

Le aspettative del pubblico: Come gli spettatori interagiscono con i film

Luciano Mariani

info@cinemafocus.eu

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

Introduzione



Psycho/Psycho (Alfred Hitchcock, USA 1960)

Marion Crane, segretaria a Phoenix, ruba 40.000 dollari al suo datore di lavoro, e fugge in auto per raggiungere il suo amante nella città di Fairvale, in California. Un forte temporale la costringe Marion a fermarsi al Bates Motel a pochi chilometri da Fairvale ...

La storia raccontata in *Psycho*, e in particolare il destino di Marion, non hanno certamente bisogno di essere ricordati. Tuttavia, 85 anni dopo la sua prima uscita, potremmo tendere a sottovalutare l'enorme impatto che questo film ebbe sul suo pubblico nel 1960. Gli spettatori sicuramente si aspettavano un thriller "di suspense" da un regista già noto come Hitchcock, ma rimasero scioccati quando quello che era stato introdotto come personaggio principale (Marion) veniva ucciso nella prima metà del film. Questo non era quasi mai stato fatto al cinema: Hitchcock aveva sovvertito le aspettative del suo pubblico. Gli spettatori si aspettavano di seguire la storia di Marion, per vedere se l'avrebbe "fatta franca" e per scoprire se alla fine si sarebbe unita al suo amante, ma a metà del film si resero conto che avrebbero guardato una storia "horror", con un protagonista diverso e uno sviluppo insolito, molto più sottile (e più intrigante). Giocando con le convenzioni "classiche" di un genere cinematografico (thriller) Hitchcock riuscì a definire un nuovo approccio al genere stesso: da allora in poi qualsiasi regista che desiderasse mettere in scena uno thriller avrebbe dovuto prendere in considerazione il "tocco" di Hitchcock - ma anche il pubblico avrebbe dovuto adattare le proprie aspettative verso il genere "thriller".

1. Alcune osservazioni preliminari

L'esplorazione del problema delle aspettative del pubblico di un film comporta alcune ipotesi di base sul ruolo degli spettatori e sulla loro relazione con il film stesso.

In primo luogo, dobbiamo ritenere che un pubblico sia composto da singoli spettatori che portano all'esperienza della visione il proprio "bagaglio" personale di convinzioni, atteggiamenti e motivazioni, nonché le loro particolari conoscenze ed esperienze pregresse, con le loro dimensioni psicologiche, sociali e culturali. Qualsiasi considerazione di un "pubblico" deve quindi necessariamente considerare il fatto che sono coinvolte differenze individuali, il che limita il modo in cui si possono fare indebite generalizzazioni. In secondo luogo, gli spettatori non sono destinatari passivi di contenuti (immagini e suoni), che assorbono senza essere consapevoli di questo processo, ma dovrebbero piuttosto essere considerati agenti attivi, coinvolti cognitivamente e affettivamente nell'elaborazione di quei contenuti, sia pure a diversi livelli di consapevolezza. Senza accettare queste premesse, non sarebbe possibile identificare e descrivere le operazioni che si verificano nelle menti degli spettatori mentre cercano di dare un senso a ciò che stanno guardando e ascoltando. In terzo luogo, questa partecipazione attiva da parte del pubblico implica una costante interazione tra spettatori e film, che consente una gamma dinamica di azioni e reazioni che si verificano lungo tutta l'esperienza della visione.

2. Le aspettative come parte del "contratto" tra film e pubblico

Ancor prima che un lettore inizi a leggere un romanzo o che uno spettatore inizi a guardare un film, si instaura una sorta di *contratto implicito* tra le due parti coinvolte. Il libro o il film offre un determinato tipo di contenuto che il lettore/spettatore accetta di utilizzare, con l'obiettivo di essere coinvolto (dove "intrattenimento" o "divertimento" coprono una serie di significati diversi, dal divertimento all'essere istruiti, fino all'essere spinti alla riflessione e alla discussione). Il semplice fatto di entrare in questa relazione implica la creazione di *aspettative* nei confronti dell'oggetto dell'attività del lettore/spettatore e l'*anticipazione* di un qualche tipo di risultato di questa esperienza, ovvero la promessa di una ricompensa in cambio del tempo, dell'attenzione (e nella maggior parte dei casi, del denaro) investiti nell'esperienza stessa.

"Esiste un contratto implicito tra l'autore e il lettore che può essere sintetizzato così: concedimi il tuo tempo e pagami, e io ti farò provare l'esperienza di essere

- un cacciatore nelle foreste boreali*
- un esploratore nel deserto di Marte*
- una giovane donna innamorata di un uomo più anziano*
- un malato terminale di cancro ...*

Devi valutare attentamente l'offerta che stai facendo: la accetteresti, se fossi il lettore?" (Nota 1)

Se si utilizza la metafora del "contratto", si accettano automaticamente le implicazioni solitamente associate a un "accordo", comprese le caratteristiche dell'oggetto della transazione (ad esempio accettare gli spot pubblicitari che possono apparire a intervalli regolari durante un film), definire le caratteristiche tecniche del prodotto (come la qualità del servizio di *streaming*), oltre a una serie di altre caratteristiche che definiscono specificamente il prodotto stesso: trama, attori, colonna sonora, durata, ecc. Un contratto presuppone l'obbligo da parte di entrambe le parti di rispettarne i termini

affinché entrambe possano trarne un vantaggio. Se il fornitore del prodotto viola le “regole” concordate di comune accordo, possono verificarsi conseguenze di vario tipo (ad esempio, il lettore/spettatore può diffondere la sua opinione negativa e rifiutare qualsiasi ulteriore coinvolgimento con quello specifico autore). Naturalmente, un “accordo” nel campo dell'intrattenimento non implica tutte le caratteristiche di un vero e proprio contratto legale, ma il lettore/spettatore ha comunque il potere (e il diritto) di reagire a eventuali violazioni:

*"In pratica, il pubblico ha tre modi per cercare di rimediare alle violazioni contrattuali percepite. Il primo è l'**insoddisfazione**, che si manifesta sia in un minore coinvolgimento nei confronti di un prodotto di intrattenimento, sia in reclami rivolti ad altri "fan" e ai creatori del prodotto stesso. Il secondo è il **ritiro**, che si manifesta nella perdita di un membro del pubblico come spettatore o cliente. L'ultimo mezzo è il **boicottaggio**, che si manifesta nel tentativo attivo da parte di un membro del pubblico di dissuadere gli altri dal sostenere o interagire con un prodotto."* (Nota 2)

3. La gamma e il contenuto delle possibili aspettative

I membri del pubblico affrontano l'esperienza visiva con un'ampia gamma di aspettative, che rispecchiano la natura complessa del film come "prodotto" di intrattenimento. Queste aspettative possono riferirsi, ad esempio, a:

- *generi cinematografici*: è chiaro che ci si aspetta cose molto diverse da un western rispetto a una commedia musicale o a un film horror. I generi sono strumenti potenti nelle mani dell'industria cinematografica (poiché forniscono modelli per la produzione di film specifici rivolti a un pubblico particolare), così come nelle mani del pubblico (poiché orientano le scelte degli spettatori e le loro reazioni successive). Tuttavia, l'*ibridazione* dei generi, vale a dire la tendenza dei film a includere elementi di generi diversi, producendo film "misti" come i *dramedies* (dramma + commedia), è una caratteristica importante della produzione cinematografica ormai da diversi decenni. Il pubblico ha gradualmente accettato e imparato ad apprezzare il contenuto e il tono peculiari dei film ibridi, il che ha reso la questione dei generi ancora più cruciale rispetto al passato. L'importanza dei generi merita perciò un'attenzione particolare (si veda la Sezione 8);

- *registi*: i registi più noti spesso ottengono lo *status* piuttosto ambiguo di "autori", con aspetti riconoscibili del loro lavoro in termini, ad esempio, di temi, argomenti, trattamento della storia, tecniche (ad esempio modi di usare il linguaggio cinematografico), misura dell'impegno rispetto a questioni sociali, culturali, politiche e così via. Tutto ciò si trasforma in chiare aspettative nei confronti di ogni loro nuovo lavoro;

- *attori/attrici*: sebbene attori esperti possano ricoprire una gamma di ruoli e personaggi diversi, molti hanno "immagini pubbliche" distinte e abbastanza riconoscibili associate a particolari generi cinematografici o contenuti tematici (ad esempio John Wayne nei western, Cary Grant nelle commedie) e gli spettatori spesso affrontano l'esperienza cinematografica con il piacere atteso di trovare interpretazioni riconoscibili dei loro attori preferiti;

- *argomenti/temi/eventi*: un film può essere attraente per alcuni spettatori perché racconta una storia particolare o affronta un certo tema, che si aspettano sia interessante, informativo o addirittura emozionante. Anche i film che trattano eventi storici, sociali o culturali possono aumentare le aspettative del pubblico interessato, in particolare se gli eventi sono recenti o si riferiscono a preoccupazioni attuali (come spesso accade, ad esempio, con i documentari). L'affermazione di un film secondo cui "la storia è basata su eventi reali" può creare aspettative particolarmente alte, e lo stesso può accadere a un film che dovrebbe trasmettere un particolare "messaggio". Un caso speciale

è quello degli *adattamenti*, quando la trama del film è basata su un libro, un'opera teatrale, un'opera, un balletto o un altro film precedente, che gli spettatori conoscono già: l'interesse speciale è quindi che gli spettatori confrontino il nuovo film con l'opera originale, il che fa sorgere aspettative per verificare le somiglianze e/o differenze rispetto all'immagine che gli spettatori hanno già fatto nella loro mente riguardo alla trama, ai personaggi, all'evento, al tono, ecc. ("Il libro mi è piaciuto più del film"; "il film cattura le qualità essenziali del libro" ...). E il successo di "saghe" di lunga data come i film di James Bond o Star Wars o i franchise di supereroi (per non parlare del fenomeno delle serie TV) testimonia l'esistenza di un pubblico le cui aspettative sono, in misura minore o maggiore, prevedibili;

- *stile o forma*: piuttosto che dal contenuto di un film, gli spettatori possono essere attratti dal modo in cui il film stesso tratta quel contenuto, cioè le scelte stilistiche che un regista può aver fatto riguardo al modo in cui elementi del linguaggio cinematografico (come messa in scena, movimenti di macchina, montaggio, colonna sonora, ecc.) sono stati utilizzati per dare una forma particolare alla storia. Alcuni registi, come già accennato, sono ben noti per il loro uso molto personale e originale dello stile cinematografico, e il loro pubblico potrebbe quindi aspettarsi di godersi i loro film anche da questo punto di vista;

- *recensioni critiche*: le recensioni positive e negative di un film hanno sempre svolto un ruolo importante nel plasmare le aspettative rilevanti, ma nell'era digitale la gamma dei "critici" si è ampliata in misura imprevedibile grazie a Internet e ai *social network*: gli spettatori sono letteralmente sopraffatti dall'enorme quantità di informazioni, che include, oltre alle più tradizionali recensioni di critici professionisti su giornali e riviste, una serie di altre fonti (in)formali come siti web, *blog*, *feed* di notizie ecc. Un posto peculiare in questo menu super ricco di informazioni è offerto dai *fan club*, *fanzines* e altri prodotti di appassionati di cinema, che non forniscono solo semplici recensioni ma una serie di altri tipi di informazioni sul mondo del cinema, con un impatto enorme sulla formazione, sviluppo e circolazione delle aspettative nei confronti dei singoli film e del mondo del cinema in generale. Le opinioni e i consigli tradizionali basati sul "passaparola" stanno trovando nuovi modi per influenzare le idee e gli approcci ai film;

- *premi*: la gamma sempre crescente di premi ha un impatto più forte che mai sulla percezione del valore e dell'importanza dei film da parte degli spettatori, con un numero crescente di festival oltre a quelli "tradizionali" (Cannes, Venezia, Berlino, Toronto, per citare i più noti) che lavorano come potenti promotori nella distribuzione mondiale dei film e nella conseguente popolarità di attori e registi;

- *strategie di marketing*: i modi e i mezzi per promuovere un film coprono tutti gli aspetti precedenti: poster e trailer, i tradizionali veicoli per pubblicizzare un film, sono ormai solo uno dei materiali promozionali resi disponibili attraverso i nuovi media digitali;

- *background culturali e sociali*: i film possono essere affrontati e valutati in modo diverso a seconda dei diversi insiemi di convinzioni e valori che plasmano le società e le comunità culturali. Inoltre, ogni cultura mostra diverse convenzioni narrative, per cui la narrazione è strutturata in un modo particolare - il che spiega perché alcuni film di una cultura possono essere difficili da comprendere e apprezzare per il pubblico di culture diverse.

Tali fonti esterne di informazione interagiscono con la già citata "enciclopedia" soggettiva che ogni spettatore porta con sé nell'esperienza visiva.

4. Le aspettative: un ponte tra film e spettatore

Questo "bagaglio" di conoscenze ed esperienze pregresse plasma il tipo di aspettative con cui gli spettatori si avvicinano a un film: in un certo senso, formano le caratteristiche preliminari, familiari e prevedibili dell'esperienza (il suo lato "vecchio"), mentre il film offre loro, oltre a questi "vecchi" elementi, alcuni elementi "nuovi", originali e imprevedibili. Il "contratto" menzionato nella Sezione 2 consiste proprio nell'interazione tra queste caratteristiche "vecchie" e "nuove": il film deve fornire una sorta di equilibrio tra materiali "vecchi" e riconoscibili ed elementi "nuovi" originali, mentre il pubblico deve trovare il corrispondente equilibrio tra ciò che percepisce come familiare e ciò che percepisce come "nuovo". L'adempimento del "contratto" (e l'esito positivo dell'esperienza visiva) dipende quindi dal raggiungimento del miglior compromesso possibile tra questi due elementi diversi e, in un certo senso, contrastanti (Fig. 1.)

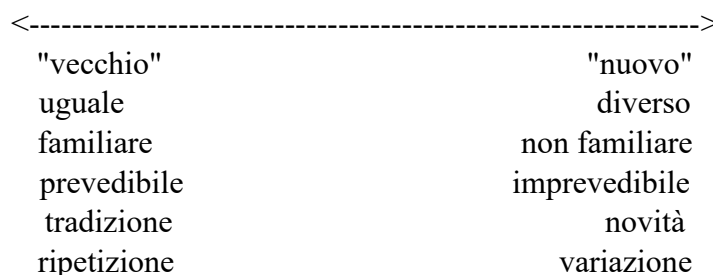


Fig. 1.

La maggior parte dei film trova un equilibrio tra i due estremi, cercando di fornire contenuti interessanti, originali e "nuovi" e allo stesso tempo rassicurando il pubblico con elementi che potrebbero trovare familiari e prevedibili (esperienza "A" in Fig. 2). Troppa "novità" può confondere o turbare il pubblico (esperienza "B"), ma troppa "ripetizione" può rendere il film noioso e poco interessante (esperienza "C"). I due estremi del continuum sono piuttosto rari (con i film "artistici" e sperimentali che privilegiano il "nuovo"), ma anche ciò che appare come il miglior equilibrio possibile (l'esperienza "A") può in realtà essere difficile, persino impossibile, da raggiungere; in altre parole, ogni film deve trovare l'equilibrio appropriato per quello che è considerato il pubblico a cui è destinato.

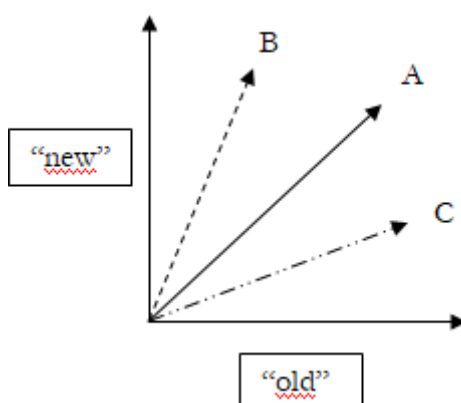


Fig. 2

Due fattori influenzano il raggiungimento di questo equilibrio. Da un lato, i registi possono fare affidamento sui *generi cinematografici*, che offrono ampie opportunità per l'introduzione di elementi prevedibili - il pubblico ha familiarità con le storie, i personaggi, l'ambientazione, ecc., che sono

"tipici" di, ad esempio, un western, una commedia romantica o un film d'azione - ma, ancora una volta, questa familiarità, che rende un film relativamente più facile da comprendere e apprezzare per il suo pubblico, deve essere bilanciato con l'introduzione di un adeguato grado di novità per prevenire la noia. (Come già accennato, la questione dei generi cinematografici è cruciale a questo riguardo - si veda la Sezione 8.)

D'altro canto, ogni pubblico è composto da individui, ognuno con il proprio "bagaglio" personale di conoscenze ed esperienze, e ogni film cerca di raggiungere l'apprezzamento del maggior numero possibile di spettatori, nonostante il ruolo svolto dalle *differenze individuali* (fortunatamente, ci sono tanti fattori che unificano un pubblico quanti sono i fattori che lo differenziano!). Si tratta di una sfida piuttosto impegnativa per qualsiasi regista: come rendere un film accettabile e piacevole per la stragrande maggioranza (se non per tutti) del suo pubblico.

"Ogni spettatore di un film porta con sé un'esperienza personale diversa. Quindi, attraverso un buon storytelling e una precisa manipolazione, devi riuscire a portare tutti ad applaudire nello stesso momento, a ridere speranzosi nello stesso momento, e ad avere paura nello stesso momento." Stephen Spielberg

5. La dimensione temporale delle aspettative

5.1. L'esperienza della visione

Le aspettative coprono l'intero arco dell'esperienza della visione, dalla decisione iniziale di guardare un particolare film ai pensieri e ai sentimenti finali che rimangono nella mente di uno spettatore.

- *Prima* della visione, le aspettative di apprezzare un film (qualunque cosa ciò possa significare per ogni singolo spettatore) possono basarsi su una qualsiasi combinazione dei fattori descritti nella Sezione 3, che forniscono la *motivazione* per la scelta pertinente, e sulla *disposizione* ad affrontare questa esperienza con interesse, curiosità ed eventualmente un atteggiamento positivo. Tuttavia, se la scelta del film viene fatta da altri, o se lo spettatore nutre riserve al riguardo fin dall'inizio, le aspettative possono avere un segno negativo.

- *Durante* la visione, le aspettative funzionano come una sorta di "dispositivo di monitoraggio in tempo reale", poiché consentono costantemente agli spettatori di confrontare ciò che si aspettano di vedere e sentire con ciò che viene effettivamente visto e ascoltato. Di conseguenza, le ipotesi (su ogni aspetto del film, tra cui, ad esempio, la storia, i personaggi, i temi) che gli spettatori formulano fin dall'inizio potrebbero dover essere adattate alla luce di ciò che viene realmente vissuto. In questo modo, la mente degli spettatori lavora costantemente, sulla base di questo processo di verifica delle ipotesi, per estrarre significato dal film (interpretazione) e per formulare giudizi di valore (valutazione e apprezzamento). Queste aspettative a *micro* o *breve termine*, che si riferiscono a momenti locali e particolari del film, costruiscono e cambiano gradualmente la loro impressione generale del film, portandoli verso un'aspettativa a *macro* o *lungo termine* che copre ampie porzioni del film e, infine, estendendosi all'intero film.

- *Dopo* la visione, gli spettatori possono confrontare le proprie aspettative iniziali con l'esperienza reale. Utilizzando le loro conoscenze pregresse, ora possono valutare in che misura le loro aspettative sono state soddisfatte, vale a dire se e in che misura sono state confermate o sovvertite. Questo processo di valutazione può durare a lungo, soprattutto se gli spettatori hanno la possibilità di scambiare le proprie opinioni con altri, in un ambiente reale o virtuale, e soprattutto se si considerano cinefili o comunque appassionati di cinema.

"[Lo] spettatore inquadra e verifica le aspettative sulle informazioni della storia che le/gli viene presentata ... ipotesi e inferenze permettono l'elaborazione "microscopica", momento per momento dell'azione, ma nei momenti critici siamo "sintonizzati" sull'aspettativa di eventi particolari. Attraverso le scene emergono ipotesi con una certa chiarezza: il personaggio farà x o y? Un arco di "macroaspettativa" più indefinito ma altamente significativo può estendersi a un intero film ... Lo stimolo ad anticipare le informazioni narrative è così continuo e insistente che un'ipotesi confermata diventa facilmente un presupposto tacito, la base per ulteriori ipotesi." (Nota 3)

5.2. I pubblici cambiano, ma anche la "percezione" dei film

Tuttavia, le aspettative non si limitano all'effettiva esperienza della visione, ma rimangono un fattore associato nel tempo al film stesso. Questo può riferirsi ai singoli spettatori, che possono cambiare idea e sviluppare idee e opinioni alternative su un film: basti pensare che quando lo stesso film viene rivisto dopo un po' di tempo, le reazioni possono essere molto diverse: ad esempio, ci si può chiedere perché il film è stato valutato positivamente la prima volta per poi suscitare un senso di delusione in seguito, ad una visione successiva (o viceversa). Il fatto è che le persone cambiano, cambia anche la sensibilità culturale, e un film, in quanto prodotto culturale di un particolare periodo storico, può essere affrontato e apprezzato in modi molto diversi da generazioni successive, e persino dalle stesse persone che lo hanno visto per la prima volta forse anni prima ("Mi chiedo perché mi piacesse così tanto allora" o "Questo film è invecchiato molto male").

I cambiamenti nel tempo influenzano quindi il modo in cui un film viene accolto o "consumato" nelle diverse fasi della sua vita: un film può causare reazioni negative quando viene distribuito per la prima volta ma poi essere soggetto a una rivalutazione in seguito, e magari guadagnarsi "una nuova reputazione". Ad esempio, *Shining* di Stanley Kubrick fu accolto piuttosto negativamente quando uscì nel 1980 (l'autore del racconto originale, Stephen King, si dichiarò insoddisfatto dell'adattamento di Kubrick), ma poi, negli anni e nei decenni successivi, è stato sottoposto a continue rivalutazioni fino a raggiungere lo *status* di film "cult".

5.3. Gli stili cinematografici e i pubblici si adattano gli uni agli altri

I modi di fare film sono cambiati costantemente nel corso della storia del cinema, sia come risultato di innovazioni tecniche sia come risposta a nuove sensibilità psicologiche, culturali e sociali. Importanti progressi tecnologici, come l'introduzione del suono alla fine degli anni '20, nuove pellicole a colori e formati *widescreen* negli anni '50, per non parlare della rivoluzione digitale degli ultimi decenni, hanno avuto un profondo impatto sulla realizzazione dei film, sia come processo che nei suoi prodotti reali. Ma i cambiamenti negli scenari culturali hanno avuto un impatto ancora più forte. Il "canone classico di Hollywood", già in vigore alla fine degli anni '10 e portato a pieno sviluppo nell'"età dell'oro" di Hollywood (all'incirca dagli anni '30 agli anni '50), si basava su processi industriali che consentivano la produzione di film su larga scala attraverso una serie di modelli consolidati che creavano "mondi cinematografici" chiaramente riconoscibili: una struttura narrativa lineare con un inizio, una parte centrale e una fine; personaggi ben definiti che agiscono sulla base di valide motivazioni; e una catena causa/effetto che assicura una chiara progressione e sviluppo della trama fino al suo finale (spesso, ma non sempre, felice). Tutto ciò aveva lo scopo di fornire al pubblico un'esperienza visiva quanto più chiara e facile da seguire possibile - e il pubblico rispondeva in modo appropriato, sviluppando aspettative che (il più delle volte) venivano in larga misura soddisfatte.

Ma i tempi cambiano e, sulla scia della svolta segnata dalla Seconda Guerra Mondiale, i film hanno dovuto cambiare in risposta a una nuova serie di esigenze, valori e atteggiamenti, nonché a contesti socio-culturali in rapida evoluzione. Il "vecchio" mondo stava cedendo il passo ad ambienti molto meno ordinati e prevedibili: i personaggi non erano più così chiaramente definiti, spesso "imperfetti" e instabili; le loro motivazioni erano ambigue e, di conseguenza, la catena di cause ed effetti tendeva a spezzarsi; gli eventi potevano ora verificarsi in modi che sfidavano la continuità logica e, di conseguenza, le trame tendevano a perdere la loro struttura lineare ben definita. In sostanza, i modi di raccontare storie nel cinema moderno e "postmoderno" sono cambiati considerevolmente a partire dagli anni '60, e hanno teso a diventare meno lineari e più complessi, con spostamenti temporali e sviluppi della trama spesso poco prevedibili e talvolta piuttosto difficili da seguire: la realtà oggettiva lascia il posto a immagini surreali, i narratori diventano inaffidabili e gli spettatori sono costretti a dare un senso a una presentazione spesso caotica degli eventi, il che li porta a mettere in discussione la propria percezione di ciò che vedono e sentono. Tuttavia, il pubblico si è adattato a tali cambiamenti, che riflettevano importanti transizioni nei paesaggi culturali e potevano quindi in un certo senso rispondere a nuove aspettative. I cambiamenti negli stili cinematografici e i cambiamenti nelle aspettative del pubblico si sono quindi rispecchiati a vicenda, in un processo di costante evoluzione in cui l'industria cinematografica è sempre riuscita a sopravvivere e prosperare grazie al suo dialogo continuo (anche se spesso implicito) con il suo pubblico.



Se mi lasci ti cancello/*Eternal sunshine of the spotless mind* (Michel Gondry, USA 2004)

Il film segue due (ex) amanti che si sottopongono a una procedura di cancellazione della memoria per dimenticarsi a vicenda dopo lo scioglimento della loro relazione. Invece di utilizzare un rigido ordine cronologico, il film unisce diversi momenti della vita dei suoi protagonisti, fonde realtà e immaginazione e mette in discussione la natura stessa della memoria. Agli spettatori rimane il compito di dare un senso a una narrazione che sfida le loro aspettative su come dovrebbe essere raccontato un dramma romantico tradizionale.



Memento (Christopher Nolan, USA 2000)

Anche *Memento* è incentrato sul tempo e sui suoi effetti sulla memoria, nonché su come i sentimenti possono influire sui ricordi, rivelando quanto fragile possa diventare il nostro senso di identità. La trama ruota attorno a un uomo deciso a scoprire chi ha violentato e ucciso sua moglie, oltre a causare un trauma che lo ha lasciato in gravi condizioni di perdita di memoria. La storia è raccontata in ordine cronologico inverso, ma è anche resa molto più complessa dal fatto che immagini a colori si alternano a immagini in bianco e nero - il che rende molto difficile per il pubblico il compito di comprensione - per non parlare del pericolo che il protagonista stesso, nel suo stato alterato, possa non essere così affidabile in ciò che ricorda.

6. Quando un film gioca con le aspettative: conferma vs sovversione

6.1. "Fair play" vs "barare"

Un'esperienza visiva, se considerata come un "contratto" tra un film e il suo pubblico, include per definizione il concetto di "fair play": un film deve rispettare i suoi spettatori e offrire loro un prodotto coerente e onesto che riconosca anche la loro intelligenza e sensibilità. Un romanzo poliziesco, ad esempio, deve fornire agli spettatori elementi sufficienti per consentire loro di formulare ipotesi ragionevoli e logiche sul suo esito: l'introduzione di nuovi elementi in conflitto con quelli precedenti è certamente consentita come parte del gioco della "verifica delle ipotesi" (che fa anche parte del godimento di un film del genere), ma dovrebbe essere coerente con quanto accaduto fino a quel momento, o almeno non mettere a repentaglio il senso generale di "credibilità" e "affidabilità" della narrazione. Se gli spettatori percepiscono che si è verificata una *sovversione* o una discontinuità, senza indizi sufficienti per giustificarla nel contesto della storia, potrebbero avere la sensazione che si sia verificata una violazione del "contratto": il senso di sorpresa legato all'introduzione di nuovi elementi, invece di essere un'esperienza piacevole e coinvolgente, trasforma le aspettative frustrate in quella che può essere percepita come una violazione del "fair play", ossia un modo di "barare". E ancora più importante è la "rivelazione finale" che chiude la narrazione: gli spettatori si aspettano un risultato coerente con quanto accaduto nel corso del film.

È quasi una regola, almeno nei romanzi polizieschi "classici", che sia il detective (come personaggio) sia il pubblico abbiano pari opportunità di seguire lo sviluppo dell'azione e di "risolvere il mistero", avendo accesso agli stessi indizi. Questa "regola", tuttavia, può essere giocata in vari modi dal film, la cui preoccupazione principale è quella di "manipolare" (per usare il termine impiegato da Spielberg nella citazione qui sopra) il suo pubblico in termini sottili ma efficaci, allo scopo di fornire il senso di sorpresa e *suspense* che ci si aspetta da questo genere cinematografico. Il termine "manipolazione" è forse carico di connotazioni negative, ma può anche essere interpretato come la distribuzione attentamente studiata degli indizi durante il film, con l'obiettivo fondamentale di garantire il godimento della storia.

I racconti horror, gialli, noir e polizieschi (così come altri generi cinematografici) hanno spesso fornito agli spettatori informazioni parziali o addirittura fuorvianti per aumentare il loro livello di *suspense* e invitarli a "unirsi al gioco". Gli esempi di "imbroglio" diretto non sono così frequenti e si potrebbe rimanere sorpresi nello scoprire che il maestro della *suspense*, Hitchcock, imbrogliò sicuramente il suo pubblico quando, all'inizio di *Paura in palcoscenico* (USA 1950), inserì un *flashback* che poi si rivelò falso. Un "trucco" simile è stato utilizzato in *I soliti sospetti* (Bryan Singer, USA 1995), inserendo un narratore inaffidabile e persino una falsa inquadratura "di punto di vista" che mostra un testimone in una scena finale, con il risultato di confondere il pubblico e lasciare loro più di un dubbio sul finale effettivo.



Paura in palcoscenico/*Stage fright*



I soliti sospetti/*The usual suspects*

Naturalmente, al pubblico in genere non piace essere "imbrogliato", ma potrebbe comunque trovare il risultato di tali film accettabile e persino divertente se la struttura complessiva della storia è abilmente realizzata (anche in termini di stile, e non solo di contenuto narrativo) e fornisce ragioni sufficienti per accettare quello che alla fine riesce ad essere un modo intelligente e coinvolgente per mantenere interessato il pubblico. Come accennato alla fine della sezione precedente, tutto ciò si

riferisce anche alla disposizione del pubblico moderno ad accettare tipi di chiusura dei film che non forniscono finali chiari e lasciano loro un senso di "affare incompiuto".

6.2. Nuove narrazioni e nuovi pubblici

La crescente importanza delle serie sulle piattaforme televisive e di *streaming* ha aggiunto nuovi significati al "contratto" tra un film e il suo pubblico. Spesso le serie durano diverse stagioni, ciascuna delle quali comprende diversi episodi, il che implica che le storie e i personaggi possono subire molti più "colpi di scena" rispetto a un normale film di 120 minuti. Ciò può creare problemi, ad esempio per quanto riguarda il trattamento dei personaggi, che devono in qualche modo cambiare e svilupparsi mantenendo alcuni o la maggior parte dei tratti di personalità stabiliti fin dall'inizio. Le sfide che gli sviluppatori di serie devono affrontare sono rese ancora più gravi dalla natura del loro pubblico, che spesso si trasforma in comunità di *fan* particolarmente desiderose di percepire qualsiasi discontinuità indebita o inefficiente nello sviluppo del personaggio. Queste comunità di *fan*, la cui influenza è amplificata dalla loro massiccia presenza su Internet attraverso *blog*, *social network*, siti web ecc., possono reagire in modi forti e inaspettati a quello che percepiscono come un trattamento ingiusto nei confronti di personaggi affermati e amati, a volte al punto da mettere a repentaglio l'intera serie, minacciando di ritirare la loro fedeltà (e il loro abbonamento alle piattaforme di *streaming*). Gli sviluppatori delle serie sono quindi costretti a tenere conto delle opinioni dei *fan*, anche se ciò può significare apportare modifiche alle sceneggiature originali. Tale è l'enorme potere del nuovo pubblico, che sembra essere in grado di esprimere la propria opinione sull'adempimento del "contratto" a livelli mai visti. La questione della credibilità della storia e dei personaggi ha assunto una nuova forza e sovvertire le aspettative è diventata una mossa ancora più pericolosa.

Studio di caso: *C'è ancora domani* (Paola Cortellesi, Italia 2023)



Trailer



La vita quotidiana vista dal punto di vista di Delia

Riassunto della trama

A Roma, subito dopo la fine della seconda guerra mondiale, le persone vivono in povertà. Una donna, Delia, è la moglie del violento Ivano e madre di tre figli, tra cui l'adolescente Marcella. Tra un impegno domestico e l'altro si prende cura del suocero Ottorino e si occupa di cucito e riparazioni per vari negozi cittadini, oltre che di lavanderia per i ricchi. Si sforza di risparmiare un po' di soldi per comprare l'abito da sposa di Marcella.

Aspettative

Ci viene mostrata la condizione delle donne come vittime di un violento sistema patriarcale, che sembra non lasciare loro alcuna speranza per un futuro migliore. Tuttavia, ci viene anche mostrata la resilienza di Delia e ci aspettiamo di vedere di cosa è capace.

Vediamo Delia incontrare Nino, un meccanico di cui era innamorata e che sta progettando di trasferirsi nel Nord Italia in cerca di un lavoro migliore. Nino la ama ancora e la implora di lasciare Roma con lui nei prossimi giorni, ma Delia sa che sarebbe impossibile lasciare suo marito e i suoi figli.	Ci chiediamo se questa storia d'amore non possa mai avere un "lieto fine".
Quando Delia riceve una lettera indirizzata a lei, rimane perplessa, poiché tutta la posta è sempre indirizzata a suo marito. Apre la lettera, rimane scioccata e turbata dal suo contenuto e la nasconde in una scatola.	Poiché l'unico "segreto" nella vita di Delia sembra essere la sua relazione con Nino, quando vediamo Delia nascondere la lettera, tendiamo a pensare che si tratti di un suo messaggio.
Pochi giorni dopo, incontra di nuovo Nino e ancora una volta capisce che devono separarsi per sempre. Chiede però poi alla sua amica Marisa di aiutarla, fingendo che staranno insieme la domenica pomeriggio successiva. Marisa è d'accordo, ma avverte Delia: "Se lasci Ivano, assicurati che non ti trovi ... se no, ti ucciderà".	Marisa non ha dubbi sul piano di Delia, che però Delia non conferma. Tendiamo ad aspettarci ciò che Marisa si aspetta.
Sabato sera Delia mette una nuova camicetta e la misteriosa lettera nella borsa... Nel frattempo vediamo Nino fare le valigie, pronto a lasciare Roma... Domenica mattina, la morte improvvisa del suocero complica le cose poiché la casa si riempie di parenti e amici. Tuttavia, Delia dice alla sua amica Marisa: "C'è ancora domani". Poi lascia una busta con tutti i soldi accanto al letto di sua figlia.	I preparativi di Delia, e la scena di Nino che fa i bagagli, sembrano confermare le nostre aspettative.
Lunedì mattina presto, Delia trova una scusa per uscire di casa, ma, mentre esce, lascia cadere inavvertitamente la lettera sul pavimento. Corre per le strade, passa davanti al garage di Nino e la vediamo mettersi la sua nuova camicetta e il rossetto.	Ancora una volta, tutte le azioni di Delia sembrano confermare la nostra ipotesi secondo cui sta effettivamente lasciando la casa.
Nel frattempo Ivano trova la lettera e, furioso, la butta per terra e corre dietro alla moglie. Quando Marcella si alza, trova la busta con i soldi. Raccoglie la lettera dal pavimento...	Tendiamo a interpretare la reazione di Ivano nello stesso senso ...
Poi vediamo Delia in mezzo a una folla di donne, in attesa davanti a un edificio. Ci rendiamo conto che questo è il 3 giugno 1946, il fine settimana in cui agli italiani fu chiesto di votare e scegliere tra monarchia e repubblica (oltre alla prima volta che alle donne fu concesso il diritto di voto). All'improvviso, Delia rimane scioccata nello scoprire di aver perso la "lettera" (cioè la tessera elettorale), e Ivano ora la sta raggiungendo... ma Marcella riesce a dare la tessera a Delia, così che ora può votare e condividere questo giorno glorioso con tutte le altre donne ...	... finché non scopriamo cos'è veramente la "lettera" e qual è la posta in gioco: Delia festeggia il suo primo giorno di "libertà" con tutte le donne mentre l'Italia entra in una nuova era...

Il film gioca chiaramente con le aspettative dei suoi spettatori secondo cui la misteriosa lettera, che appare dopo l'incontro tra Delia e Nino, sembra avere a che fare con la loro relazione, forse un invito a lasciare la città insieme ... Tutti gli eventi successivi sembrano confermare questa ipotesi, anche se

il "piano di fuga" è una deduzione da parte di Marisa (amica di Delia), che Delia *non* conferma. E siamo portati a mantenere le nostre aspettative poiché molti dettagli del comportamento di Delia sembrano andare in questa direzione. Quindi la rivelazione finale giunge come una sorpresa, aggiungendo anche un nuovo significato e un nuovo valore all'esperienza di Delia: il voto delle donne in questo importante referendum ha il potere di indicare un futuro diverso dal cupo presente. Naturalmente, se ci avessero detto qual era effettivamente la "lettera", o se avessimo saputo che il giorno esatto dell'anno era la data cruciale del referendum, le nostre aspettative sarebbero state molto diverse ... La sovversione finale delle aspettative accresce il valore morale del film e ne trasmette il messaggio in modo molto più potente.

7. Due momenti cruciali nell'esperienza della visione: le sequenze iniziali e finali

7.1. Le sequenze di apertura

"La natura sequenziale della narrazione rende le parti iniziali di un testo cruciali per stabilire ipotesi. Un personaggio inizialmente descritto come virtuoso tenderà ad essere considerato tale anche di fronte ad alcune prove contrarie; le ipotesi iniziali saranno qualificate ma non demolite a meno che non vengano presentate prove molto forti." (Nota 4)

Le sequenze iniziali di un film rivestono un'importanza particolare poiché introducono gli spettatori al mondo del film, creando così l'insieme iniziale di aspettative che li guideranno per il resto del film. Come affermato nella citazione, queste aspettative sono particolarmente forti e rimarranno la principale fonte di creazione di significato a meno che non vengano prodotte ulteriori e forti prove per cambiarle e aggiornarle.

L'importanza di questo "incontro" iniziale con un film può essere difficilmente sottovalutata. La sequenza di apertura è quella in cui il pubblico e il film iniziano a interagire, dove la domanda (il pubblico) incontra l'offerta (il film), dove ci fermiamo per un momento sulla soglia di una nuova esperienza. È un momento di transizione, un passaggio in un mondo diverso, un ponte tra la realtà "reale" della nostra vita quotidiana e la realtà "immaginaria" del film. All'inizio di questo studio abbiamo identificato il rapporto film-pubblico come una sorta di "contratto" e un contratto, per definizione, implica una condivisione di informazioni, bisogni, motivazioni e atteggiamenti; in altre parole, l'esistenza di un *terreno comune* condiviso da produttori e consumatori.

Se i cineasti pensano o temono che il loro pubblico (o parti considerevoli di esso) possa non condividere questo "terreno comune", devono fornire informazioni esplicite o presumere che gli spettatori saranno in grado di scoprire da soli gli elementi mancanti attraverso inferenze o implicazioni. Forse non abbiamo ancora visto un certo personaggio, ma attraverso i dialoghi e altre informazioni non verbali possiamo giustamente supporre che tale personaggio esista e abbia determinate caratteristiche positive o negative. Potremmo vedere un gruppo di spensierati adolescenti iniziare un viaggio attraverso una foresta, ma i segnali audiovisivi trasmessi dal film potrebbero farci presumere che questo non sarà un piacevole picnic in campagna, ma piuttosto l'inizio di un'esperienza orribile. In un certo senso, quindi, cineasti e consumatori interagiscono sempre attraverso il testo filmico: i primi forniranno abbastanza (ma non troppe!) informazioni affinché i secondi possano seguire la storia, e gli spettatori inevitabilmente si porranno delle domande ogni volta che sullo schermo appare qualche informazione nuova e inaspettata. Porre e rispondere a domande, come in una normale conversazione, e collaborare per far "fluire" la conversazione, sono quindi una caratteristica del rapporto produttore/consumatore cinematografico. Possiamo così apprezzare appieno il ruolo e l'importanza delle sequenze di apertura: spesso (anche se non sempre) stabiliscono il contesto, la situazione, i personaggi, attivando le informazioni che gli spettatori già possiedono (ad

esempio un contesto del Far West, i personaggi tipici di una scuola superiore, le tensioni in un carcere) e, allo stesso tempo, fornendo agli spettatori la quantità iniziale di nuove informazioni, abbastanza da indurli a porsi domande sulla storia che sta per svolgersi davanti ai loro occhi e alle loro orecchie, creando in una parola il "terreno comune" che consentirà loro di seguire (e dare un significato a) le sequenze successive.

Anche se, in generale, si potrebbe dire che una sequenza di apertura è progettata per "agganciare" gli spettatori e stimolare il loro interesse e le loro emozioni fin dall'inizio, i film lo fanno in modi molto diversi, e certamente non nella stessa misura. Questo è ciò che ci consente di identificare diverse funzioni che le sequenze di apertura possono svolgere, tenendo presente che una sequenza iniziale può svolgere più di una di queste funzioni. Le aspettative possono quindi essere stabilite, ad esempio:

- *fornendo un prologo*, o un evento (o una serie di eventi) che metta in moto la narrazione:



A Venezia ... un dicembre rosso shocking/*Don't look now* (Nicolas Roeg, GB/Italia 1973)

Le inquadrature di una ragazza che indossa un impermeabile rosso e gioca in un giardino (sullo sfondo è raffigurata la riconoscibile architettura di una casa di campagna inglese) si alternano alle inquadrature dei loro genitori, John e Laura, all'interno della casa. John sta guardando delle diapositive, ma all'improvviso ha una sorta di premonizione e si affretta ad uscire ... e mentre strisce di sangue iniziano a diffondersi su alcune delle diapositive che stava guardando (in particolare una chiesa), scopre che la figlia Christine è annegata. Questo è il tragico evento che mette in moto la storia: seguiremo la coppia a Venezia, dove John ha accettato l'incarico da un vescovo di restaurare un'antica chiesa. Alcuni dettagli mostrati nella sequenza iniziale (come l'impermeabile rosso della ragazza, le diapositive della chiesa e il sangue) saranno cruciali per la narrazione che seguirà, ambientata a Venezia.

- *stabilendo il luogo e il tempo del mondo di un film*, cioè l'ambientazione spaziale e temporale in cui si svolgerà l'azione:



Frenzy (Alfred Hitchcock, GB 1972)

Il film inizia con una folla che assiste a un discorso del sindaco di Londra sulle rive del Tamigi (con il Parlamento e il Big Ben chiaramente visibili). L'attenzione della gente, tuttavia, si sposta rapidamente su ciò che sta realmente accadendo sotto di loro: la polizia sta trascinando a riva il corpo di una ragazza, che porta una cravatta attorno al collo - e alcuni nella folla commentano che si tratta di un altro omicidio da parte dell'"assassino della cravatta".

- *introducendo i personaggi del film*:



La maledizione della prima luna/*Pirates of the Caribbean - The curse of the Black Pearl* (Gore Verbinski, USA 2003)

Ambientata tra mare e cielo, con l'ausilio di un'adeguata colonna sonora, ci viene mostrata la prima immagine del capitano-pirata John Sparrow (Johnny Depp) a bordo di una piccola nave. Tutte le immagini di queste sequenze iniziali servono a presentare l'eroe della storia, evidenziandone l'imponente figura con inquadrature medie e primi piani, nonché la sua abilità, la sua forza fisica e il suo bell'aspetto...

- trasmettendo il tema principale di un film:



Full metal jacket (Stanley Kubrick, USA 1987)

La sequenza iniziale è composta da una serie di inquadrature di ragazzi rasati a zero, la cui folta capigliatura cade sotto il rasoio... La maggior parte degli spettatori riconoscerà immediatamente questo come parte di un addestramento militare molto precoce (e le sequenze seguenti mostreranno effettivamente queste giovani reclute del corpo dei *marines* in un campo di addestramento prima di essere inviate a combattere nella guerra del Vietnam). La sequenza iniziale cattura così il tema del film, che non riguarda solo la guerra, ma anche come l'addestramento alla guerra implichi la cancellazione di ogni traccia del carattere individuale e la trasformazione dei ragazzi in efficienti "macchine assassine". Come spesso accade nei film di Kubrick, la musica di sottofondo, in questo caso una sorta di ballata *country* ("Goodbye sweetheart"), funge da contrappunto ironico ma toccante: questi ragazzi sono chiamati a servire l'America e a dimenticare tutto della loro vita precedente...

- suggerendo il tono e il genere di un film:



Fight Club (David Fincher, USA/Germania 1999)

I titoli di apertura sono qui sovrapposti a immagini tremolanti (di quelle che potrebbero sembrare connessioni neurali?), con una musica fortemente ritmata in sottofondo. Anche se poi vediamo gli occhi di un ragazzo e una pistola infilata nella sua bocca, non ci viene dato molto in termini di eventi narrativi, ma veniamo invece introdotti al tono del film, che in superficie potremmo qualificare come un thriller: tuttavia, le immagini sfocate sembrano enfatizzare l'ambiguità della narrazione che seguirà, i significati incerti che verranno trasmessi ...

7.2. Le sequenze di chiusura

Le sequenze di chiusura sono l'altro momento cruciale di un'esperienza di visione, quando le aspettative del pubblico si confrontano con la risoluzione della trama e portano all'adempimento finale del "contratto" tra film e pubblico: la "promessa" di un certo tipo di esperienza e la sua effettiva realizzazione in termini di "chiusura" della storia.

Nel cinema "classico", i finali dei film tendevano a soddisfare le aspettative stabilite durante tutto il film, con il pubblico che trovava ciò che si aspettava accadesse fin dall'inizio del film, in particolare in termini di ciò che un particolare genere cinematografico modellava come aspettative "legittime". In molti casi, ciò coincideva con il "lieto fine" che gli spettatori potevano aspettarsi, come il cattivo eliminato dall'eroe in un western o la riunione finale di una coppia in una commedia o in un dramma. Tuttavia, l'etichetta "felice" applicata al finale di un film non è priva di ambiguità. "Felice" potrebbe significare più di una semplice, superficiale conclusione "positiva" di un film in base alle sue

aspettative "generiche", e potrebbe ben comprendere altri modi più complessi di portare una trama, o l'arco narrativo di un personaggio, alla sua risoluzione. Anche nel cinema hollywoodiano "classico", i finali potevano essere strutturati in modo tale che gli spettatori potessero "goderseli" senza necessariamente implicare una risoluzione in termini di "felicità" (sia dal punto di vista di un personaggio che da quello di uno spettatore). Ad esempio, *La donna del bandito* (Nicholas Ray, USA 1948) racconta la tragica storia di un ragazzo di 23 anni, Bowie (Farley Granger), che, durante i tempi difficili della Grande Depressione nell'America degli anni '30, è stato condannato per un omicidio commesso all'età di 16 anni. Fugge di prigione insieme a due criminali più anziani, che lo coinvolgono in una rapina in banca. Mentre si innamora di una ragazza, Bowie cerca disperatamente di scappare sia dai suoi ex compagni di prigionia che dalla polizia, ma alla fine viene rintracciato e ucciso davanti alla sua ragazza. Questo non è un "lieto fine" in termini assoluti, tuttavia le aspettative del pubblico sono soddisfatte, sia in termini di giudizio morale (Bowie ha precedenti penali, dopotutto, e in un certo senso merita di essere "punito"), sia in termini di azione drammatica e "romantica" (la sua tragica storia d'amore risuona negli spettatori, che possono simpatizzare con la sua situazione e in questo modo "godersi" il finale non proprio felice (in un modo che è ovviamente molto diverso dalla conclusione "felice" di, ad esempio, una commedia).



La donna del bandito/They live by night

le sequenze di chiusura possono anche implicare un certo grado di sorpresa, quando la risoluzione della trama va contro le aspettative "naturali" degli spettatori, anche se, come abbiamo già detto, il finale deve comunque preservare un certo grado di coerenza con il contesto della storia così come è impostato durante tutta la narrazione del film. Ad esempio, *A qualcuno piace caldo* (Billy Wilder, USA 1959) coinvolge il pubblico in due diverse "storie d'amore", una su una coppia eterosessuale standard e tradizionale (Sugar, la cantante e suonatore di ukulele (Marilyn Monroe) e Joe, il sassofonista (Tony Curtis)), e l'altra su una coppia "impossibile" (un milionario anziano e Jerry, il contrabbassista travestito da donna (Jack Lemmon)). Per quest'ultima coppia non esiste una "via d'uscita" realistica, ma il film la conclude abilmente con la famosa battuta finale ("Nessuno è perfetto!"): ancora una volta, non si tratta di un lieto fine "classico" e certamente non di un finale "realistico", ma il pubblico può comunque godersi la sorprendente battuta finale e considerarla una conclusione accettabile, seppur inaspettata.



A qualcuno piace caldo/Some like it hot

Il cinema "moderno" e "postmoderno" racconta spesso storie che coinvolgono personaggi complessi e serie di eventi che portano a finali incerti e "aperti". Uno dei primi esempi tratti dal cinema della "New Hollywood" è *Il laureato* (Mike Nichols, USA 1967), che racconta la storia di Benjamin (Dustin Hoffman), un ragazzo che viene sedotto da un'amica di famiglia (Anne Bancroft), anche se poi si innamora della figlia di quest'ultima, Elaine (Katharine Ross). Determinata a superare rapidamente lo scandalo, la famiglia di Elaine organizza un matrimonio con un altro ragazzo e Benjamin corre disperatamente verso la chiesa dove Elaine si è appena sposata. Benjamin strappa la ragazza dalle mani dello sposo e scappa con Elaine a bordo di un autobus. Nella sequenza finale, i due siedono sorridenti sul retro dell'autobus, ma le loro espressioni diventano subito incerte: quando Benjamin guarda Elaine, lei distoglie lo sguardo, pensierosa; quando Elaine guarda Benjamin, lui sorride, ma

in una direzione diversa. In realtà non si guardano l'un l'altro, ma guardano davanti a sé, come se fossero di fronte al futuro, con insicurezza se non con vera apprensione: chi potrebbe dire che "vissero tutti felici e contenti"? E tutto questo mentre ritorna il motivo musicale ("The sound of silence", di Simon & Garfunkel), che aveva aperto il film e accompagnato i momenti più tristi della storia, e che ora sigilla la situazione finale dei personaggi con un ... "silenzio". Gli spettatori non vedono le loro aspettative realmente sovvertite, ma non possono nemmeno godere di un "lieto fine" completo e conclusivo.



Il laureato/*The graduate*

Allo stesso modo, alcuni recenti "film giudiziari", ovvero film che coinvolgono un crimine e un processo in tribunale, vanno contro le aspettative più ovvie per questo genere cinematografico, ovvero che gli eventi siano spiegati chiaramente, che venga pronunciata una sentenza e che "giustizia sia fatta". Al contrario, la narrazione dei dettagli del crimine è spesso ambigua, i personaggi non sono descritti in modo chiaro e gli eventi, compresi i *flashback*, complicano la storia e si evolvono in modi contraddittori. Di conseguenza, agli spettatori non viene offerta una trama lineare e strutturata e alla fine vengono condotti a un finale molto aperto, in cui non c'è una conclusione "ufficiale" e nessuna rivelazione di "colpa" o "innocenza", nessuna scoperta della "verità". Si potrebbe pensare che finali così "insoddisfacenti" possano frustrare il pubblico, ma in realtà il loro interesse e coinvolgimento sono mantenuti alti dall'accumulo di contraddizioni e ambiguità, in modo che possano trovare soddisfazione nell'elaborare i fatti stessi - invece di costruire aspettative verso un risultato definito, tali film invitano gli spettatori a prendere parte attiva all'analisi della trama e dei suoi personaggi e in questo modo ad accettare anche un finale aperto senza sentirsi frustrati. Ancora una volta, il pubblico "apprezza" questi film in modi molto diversi rispetto a quanto potrebbe fare in una trama convenzionale. Ad esempio, in *Saint Omer* (Alice Diop, Francia 2022), seguiamo il caso di Laurence Coly, una studentessa laureata e immigrata senegalese accusata dell'omicidio della figlia di 15 mesi, abbandonata su una spiaggia e morta per annegamento. Nonostante vengano presentate numerose prove, il film si conclude prima che venga annunciato l'esito del processo, lasciando così che gli spettatori siano lasciati al proprio giudizio. E *Il caso Goldman* (Cédric Kahn, Francia 2023) racconta del secondo processo a Pierre Goldman, un militante di estrema sinistra accusato di aver ucciso due persone durante una rapina finita male. La difesa fatica a collaborare con questo imputato ribelle, che sembra più interessato a sfruttare il processo come un modo per dichiarare le sue opinioni politiche, ma riesce comunque a individuare evidenti incongruenze nella versione ufficiale dei fatti. Goldman alla fine viene assolto, ma la storia lascia agli spettatori più di un dubbio.



Saint Omer



Il caso Goldman

8. L'importanza dei generi cinematografici

8.1. Le convenzioni "di genere"

I generi cinematografici sono un'altra prova dello stretto rapporto tra i film e il loro pubblico. Man mano che certi tipi di film diventano popolari, cioè man mano che cresce il loro fascino per ampi settori di pubblico, l'industria cinematografica li riconosce come un "tipo" distinto di film e nascono

dei *generi*, con film di un genere particolare che iniziano ad essere prodotti su larga scala. I generi vengono quindi definiti e riconosciuti come uno degli elementi principali del "contratto" tra produzione e consumo (Nota 5).

Il fattore cruciale che spiega l'importanza dei generi cinematografici ha a che fare proprio con le aspettative del pubblico. Gli spettatori iniziano a guardare un film "di genere" aspettandosi di trovare convenzioni particolari e ben note del genere illustrate dal film. Una convenzione è, ad esempio, il fatto che nei musical, i personaggi spesso passano senza problemi dal parlare al cantare e ballare seguendo una musica che all'improvviso sembra nascere dal nulla: gli spettatori accettano prontamente questo come "parte del gioco" di guardare un musical. Al contrario, questa convenzione non sarebbe accettabile in un film drammatico, "epico" o di guerra, in cui siamo invitati a "sospendere la nostra incredulità" e ad addentrarci nel mondo immaginario del film, che deve garantire un certo grado di realismo per rappresentare un mondo illusorio ma "credibile".

Le convenzioni coprono un'ampia gamma di elementi filmici, ad esempio:

- lo *"stile"*: il film noir, ad esempio, utilizza contesti bui, scene notturne, nonché *flashback* come strutture narrative formali, mentre il melodramma usa spesso eccessi stilistici per sottolineare i sentimenti e le emozioni dei personaggi: una messa in scena eccessiva, con colori vividi che evidenziano la presenza di numerosi oggetti che diventano parte dell'atmosfera emotiva; uso di luci contrastanti; e un'azione eccessiva che sottolinea le passioni che si celano sotto la superficie delle cose;

- la *colonna sonora* (rumori e musica): ad esempio, i film horror perderebbero gran parte del loro impatto se rimuovessimo la musica e i suoni che ci tengono con il fiato sospeso, solo per essere interrotti, a volte in modo del tutto inaspettato, da altri suoni che ci fanno sobbalzare; e le "sviolinate" accompagnano spesso storie d'amore e altri tipi di dramma romantico, mentre colonne sonore elettroniche, persino sperimentali, vengono utilizzate per film di fantascienza;

- l'*ambientazione*: lo spazio e il tempo, cioè dove e quando si svolge la storia di un film, sono particolarmente importanti per alcuni generi, meno per altri. Commedie e drammi, ad esempio, possono svolgersi ovunque e in qualsiasi momento (nel passato, nel presente e nel futuro), ma la maggior parte dei western si concentra sulla frontiera americana (a ovest del Mississippi) nella seconda metà del XIX secolo; i film horror spesso scelgono un luogo isolato (un lago, un *cottage* in una foresta, un edificio abbandonato, un seminterrato, un cimitero) come cornice perfetta per i brutali omicidi messi in scena;

- l'*iconografia*: si riferisce al modo in cui persone, oggetti, animali e persino idee astratte vengono utilizzati nei film. Alcune persone e oggetti, per il fatto stesso di essere apparsi in una lunga sequenza di film, sono così diventati icone di quel particolare genere, cioè sono facilmente accettati come simboli nella realtà immaginaria del film: carri, cavalli, diligenze, sceriffi, pistoleri, "indiani" nei western; sacerdoti come "esorcisti" nei film horror; impermeabili, sigarette e pistole come caratteristiche essenziali del detective nei classici film noir; e naturalmente diversi film ben definiti basati su argomenti specifici (come i film sportivi e di guerra) hanno i loro *set* di icone;

- *storie/temi e le loro strutture narrative*: la maggior parte dei film si basa su una trama che suggerisce una sorta di conflitto tra i personaggi (a volte anche all'interno di un personaggio) o tra i personaggi e una forza esterna, il che implica un problema che deve essere risolto, solitamente superando gli ostacoli per raggiungere un nuovo "equilibrio" entro la fine del film. Generi diversi presentano conflitti di diverso genere: non solo eroi e cattivi (che si tratti di un western, di un horror o di un film

di fantascienza), ma anche amanti e le loro difficoltà (come nelle commedie e nei film drammatici). Tuttavia, come abbiamo già accennato, la "chiusura" finale (compreso, ma non necessariamente, un "lieto fine") non è affatto obbligatoria: anche nei film classici, e sempre più nel cinema postmoderno e contemporaneo, un film può lasciare aperte le sue questioni fondamentali, negando così al pubblico la sensazione rassicurante di un nuovo ordine e di un equilibrio conclusivo. Inoltre, le storie possono gestire i temi sottostanti in modi diversi in diversi contesti socio-culturali;

- i *personaggi e le/gli interpreti*: i tratti psicologici dei personaggi, e soprattutto i loro obiettivi e motivazioni, spiegano il loro comportamento e i ruoli che svolgono nella trama generale. Nei film di genere tendono ad essere "icone", cioè tipi riconoscibili che simboleggiano i temi principali espressi nel film, e, come tali, corrono il rischio di diventare stereotipi o addirittura caricature: il detective e la "femme fatale" nel film noir, lo zombie o il serial killer nei film horror, gli "amici" e i "nerd" nelle commedie per adolescenti, l'allenatore e i membri della squadra nei film sportivi, la cavalleria e gli "indiani" nei western, e così via.

Nel loro insieme, queste convenzioni aiutano a modellare le aspettative con cui gli spettatori possono legittimamente reagire, sia cognitivamente che affettivamente, al particolare film che scelgono di guardare (ad esempio ridere, piangere, divertirsi, provare *suspense*, elaborare pensieri, ecc).

8.2. Fra tradizione innovazione

I generi cinematografici, per loro stessa definizione, implicano che le loro particolari convenzioni siano rispettate e riconosciute dal pubblico, cosicché si formino e alla fine si confermino aspettative appropriate. Tuttavia, come abbiamo detto, i registi non possono limitarsi ad applicare una formula, correndo così il rischio di annoiare gli spettatori. Ciò richiede un equilibrio dinamico tra il "vecchio" (convenzioni consolidate) e il "nuovo" (modi in cui le convenzioni vengono infrante), in modo che gli spettatori possano, da un lato, essere rassicurati sugli elementi fondamentali di un genere e, dall'altro, sfidati e incuriositi da alcuni elementi originali. *Confermare* o *sovvertire* le aspettative è una questione di gradi: la Fig. 3 mostra che, da un lato, i generi "classici" assicurano il massimo della conferma mentre, dall'altro, i film "artistici" o sperimentali forniscono un grado (solitamente alto) di sovversione (tuttavia, si noti che il pubblico di un film sperimentale potrebbe essere consapevole sin dall'inizio che la sua esperienza visiva includerà elementi insoliti o inaspettati).



Fig. 3

8.3. L'ibridazione dei generi

Il fatto che per la loro stessa esistenza i generi cinematografici debbano basarsi su un equilibrio tra ripetizione e variazione li rende oggetti adatti a una miscelazione produttiva. Soprattutto negli ultimi decenni si è verificata la tendenza a mescolare i generi cinematografici in un processo di *ibridazione*. È abbastanza comune parlare, ad esempio, di commedie romantiche (*rom-com*), drammi/commedie (*dramedies*), documentari e finzione (*docufiction*) e film che mescolano azione e avventura, supereroi e fantasy, detective e mistero, e così via. Questo fenomeno non è nuovo nel cinema *mainstream*: ad esempio, in *I protagonisti* (USA 1992), il regista Robert Altman racconta la storia di un produttore (Tim Robbins) che deve esaminare ogni giorno decine di sceneggiature che gli vengono sottoposte e, così facendo, cerca di garantire che in un possibile film da finanziare vengano presi in considerazione

quanti più generi possibili. La brillante ironia del film cattura efficacemente i suoi sforzi, ma potremmo aggiungere che il film di Altman è esso stesso un misto di commedia, dramma e thriller, con una chiara visione satirica delle pratiche senza scrupoli di Hollywood.



I protagonisti/*The player*

Più di recente, *Parasite* (Bong Joon Ho, Corea del Sud 2019) racconta la storia di una famiglia povera che si infiltra nella vita di una famiglia benestante, prendendo parte a una serie di eventi che spaziano dalla commedia al thriller, con un forte sguardo satirico sulla società coreana odierna. Ed *Emilia Pérez* (Jacques Audiard, Francia 2024) segue il capo di un cartello messicano (Karla Sofia Gascón) che mira a scomparire e trasformarsi in una donna con l'aiuto di un'avvocata (Zoe Saldña): il film mescola in modo efficace e fluido thriller, commedia *dark* e melodramma, ma è stato anche descritto come un *film poliziesco musicale*, poiché i suoi personaggi a volte esplodono cantando come nei musical classici (anche se la logica sottesa e i suoi effetti sono molto diversi).



Parasite



Emilia Pérez

Alcuni casi di mescolanza di generi (o film ibridi) possono essere compresi anche facendo riferimento a questioni socio-culturali più ampie. Come abbiamo accennato nella Sezione 5.3, il cambiamento delle sensibilità culturali e dei modelli socio-culturali si è sempre rispecchiato nel cinema: gli ultimi decenni hanno assistito a un'impressionante crisi di ideologie e valori occidentali, lasciando dietro di sé visioni del mondo non più caratterizzate da chiare opposizioni. La dinamica "buono vs cattivo" di tanti generi classici (ad esempio sceriffo e cattivo nel western; gangster e polizia nel film poliziesco; e personaggi "opposti" nei drammi e nelle commedie) è stata sostituita da un'opposizione più sfumata tra personaggi, che il più delle volte sono problematici e in un certo senso indefinibili (come il *detective* tormentato che ha una serie di problemi personali), riflettendo l'instabilità, se non il caos, che caratterizza i contesti sociali e culturali moderni. Il presente è spesso fonte di ansia e dubbio, e il futuro è spesso visto in termini cupi se non del tutto distopici. Anche gli sviluppi tecnologici vengono, il più delle volte, descritti come fonte di possibili problemi e sfide poco chiare. Già *Blade Runner* (Ridley Scott, USA/Hong Kong 1982), ad esempio, incorporava molti di questi temi, mettendo in discussione la natura stessa degli esseri umani e il loro ruolo in una società oscura e futuristica, e lo faceva rendendo chiari omaggi a vari generi, dalla fantascienza ai romanzi polizieschi, dai film d'azione ai film noir.



Blade runner

Il fatto che il pubblico moderno accetti questa mescolanza di generi e tolleri un grado piuttosto elevato di sovversione delle convenzioni di genere dimostra, ancora una volta, che, man mano che gli spettatori diventano più informati sui film e sulla produzione cinematografica, l'industria cinematografica può "correre più rischi" e "estendere" i confini dei generi oltre livelli che un tempo sarebbero stati inimmaginabili (e inaccettabili). Tale flessibilità sia da parte dei produttori che dei

consumatori può arrivare addirittura, paradossalmente, a produrre delusione quando *non* vengono violate le aspettative, il che, almeno per alcuni membri del pubblico, può significare nessuna trasgressione delle convenzioni e quindi minori opportunità di stimolare la riflessione e un minor grado di interesse e partecipazione. Al contrario, non bisogna dimenticare che sovvertire le aspettative di genere può spesso essere ancora un processo pericoloso: alcuni tipi di pubblico possono scoraggiarsi a causa di un'eccessiva "sovversione" del genere, sentirsi "persi" e alla fine perdere interesse.

8.4. L'"appropriazione" di argomenti e temi

Invece di mescolare generi all'interno di un singolo film, a volte i film possono incorporare elementi distinti di un genere particolare, rendendoli parte della narrazione principale. Ciò può essere spiegato facendo riferimento al concetto di *intertestualità*, ovvero al riferimento, all'interno di un'opera, ad altre opere, il che ovviamente implica che gli spettatori abbiano familiarità con i contenuti "più vecchi" - un altro modo per il pubblico di sfruttare le proprie conoscenze ed esperienze pregresse di opere precedenti per apprezzare e godere di quelle nuove. Questo è ciò che accade in *Frankenstein Junior* (1974 - si veda la Sezione 8.5), che imita scene del film originale di Frankenstein, *La moglie di Frankenstein* (James Whale, USA 1935). Come esempio particolarmente illuminante, consideriamo *Dalle 9 alle 5 - Orario continuato* (Colin Higgins, USA 1980), che racconta la storia di tre segretarie (interpretate da Jane Fonda, Lily Tomlin e Dolly Parton) che vivono le loro fantasie di vendicarsi del loro capo "sessista, egoista, bugiardo, ipocrita bigotto" (Dabney Coleman). Nella fantasia, Violet (Lily Tomlin), si immagina vestita da Biancaneve, in compagnia di animali animati della foresta, mentre dà da mangiare al suo capo una mela velenosa - un chiaro riferimento parodico al classico Disney. Ciò presuppone chiaramente che sia Violet sia il pubblico conoscano appieno il genere dei cartoni animati.



Dalle 9 alle 5 - Orario continuato/9 to 5

8.5. Le parodie

"Lo sviluppo dei generi ... culmina in una forma (la parodia) che si basa sulla piena comprensione, da parte del pubblico, degli elementi e dei temi del genere in questione. Si tratta dell'adempimento del "contratto" tra creatori di contenuti e spettatori, in base al quale il rapporto a lungo termine degli spettatori con il genere ha consentito loro di comprendere e apprezzare una parodia. Il pubblico "capisce" la battuta ... grazie alla quale solo coloro che sono esperti (vale a dire con una conoscenza approfondita del genere) vengono pienamente ricompensati." (Nota 6)

Lo sviluppo naturale dei generi porta a film che, facendo riferimento a uno o più generi specifici, diventano autoreferenziali (e quindi raggiungono una sorta di riflessività) e, come cambiamento più radicale, diventano *parodie* di un genere cinematografico - in un certo senso il riconoscimento ultimo che un genere ha pienamente sviluppato il suo potenziale intrinseco e può ora essere sfruttato a livello secondario, esponendone e satireggiandone le forme e le convenzioni. Nelle parodie, le convenzioni di un genere vengono riciclate con uno scopo comico. Ciò presuppone che il pubblico conosca appieno le caratteristiche principali di un dato genere, in modo che gli spettatori possano riconoscerle, il che, a sua volta, offre agli stessi spettatori un doppio motivo di intrattenimento, poiché possono apprezzare le convenzioni originali del genere parodiato e, allo stesso tempo, apprezzare il modo comico o satirico con cui tali convenzioni vengono trattate. Praticamente ogni genere ha dato origine a corrispondenti parodie, che a volte hanno avuto molto successo come film "originali" a pieno titolo.

Tra gli esempi rientrano l'horror, il western e i cosiddetti "film catastrofici", diventati popolari negli anni '70.



Frankenstein Junior/*Young Frankenstein* (Mel Brooks, USA 1974)



Blazing saddles (by Mel Brooks, USA 1974) Airplane! (by Zucker-Abrahams-Zucker, USA 1980)

8.6. Le aspettative di genere attraverso le culture

Un'ultima caratteristica importante dei generi merita di essere sottolineata: sebbene si possano attribuire termini molto generici come "commedia" o "melodramma" a una varietà di film prodotti in momenti diversi della storia, in contesti nazionali diversi e da autori diversi, questa natura "universale" dei generi è in realtà il prodotto di una visione piuttosto etnocentrica. La maggior parte degli studi sui generi cinematografici ha preso come obiettivo principale il cinema occidentale, e Hollywood in particolare, spesso ignorando o minimizzando l'importanza di altri cinema nazionali, molti dei quali hanno sviluppato propri "generi", spesso difficili da comprendere e apprezzare da occhi occidentali. Alcuni generi nazionali hanno le loro caratteristiche distintive, ma spesso rimangono isolati all'interno dei loro confini, poiché non godono di una distribuzione mondiale. Inoltre, anche se utilizziamo termini piuttosto generici come "avventura" o "thriller", il loro significato può cambiare se applicato a diversi cinema nazionali o locali - ad esempio i film indiani di "Bollywood" o quelli asiatici di arti marziali - e le corrispondenti aspettative del loro pubblico saranno diverse.

Note

1. Knight D. 1997. *Creating short fiction: The classic guide to writing short fiction*, St. Martin's Griffin, New York, p. 54. Citato in Austin A.C. 2007. [Expectations across entertainment media](#), Master thesis, Massachusetts Institute of Technology, pp. 5-6.
2. Ibid., pp. 11-12.
3. Bordwell D. 1985. *Narration in the fiction film*, University of Wisconsin Press, Madison. Citato in Austin, op. cit., pp. 49-50.
4. Bordwell, op. cit., p. 38. Citato in Bateman J.A. & Tseng C. 2013. ["The establishment of interpretative expectations in film"](#), *Review of cognitive linguistics*, 11, 2, p. 354.
5. Tuttavia, i generi possono anche essere descritti in termini almeno in parte diversi da differenti categorie, ad esempio i critici cinematografici o accademici rispetto ai pubblici. Si veda ad esempio Jeffres L.W, Atkin D.J & Neuendorf K.A. 2023. *Audience genre expectations in the age of digital media*. Routledge, New York and London, pp. 47-55.
6. Jeffres et al., op. cit, p. 170.

Appendice

Le due schede in questa Appendice forniscono opportunità di sperimentare le aspettative del pubblico con un'analisi di film e dei fattori coinvolti nella personale interazione con essi.

Scheda 1: Alla scoperta delle aspettative

Al cinema, il film è lo stesso. Sei tu che sei diverso.

(Questa frase compare all'uscita del Museo Interattivo del Cinema di Milano.)

Quando ci accingiamo a vedere un film, attiviamo, più o meno inconsapevolmente, diverse *aspettative*, sulla base delle nostre conoscenze, esperienze, convinzioni e atteggiamenti. Queste aspettative, e le reazioni che innescano durante e dopo la visione, sono largamente responsabili dell'opinione che ci facciamo del film, dell'interpretazione che ne diamo, del giudizio che possiamo esprimere sul film stesso. Le aspettative sono un fattore al contempo *condiviso* e strettamente *personale*:

- *condiviso*, perché molte altre persone che fanno parte della nostra stessa cultura, o età, o condizione sociale, o professione, o che comunque condividono con noi aspetti importanti della nostra vita, possono tendenzialmente avere un bagaglio di conoscenze ed esperienze simile al nostro; ma nello stesso tempo

- *personale*, perché, come esseri umani unici e irripetibili, ognuno di noi è portatore di differenze individuali e di esperienze non sovrapponibili a quelle di nessun altro.

Proviamo a vedere come funzionano questi meccanismi nel concreto. Pensa ad un film che vorresti vedere prossimamente. Nella *Scheda* che segue, compila, per quanto ti è possibile, la colonna *Fattori da considerare*. Poi, in base a questi dati, scrivi nella colonna accanto le *Aspettative* che vengono generate nella tua mente. Ad esempio, se stai per andare a vedere l'ultima commedia di Woody Allen, potrai scrivere nella colonna *Aspettative* qualcosa come ... uno o più personaggi in "crisi esistenziale", oppure una serie di battute a raffica, o ancora un'ambientazione in una città famosa o ... Per fare un altro esempio, se i tuoi amici ti hanno raccomandato un film e ti hanno detto di cosa parla, potrai riassumere brevemente quello di cui sei già venuto a conoscenza. O ancora, se stai per andare a vedere un film "horror", potrai citare alcuni elementi che ti aspetti di ritrovare: un gruppo di amici progressivamente eliminati da un omicida, scene di tortura, abbondante spargimento di sangue ("splatter"), e così via.

Una volta completata la scheda, e dopo aver visto il film in questione, potrai confrontare le tue *aspettative* con le tue effettive *reazioni*, prendendo qualche appunto, se vuoi, nell'ultima colonna. Sarai così in grado di giudicare in che misura il film ha corrisposto alle tue aspettative o le ha invece contraddette.

Fattori da considerare		Aspettative	Le mie reazioni
Film - titolo - anno e paese di produzione - durata - fa parte di una serie o di una "saga" che già conosci? - ha vinto un premio in qualche festival? - se ne è parlato (sui giornali, in televisione, su Internet ...) per qualche motivo particolare? - c'è stata una campagna pubblicitaria? - se si tratta di un film che vedrai al cinema, è un film che si suppone sarà molto popolare e ben distribuito nelle sale oppure che sarà visibile solo in poche sale e/o per pochi giorni? - altro:			
Regista - hai già visto altri suoi film? Gira un certo tipo particolare di film? - quali temi tratta di solito? - sai qualcos'altro di lei/lui? - altro:			
Attori/Attrici - sono famosi? Per quali altri film che ti vengono in mente? - interpretano di solito ruoli più o meno simili? Se sì, quali? - c'è qualcosa di particolare che apprezzi o non apprezzi in loro? - altro:			
Genere - il film appartiene chiaramente ad un certo "genere"? Oppure è difficile da "incasellare"? - è un genere (o sotto-genere) di cui sei appassionato?			

- quali aspetti di questo genere di solito ti interessano o ti coinvolgono di più? - altro: 			
Trama o argomento - sai già qualcosa sulla trama del film? - parla di argomenti che già conosci o che ti sono in qualche modo familiari? - è ambientato in ambienti e in una "cultura" che ti è più o meno familiare o di cui conosci poco o niente? - altro: 			
Critica e giudizi - hai letto qualche recensione, critica, o comunque informazioni sul film? - ne hai parlato con amici, parenti, conoscenti? - "girano" voci, ad esempio sui <i>social networks</i>, sul film, sul regista, sugli attori, sulla trama, ecc.? - ti è stato raccomandato da qualcuno? Perché? - lo hai scelto tu o hai accettato la decisione di altri? - altro: 			

Scheda 2: Aspettative alla prova

Ognuno di noi arriva a vedere un film con tutta una serie di *aspettative*, che riguardano moltissimi fattori: dal genere di film agli attori, dalle recensioni che abbiamo letto alle nostre precedenti conoscenze dell'argomento trattato ... e così via. Spesso queste nostre aspettative ci vengono confermate dalla visione del film; altre volte, invece, vengono smentite in modo più o meno sostanziale. Ovviamente, il piacere della visione di un nuovo film non si può basare sull'aspettativa di vedere soltanto qualcosa che ben conosciamo - ma è vero anche che in un certo tipo di film, quel "tipo" o "genere" che ci sta a cuore, ci fa piacere ritrovare certi attori, certe situazioni, certi sviluppi del racconto che ci sono familiari e non pretendiamo (o non tolleriamo) grossi stravolgimenti. La produzione cinematografica ha ben chiari questi processi ed è attenta a fornire "prodotti" che siano per quanto possibile nuovi ed originali, ma anche altri prodotti più "rassicuranti", che si basano sulla "fidelizzazione" di un pubblico affezionato (tra l'altro, si spiega così la longevità di "saghe" o "serie" come quelle di James Bond o di Star Wars, e l'enorme diffusione delle serie televisive "pluri-stagionali" ...).

Questa attività ti permetterà di verificare quanto le tue *aspettative* siano poi effettivamente *confermate* dalla visione di un film oppure siano parzialmente *smentite*, o ancora decisamente *stravolte*. Nella *Scheda* che segue, troverai una sintesi delle prime sequenze di alcuni film. Scrivi accanto a ciascuna sintesi che cosa ti aspetti che succeda nel film, come credi si possa sviluppare la vicenda presentata e come possa concludersi. Per una riflessione più articolata, se vuoi, scrivi anche nella terza colonna sulla base di quali *criteri* sei giunto a crearti le tue aspettative (il titolo del film? Il genere a cui appartiene? Il regista? Gli attori/attrici? ecc.). Poi confronta quanto le tue aspettative vengono confermate o smentite nella successiva *Scheda di controllo*, che ti fornirà una breve sintesi della trama complessiva di ogni film.

N.B. Ovviamente questo lavoro funziona meglio con film che non hai mai visto o di cui hai solo un vago ricordo. Se conosci bene il film, potresti comunque cercare di descrivere quali aspettative si creerebbe un nuovo spettatore.

Breve sintesi delle sequenze iniziali	Aspettative	Criteri
Paura in palcoscenico (<i>Stage fright</i>), di Alfred Hitchcock, USA 1950, con Marlene Dietrich, Jane Wyman, Richard Todd, Michael Wilding Jane, una giovane studentessa (Wyman) aiuta l'amico Jonathan (Todd) a scappare dalla polizia che lo insegue. Jonathan le racconta in un <i>flashback</i> che la sua amante Charlotte (Dietrich), una diva del music-hall, ha ucciso in una lite il marito, e si è poi presentata a casa sua sconvolta e col vestito macchiato di sangue. Jonathan ha cercato di aiutarla, andando persino a casa di Charlotte per prenderle un vestito pulito, ma forse è stato visto dalla cameriera di Charlotte ed ora è nei guai ...		
Maurice (<i>Maurice</i>), di James Ivory, GB 1987, con James Wilby e Hugh Grant A Cambridge negli anni '10 del Novecento, due studenti, Maurice e Clive (Wilby e Grant) si innamorano - ma il clima è fortemente repressivo e l'omosessualità un reato. L'amore dei due è ancora platonico quando il termine degli studi si avvicina ...		
L'asso nella manica (<i>Ace in the hole</i>), di Billy Wilder, USA 1951, con Kirk Douglas, Jan Sterling In una miniera del Nuovo Messico un minatore (Sterling) rimane sepolto vivo. Accorrono giornalisti, radio e televisioni per seguire "in diretta" il caso. Un giornalista (Douglas) si mette in contatto con la moglie del minatore e ne conquista la fiducia ...		
Arlington Road - L'inganno (<i>Arlington Road</i>), di Mark Pellington, USA 1999, con Jeff Bridges, Tim Robbins, Joan Cusack Michael Faraday (Bridges), vedovo da tre anni, abita con il figlio di 10 anni in una villetta alla periferia di Washington. Un		

giorno soccorre il bambino dei suoi nuovi vicini di casa Lang (Robbins e Cusack), rimasto ferito durante l'esplosione di fuochi d'artificio. Questo avvicina Michael ai Lang, che si dimostrano aperti e cordiali. Tuttavia, Michael comincia a sentirsi a disagio quando scopre qualche piccola bugia di Lang e degli strani disegni in casa sua ...		
Ricky - Una storia d'amore e libertà (<i>Ricky</i>), di François Ozon, F/I 2009, con Alexandra Lamy, Sergi López L'operaia Katie (Lamy), che vive sola con la figlia adolescente, si innamora di un nuovo assunto, Paco (López) nella ditta dove lavora e resta incinta. La presenza del nuovo arrivato, il piccolo Ricky, rende più difficile la convivenza, anche perchè il bambino si dimostra piuttosto "difficile". Ad un certo punto, quando gli compaiono sulla schiena strani lividi, Katie comincia a sospettare del comportamento di Paco ...		
Ascensore per il patibolo (<i>Ascenseur pour l'échafaud</i>), di Louis Malle, F 1958, con Jeanne Moreau, Maurice Ronet Un venerdì sera Julien (Ronet) uccide il direttore del suo ufficio, con l'intento di avere via libera con la moglie Florence (Moreau), sua amante. Ma durante la fuga, nell'intento di recuperare una corda che potrebbe accusarlo, Julien rimane bloccato nell'ascensore che il custode ferma per il weekend. Florence vaga a lungo per Parigi, con la cocente delusione che Julien l'abbia abbandonata. Nel frattempo, una coppia di giovani ladruncoli ruba l'auto di Julien ...		

Scheda di controllo

Paura in palcoscenico

Jane, oltre a nascondere Jonathan, intraprende delle ricerche, conoscendo in tal modo (e innamorandosene) l'Ispettore Wilding. Dopo una serie di peripezie, in un drammatico confronto nel teatro dove Charlotte lavora, si scopre che Jonathan è il vero assassino, e Jane riesce a salvarsi per miracolo da lui. Il film, uno dei meno conosciuti di Hitchcock, è famoso proprio per il *flashback* iniziale *che è finto* - in altre parole, Hitchcock, in questo caso più unico che raro, ha deliberatamente imbrogliato il pubblico - creando una serie di false aspettative!

Recensione su filmtv.it

Maurice

Le strade dei due amici divergono: mentre Maurice comincia a lavorare nella City di Londra, Clive parte per un viaggio in Grecia, anche per cercare di staccarsi dalla sofferenza di questo amore "impossibile". Maurice, dopo aver tentato di "curare la sua malattia", accetterà la sua omosessualità, unendosi allo stalliere di Clive e affrontando le inevitabili difficoltà che lo aspettano. Clive invece finirà per sposare una ragazza della sua stessa classe sociale e cercherà di condurre una vita "normale" ...

Recensione su filmtv.it

L'asso nella manica

In realtà il giornalista, ambizioso e arrivista, facendo finta di fare il possibile e arrivando a coordinare le squadre di emergenza, cercherà in tutti i modi di rimandare i tentativi di salvataggio per poter sfruttare fino in fondo il suo "scoop". Rimarrà in contatto con il minatore fino alla morte di quest'ultimo ...

Recensione su mymovies.it

Arlington Road - L'inganno

I sospetti di Michael si fanno sempre più pressanti: i vicini di casa potrebbero essere dei terroristi che stanno preparando un attentato ... o è solo una sua paranoia? Michael in realtà ha visto giusto: in un crescendo di azione, Lang finirà addirittura per rapire il figlio di Michael il giorno in cui l'attentato viene messo a segno. Ironia della sorte, Michael rimarrà ucciso nell'attentato e sarà accusato di esserne il responsabile. Suo figlio verrà affidato a dei parenti, mentre i coniugi Lang continueranno la loro tranquilla vita borghese ...

Recensione su mymovies.it

Ricky - Una storia d'amore e libertà

Accusato di maltrattare il bambino, Paco se ne va di casa. Ma i segni sulla schiena del piccolo continuano ad ingrandirsi, e Katie non sa più che fare. Un giorno, mentre sono in un parco, questi lividi si trasformano in ... piccole ali, e Ricky comincia a librarsi in aria. Katie, sorpresa e all'inizio sconvolta, lascerà che Ricky prenda il volo verso la sua libertà ...

Recensione su filmtv.it e su mymovies.it

Ascensore per il patibolo

Mentre Julien tenta inutilmente di uscire dall'ascensore, la coppia di ladruncoli si ferma in un motel e conosce una coppia di turisti tedeschi, con i quali scattano delle foto, usando la macchina fotografica di Julien. Queste foto vengono lasciate al motel per lo sviluppo ... Durante la notte, nel tentativo di rubare loro l'auto, i due giovani uccidono i turisti con la pistola trovata nell'auto di Julien. La mattina successiva la polizia ferma per vagabondaggio Florence e nel frattempo, sulla base dei chiari indizi (l'auto, la pistola) accusa Julien dell'omicidio dei due turisti. Florence, pur negando di conoscere Julien, tenta di scagionarlo. Visto che il marito di Florence è introvabile, la polizia fa aprire l'ufficio e riattiva l'ascensore, liberando così Julien. Florence riesce a ritrovare i due giovani ladruncoli e li accusa dell'omicidio, il che scagionerebbe Julien. A questo punto il ragazzo, ricordandosi che nel rullino lasciato al motel sono presenti foto che ritraggono lui e la sua ragazza con i due tedeschi, si precipita al motel. Qui la polizia sta facendo sviluppare le foto ed è subito chiaro che l'assassinio dei tedeschi è opera dei due giovani. Arriva al motel anche Florence ... solo per scoprire che nel rullino in corso di sviluppo ci sono anche delle foto che Julien aveva scattato con lei, in atteggiamenti intimi ...

Recensione su mymovies.it



info@cinemafocus.eu