

I generi cinematografici:  
caratteristiche, funzioni, evoluzione

*Film genres: features, functions,  
evolution*

Luciano Mariani  
[info@cinemafocus.eu](mailto:info@cinemafocus.eu)

[Vai alla versione online/Go to online version](#)

**Indice**

*N.B. Per un esame preliminare di questo argomento, si veda il Dossier [I generi cinematografici](#).*

**Prima parte**

- [1. Introduzione](#)
- [2. Perché sono utili e necessarie "etichette" di genere?](#)
- [3. Alla ricerca di criteri di classificazione](#)  
[Esempi di categorie, ampie e ristrette](#)
- [4. Il film come testo: le convenzioni di genere](#)
  - [4.1. Lo stile](#)
  - [4.2. La colonna sonora](#)
  - [4.3. L'ambientazione](#)
  - [4.4. L'iconografia](#)
  - [4.5. Storie/Temi e le loro narrazioni](#)
  - [4.6. I personaggi e gli attori/le attrici](#)
- [5. Il film come testo: strutture narrative](#)
- [6. Il film come testo: gli approcci semantico-strutturali](#)
- [7. Ripetizione e variazione](#)

**Contents**

N.B. For a preliminary overview of this topic, see the Dossier [Film genres](#).

**Part 1**

- [1. Introduction](#)
- [2. Why are generic labels useful and necessary?](#)
- [3. In search of classification criteria](#)  
[Examples of categories, broad and narrow](#)
- [4. Film as text: genre conventions](#)
  - [4.1. Style](#)
  - [4.2. Soundtrack](#)
  - [4.3. Setting](#)
  - [4.4. Iconography](#)
  - [4.5. Stories/Themes and their narratives](#)
  - [4.6. Characters and actors/actresses](#)
- [5. Film as text: narrative structures](#)
- [6. Film as text: semantic-structural approaches](#)
- [7. Repetition and variation](#)

## **Seconda parte**

- [8. I generi come elementi socioculturali](#)
- [9. Oltre il testo cinematografico: gli usi dei generi](#)
- [10. Non solo generi ...](#)
- [11. Le funzioni dei generi](#)
  - [11.1. La funzione economica](#)
  - [11.2. La funzione socio-culturale](#)
  - [11.3. La funzione comunicativa](#)

## **Terza parte**

- [12. Una prospettiva storica](#)
  - [12.1. La prospettiva evolutiva](#)
  - [12.2. L'evoluzione finale: la parodia e la satira](#)
  - [12.3. Oltre la visione evolutiva](#)
  - [12.4. La genesi di un genere](#)
- [13. Generi e "cicli"](#)
- [14. Fine dei generi cinematografici?](#)
- [15. La mescolanza dei generi e l'ibridazione](#)
- [16. Il genere - una categoria universale?](#)
- [17. Conclusione](#)

## **Part 2**

- [8. Genres as sociocultural elements](#)
- [9. Beyond film text: the uses of genres](#)
- [10. Not just genres ...](#)
- [11. The functions of genres](#)
  - [11.1. The economic function](#)
  - [11.2. The socio-cultural function](#)
  - [11.3. The communicative function](#)

## **Part 3**

- [12. A historical perspective](#)
  - [12.1. The evolutionary perspective](#)
  - [12.2. The ultimate evolution: parody and satire](#)
  - [12.3. Beyond the evolutionary view](#)
  - [12.4. Genesis of a genre](#)
- [13. Genres and "cycles"](#)
- [14. The end of film genres?](#)
- [15. Genre mixing and hybridization](#)
- [16. Genre - a "universal" category?](#)
- [17. Conclusion](#)

# **Part 1**

## **1. Introduzione**

A prima vista, i generi cinematografici possono apparire come un concetto semplice e lineare: dopotutto, sappiamo tutti cosa si intende quando si dice che "Star Wars è un film di fantascienza" o si fa un elenco di film come *Salvate il soldato Ryan*, *1917*, *Full metal jacket* e *Dunkirk* in quanto "film di guerra". Tuttavia, ci sono momenti in cui questo modo semplice di riferirsi a un genere cinematografico inizia a diventare un po' problematico: per esempio, come si potrebbero definire film come *Mulholland Drive*, *Blade Runner 2049*, *Green book* o *La forma dell'acqua*?

Se poi si confrontano le riviste che elencano i programmi TV, si scopre che lo stesso film è talvolta assegnato a generi diversi, e lo stesso può accadere se si leggono recensioni di film, si

## **1. Introduction**

*At a first glance, film genres can appear as a simple, straightforward concept: after all, we all know what is meant by "Star Wars is a science fiction film" or by making a list of movies such as Saving Private Ryan, 1917, Full metal jacket and Dunkirk and calling them "war films". However, there are times when this easy way of referring to a film genre begins to become a bit problematic: for example, how would you call films like Mulholland Drive, Blade Runner 2049, Green book or The shape of water?*

*If you then compare magazines listing TV programmes, you may find that the same film is sometimes assigned to different genres, and the same may happen if you read film reviews,*

consultano dizionari, si naviga su siti Internet o ci si unisce a un gruppo di discussione o a un *blog* per appassionati di cinema. Ciò suggerisce una prima considerazione di fondo: i generi cinematografici non nascono dal nulla, ma sono il risultato di scelte e decisioni prese da persone diverse, per scopi diversi, in situazioni diverse. La seconda considerazione si basa sul fatto che i soggetti coinvolti nella creazione e nel cambiamento dei generi cinematografici non sono solo gli spettatori, ma anche i giornalisti, i critici cinematografici, le agenzie pubblicitarie, gli studiosi di cinema e, non ultimi, i produttori cinematografici, ovvero le persone e organizzazioni responsabili di decidere quali film devono essere realizzati e come descriverli al loro pubblico. In terzo luogo, tali soggetti non hanno affatto gli stessi interessi e finalità per quanto riguarda la classificazione dei film.

Come si può vedere, i discorsi che circondano un concetto apparentemente semplice come "generi cinematografici" sono molteplici e molto diversi, e se si iniziasse a studiare la storia del cinema, si scoprirebbe presto che anche i criteri per classificare i film sono cambiati nel tempo. Ha senso quindi approfondire l'argomento e considerare le domande sollevate dalla classificazione dei film e le possibili risposte che sono state date, nel tempo, a tali domande. Ma prima di intraprendere questo viaggio di esplorazione, consideriamo brevemente una questione molto basilare: perché preoccuparsi dei generi cinematografici, o meglio, perché preoccuparsi della classificazione dei film?

## **2. Perché sono utili e necessarie "etichette" di genere?**

Perché esistono i generi cinematografici? Forse la risposta più generale ha a che fare con uno dei processi di base di cui si avvale la mente umana per portare ordine ed equilibrio nelle esperienze altrimenti caotiche e complesse che costituiscono le nostre interazioni quotidiane con il mondo in cui viviamo, comprese le persone, gli oggetti e le idee. Questo processo cerebrale ha a che fare con la *classificazione*, ovvero il raggruppamento di elementi che sembrano condividere alcune caratteristiche di base in categorie più gestibili. Se

*consult film dictionaries, browse Internet sites or join a discussion group or a blog for film buffs. This points to a first basic consideration: film genres are not born out of nowhere, but are the result of choices and decisions made by different people, for different purposes, in different situations. The second consideration is based on the fact that the parties involved in creating and changing film genres are not just viewers, but also journalists, film critics, advertising agencies, film scholars, and - last but not least - film producers, i.e. the people and organizations responsible for deciding what films are to be made and how to describe them to their audiences. In the third place, by no means do these parties have the same interests and purposes as regards film classification.*

*As you can see, the discourses surrounding an apparently simple concept like "film genres" are multiple and vastly different, and if you started studying film history, you would soon find out that the criteria for classifying films have changed through time as well. So it makes sense to delve deeper into the topic and consider the questions raised by classifying films and the possible answers that have been given, in time, to such questions. But before starting out on this journey of exploration, let's briefly consider a very basic issue: why bother with film genre, or rather, why bother with classification at all?*

## **2. Why are generic labels useful and necessary?**

*Why do film genres exist? Perhaps the most general answer has to do with one of the basic processes that the human mind makes use of in order to bring order and balance in the otherwise chaotic and complex experiences that make up our daily interactions with the world we live in, including people, objects and ideas. This brain process has to do with classifying, i.e. grouping items that (seem to) share some basic features into more manageable categories. If every time we see a chair we had to make up a whole new mental representation of the object, our mind's*

ogni volta che vediamo una sedia dovessimo inventarci una rappresentazione mentale completamente nuova dell'oggetto, le capacità della nostra mente sarebbero occupate da operazioni lunghe e gravose. Invece, impariamo molto presto a costruire una categoria generale di oggetti ("sedia") che include la maggior parte, se non tutti, i casi specifici di sedie, indipendentemente dalla loro dimensione, colore, materiale, forma, stile, ecc. Per creare questo categoria, dobbiamo includere alcune caratteristiche essenziali comuni a tutte le sedie, e quindi arriviamo a una definizione che ci aiuti a identificare un particolare esempio dell'oggetto, ma anche, allo stesso tempo, ad escludere tutti gli altri oggetti che non condividono tutte le caratteristiche della nostra sedia "prototipo":

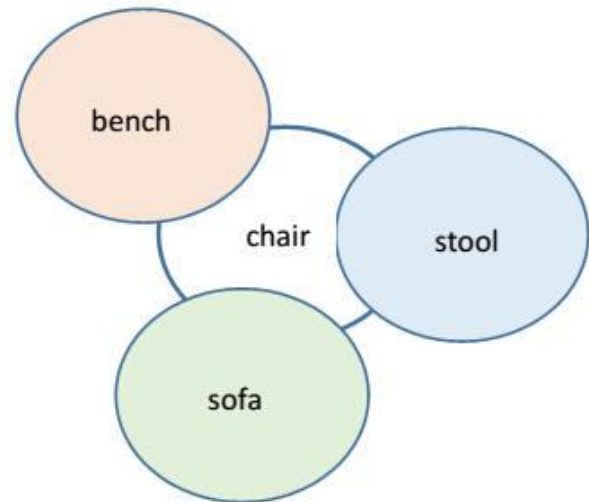
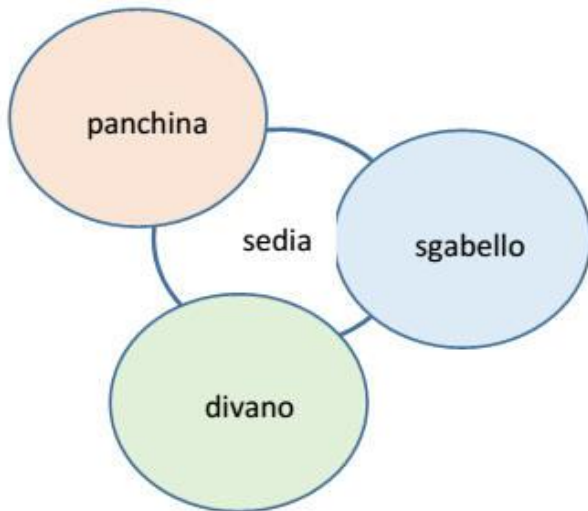
*"Una sedia è un mobile su cui una persona può sedersi, con uno schienale, un sedile e quattro gambe" (Nota 1)*

Sulla base di questa definizione possiamo usare la nostra categoria generale per identificare ciò che riconosciamo come "sedie", ma anche per escludere altri oggetti che possono condividere la stessa funzione (cioè "il sedersi") ma non sono conformi all'idea standard di "sedia", ad es uno sgabello, una poltrona, un divano, una panchina... anche se possiamo accettare altri oggetti qualificandoli in un modo o nell'altro: così possiamo includere nella nostra idea generale oggetti più specifici come una sedia a rotelle, un seggiolone, una sedia a dondolo, una sedia girevole... Graficamente, potremmo esprimere queste relazioni in questo modo:

*capacities would be taken up by lengthy, burdensome operations. Instead, early in life we learn to build a general category of objects ("chair") which includes most, if not all, specific instances of chairs, irrespective of their size, colour, material, shape, style, etc. To create this category, we must include some essential features shared by all chairs, and thus we come up with a definition which helps us to identify any particular example of the object, but also, at the same time, to exclude all other objects that do not share all the features of our "prototypical" chair:*

*"A chair is a piece of furniture for one person to sit on, with a back, a seat and four legs" (Note 1)*

*On the basis of this definition we can use our general category to identify what we recognize as "chairs", but also to exclude other objects which may share the same function (i.e. "to sit on") but do not conform to the standard idea of "chair", e.g. a stool, an armchair, a sofa, a bench ... although we can accept other items by qualifying them in one way or another: thus we can include in our general idea more specific items like a wheelchair, a high chair, a rocking chair, a swivel chair ... Graphically, we could express these relationships like this:*

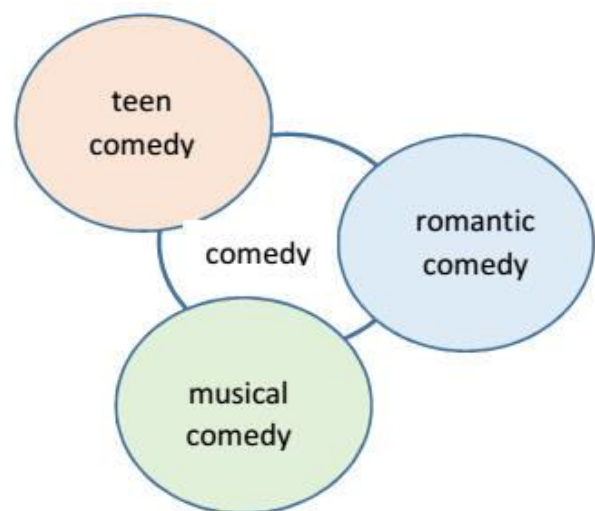
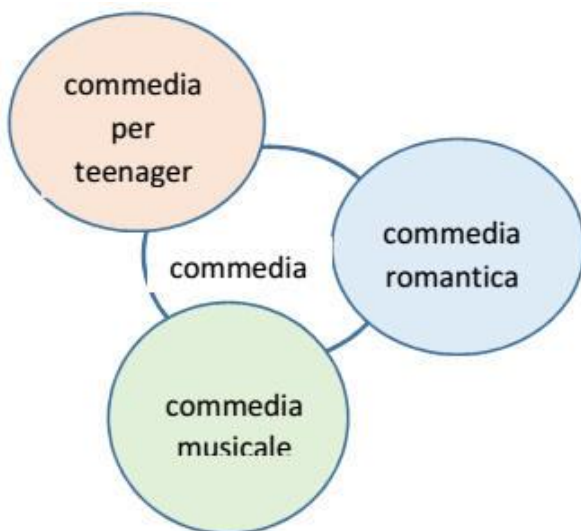


I concetti di "sgabello", "panchina" e "divano" si sovrappongono solo in parte al concetto più generale di "sedia", che però comprende, come abbiamo visto, diverse possibili varianti qualificate.

*The concepts of "stool", "bench" and "sofa" only partially overlap with the more general concept of "chair", which, however, includes, as we have seen, several possible qualified variations.*

Se ora consideriamo la "commedia" come "un'opera teatrale o un film che ha lo scopo di essere divertente, di solito con un lieto fine" (cioè il concetto di base), siamo inevitabilmente portati a considerare altri tipi di lavori teatrali/film che condividono il concetto di base ma possono (o devono) essere qualificati da funzionalità aggiuntive, ad es commedia *romantica*, commedia *musicale*, commedia *per adolescenti* ...:

*If we now take "comedy" as "a play or film/movie that is intended to be funny, usually with a happy ending" (i.e. the basic concept), we are inevitably led to consider other, related types of plays/films/movies which share the basic concept but can (or must) be qualified by additional features, e.g. romantic comedy, musical comedy, teen comedy ...:*



Si possono ora fare parecchie importanti considerazioni introduttive.

*Several important introductory considerations can now be made.*

In primo luogo, abbiamo bisogno di "classi generiche" o "categorie" per fare riferimento, in modo rapido ed efficiente, a elementi che altrimenti sarebbero difficili da descrivere o definire ogni volta che elaboriamo un singolo, specifico esemplare della categoria. Quindi la funzione o lo scopo più generale dei generi è quello di facilitare la comunicazione quotidiana: se ti dico che ieri sera ho visto un vecchio western o un film di fantascienza, molto probabilmente saprai cosa intendo e, viceversa, citando un film famoso nel genere (es. *Mezzogiorno di fuoco* o *Star Wars*) trasmetto subito informazioni sul genere stesso. Come abbiamo già detto, questa immediatezza ed efficienza di comunicazione è del massimo valore per molti tipi di persone interessate ai film - non solo spettatori, ma critici, riviste cinematografiche e, soprattutto, produttori cinematografici, che possono rivolgersi a un pubblico specifico con specifici generi cinematografici che attivano aspettative condivise.

*First, we need "generic classes" or "categories" to refer, quickly and efficiently, to items which would otherwise be hard to describe or define every time we come up with a single, specific specimen of the category. Thus the most general function or purpose of genres is to make daily communication easier: if I tell you that I saw an old western or a science-fiction film last night, you most probably know what I mean, and, conversely, by mentioning a well-known film in the genre (e.g. *High noon* or *Star Wars*) I immediately pass on information on the genre itself. As we have already said, this immediacy and efficiency of communication is of the utmost value to many kinds of people interested in films - not just viewers, but critics, film magazines, and, most importantly, film producers, who can target specific audiences with specific genres of film which activate shared expectations.*

Ciò indica una seconda considerazione: i generi, come tutte le categorie o classi, devono essere ampiamente accettati per essere utilizzati con poca o nessuna possibilità di fraintendimento, cioè devono essere condivisi dal discorso di una comunità. Tuttavia, poiché esistono comunità discorsive diverse (es. i citati telespettatori, critici, produttori), e anche queste evolvono nel tempo, il significato attribuito a una categoria può differire o cambiare: come vedremo, "spy story" può significare cose piuttosto diverse per i registi, i critici e il pubblico in generale, e ciò che viene definito "musical" è certamente cambiato notevolmente durante tutto il 20° secolo.

*This points to a second consideration - genres, like all categories or classes, must be widely accepted to be used with little or no possibility of misunderstanding, i.e. they must be shared by a community's discourse. However, because there are different discourse communities (e.g. the above mentioned viewers, critics, producers), and these also evolve over time, the meaning attached to a category can differ or change: as we shall see, "spy story" can mean quite different things to filmmakers, critics, and the general public, and what is referred to as "musicals" has certainly changed considerably all through the 20th century.*

In terzo luogo, i generi possono essere di natura molto ampia (come la "commedia"), ma sono anche abbastanza aperti a essere qualificati in modi diversi, producendo quelli che a volte vengono definiti "sottogeneri", ad es. commedia "da college", melodramma familiare, horror "slasher" o "splatter". In altre parole, i confini di un genere non sono strettamente fissi: categorie molto ampie coesistono con altre molto più ristrette: alcune persone si accontentano di un termine più generico come *thriller*, mentre altre

*In the third place, genres can be very broad in nature (like "comedy"), but are also quite open to be qualified in different ways, producing what are sometimes referred to as "sub-genres", e.g. college comedy, family melodrama, "slasher" or "splatter" horror. In other words, the boundaries of a genre are not strictly fixed, with very broad categories coexisting with much narrower ones: some people are content with a most general term like crime, while others are keen to make finer*



preferiscono fare distinzioni più sottili e considererebbero *film di gangster, polizieschi* e "polar" francesi come generi completamente autonomi.

Infine, le categorie cambiano nel tempo: gli *spaghetti western*, che all'inizio erano considerati solo un "sottogenere" dei western, possono ora essere visti come un genere più o meno indipendente. Inoltre, i processi di "ibridazione" sono sempre all'opera, e ora siamo pronti ad accettare nuove "etichette" come "tragicommedie" o "dramedies", "rom-com" (cioè "commedie romantiche"), "docufiction" e "docudrama" (un mix di documentario e finzione), e così via.

### 3. Alla ricerca di criteri di classificazione

Naturalmente, i generi come prodotto di un sistema di classificazione si applicano a una gamma molto ampia di media, tra cui, ad esempio, la letteratura (romanzo, racconto, poesia...), il teatro (con "etichette" che spesso sono passate al cinema, come tragedia, commedia, musical, *burlesque*...), musica (classica e suoi sottogeneri, rock e suoi sottogeneri, jazz...), pittura (paesaggio, ritratto, natura morta...), programmi televisivi (notizie, soap opera, *chat*, *reality show*...). Ciò che colpisce di più in questo elenco di esempi è l'estrema varietà di criteri che possono essere utilizzati per definire un gruppo di elementi come genere, e quindi per assegnare un particolare esempio ad un particolare genere. I film possono essere raggruppati, ad esempio, per modalità di produzione (società "major", società "minor", studi indipendenti...), per formato (lungometraggi, cortometraggi, bianco e nero o a colori...), per tecniche (*live action*, cartoni animati, oltre alle varie forme digitali...), per proporzioni (standard, widescreen, Panavision...), per qualità di definizione (standard vs alta definizione, 4K, 8K...), per qualità del suono (mono, stereo, Dolby, THX ...), per valutazione (adatto alla visione di tutti, guida dei genitori, film "X" ...), per pubblico (cinema per adolescenti) e in molti altri modi.

*distinctions, and would consider gangster films, detective films and thrillers as fully autonomous genres.*

*Finally, categories change over time: spaghetti westerns, which were considered at the start just a "sub-genre" of westerns, may now be viewed as a more or less independent genre. Besides, processes of "hybridization" are always at work, and we are now ready to accept new "labels" like "tragicomedies" or "dramedies", "rom-coms" (i.e. "romantic comedies"), "docufiction" and "docudrama" (a mix of documentary and fiction), and so on.*

### 3. In search of classification criteria

*Of course, genres as the product of a classification system apply to a very wide range of media, including, e.g., literature (novel, short story, poetry ...), theatre (with "labels" that have often passed on to film, like tragedy, comedy, musical, burlesque ...), music (classical and its subgenres, rock and its subgenres, jazz ...), painting (landscape, portrait, still life ...), television programmes (news, soap operas, chat shows, reality shows ...). What strikes most in this list of examples is the extreme variety of criteria that can be used to define a group of items as a genre, and then to assign one particular instance to a particular genre. Films, in particular, can be grouped, e.g., by production modes (major, minor, independent studios ...), by format (feature films, short films, black and white or colour ...), by techniques (live action, animated cartoons, plus the various digital forms ...), by [aspect ratio](#) (standard, widescreen, Panavision ...), by quality of definition (standard vs high definition, 4K, 8K ...), by sound quality (mono, stereo, Dolby, THX ...), by rating (fit for viewing by everybody, parental guidance, "X" films ...), by audience (teen pics) and in many other ways.*

***Esempi di categorie, ampie e ristrette***

*"Raggruppamento per periodo o paese (film americani degli anni '30), per regista o star o produttore o scrittore o studio, per processo tecnico (film Cinemascope), per ciclo (i film "da spiaggia"), per serie (i film di 007), per stile (espressionismo tedesco), per struttura (narrativa), per ideologia (cinema reaganiano), per luogo ("film per drive-in"), per scopo (filmati amatoriali), per pubblico ("teen pictures"), per argomento o tema (film per famiglie, film di politica)." (Nota 2)*

*"Mentre alcuni generi sono basati sul contenuto della storia (il film di guerra), altri sono presi in prestito dalla letteratura (commedia, melodramma) o da altri media (il musical). Alcuni sono basati sugli attori (i film di Astaire-Rogers) o basati sul budget (blockbuster), mentre altri si basano sullo status artistico (il film d'arte), l'identità razziale (il cinema nero), i luoghi (il western) o l'orientamento sessuale (il cinema queer)." (Nota 3)*

*"Prima di parlare di sottogeneri specifici, dovremmo forse parlare solo di tre forme cinematografiche molto basilari o principali: film narrativo, film d'avanguardia/sperimentale e film documentario... La "non-fiction" è collegata a quei discorsi che fanno affermazioni esplicite sulla realtà e la "fiction" a discorsi che non lo fanno, una distinzione tra una modalità assertiva e una fittizia, in cui lo spettatore tratta il riferimento dal testo alla realtà in due modi fundamentalmente diversi. Questa distinzione tra due modalità è inserita nel nostro quadro cognitivo ed è correlata alla distinzione tra una modalità di "fantasia" e una modalità di realtà" (Nota 4)*

**Examples of categories, broad and narrow**

"Grouping by period or country (American films of the 1930s), by director or star or producer or writer or studio, by technical process (Cinemascope films), by cycle (the 'fallen women' films), by series (the 007 movies), by style (German Expressionism), by structure (narrative), by ideology (Reaganite cinema), by venue ('drive-in movies'), by purpose (home movies), by audience ('teenpix'), by subject or theme (family film, paranoid-politics movies)." (Note 2)

"While some genres are based on story content (the war film), other are borrowed from literature (comedy, melodrama) or from other media (the musical). Some are performer-based (the Astaire-Rogers films) or budget-based (blockbusters), while others are based on artistic status (the art film), racial identity (Black cinema), location (the Western) or sexual orientation (Queer cinema)." (Note 3)

"Before we talk about specific subgenres, we should perhaps talk about only three, very basic or principal film forms: narrative film, avant-garde/experimental film, and documentary film ... Nonfiction is related to those discourses that make explicit claims about reality and fiction to discourses that do not, a distinction between an assertive and a fictional mode, in which the spectator treats the reference from text to reality in two fundamentally different ways. This distinction between two modes is imbedded in our cognitive framework and is related to the distinction between a play mode and a reality mode" (Note 4)



La condivisione di tratti comuni da parte di più film può aiutare a raggrupparli in una classe, categoria o "genere". Tuttavia, quando pensiamo ai generi cinematografici, le "etichette" che più facilmente ci vengono in mente come spettatori sono, ad es. western, fantascienza, fantasy, horror e così via - vale a dire che i criteri effettivamente utilizzati per parlare di generi cinematografici sono solitamente più ristretti rispetto al "miscuglio" di cui abbiamo appena parlato. Tendiamo a raggruppare i film principalmente in base a categorie ampie ma definite come, ad es. argomento (sport, film catastrofici), personaggi (film di supereroi), storie o narrazioni (crimine, romanticismo, horror). Non esiste un modo unico per compilare una tassonomia completa dei generi cinematografici e i tentativi di elencarne il maggior numero possibile hanno prodotto elenchi impressionanti che, tuttavia, a volte finiscono per confondere piuttosto che rivelarsi davvero utili in una discussione sui generi cinematografici.

Tutte queste considerazioni indicano che la categorizzazione è un processo complesso, e i suoi prodotti (cioè elenchi o tassonomie) non possono in alcun modo essere dati per scontati, per cui variazioni considerevoli sono la regola piuttosto che l'eccezione. Come abbiamo accennato, i confini di un genere possono essere considerati molto ampi o molto stretti; molto stabili nel tempo o abbastanza variabili; di natura piuttosto "universale" o più circoscritta a specifiche realtà nazionali o locali. Un ulteriore problema è in realtà che le tassonomie più utilizzate sono state sviluppate con criteri di riferimento occidentali (per lo più americani o europei), cioè hanno una natura etnocentrica, ignorando così spesso la specificità socio-culturale di altre filmografie (spesso meno conosciute).

La natura "sfocata" o addirittura "disordinata" delle possibili tassonomie significa anche che si può pensare che un film appartenga a più "classi" o generi diversi allo stesso tempo: ad esempio, *Ombre rosse* (di John Ford, USA 1939) può essere considerato un film di John Wayne (attore), un film di John Ford (regista), un film americano degli anni '40 (periodo storico), un film della

*The sharing of common traits by a number of movies can help to group them in a class, category, or "genre". However, when we think about film genres, the "labels" that most readily come to our mind as viewers are, e.g. western, science fiction, fantasy, horror, and so on - which is to say that the criteria actually used to talk about film genres are usually more restricted than the "mixed bag" we have just mentioned. We tend to group movies mostly according to broad yet definite categories like, e.g. topic (sports, disaster movies), characters (superhero movies), stories or narratives (crime, romance, horror). There is no one way of compiling a comprehensive taxonomy of film genres, and attempts to list as many of them as possible has produced impressive lists which, however, sometimes end up being confusing rather than really helpful in a discussion of film genres.*

*All these considerations point to the fact that categorization is a complex process, and its products (i.e. lists or taxonomies) can by no means be taken for granted, so that considerable variations are the rule rather than the exception. As we have mentioned, the boundaries of a genre can be considered very broad or very narrow; very stable across time or quite variable; rather "universal" in nature or more limited to specific national or local realities. An additional problem is actually that most widely used taxonomies have been developed with western (mostly American or European) criteria of reference, i.e. have an ethnocentric nature, thus often ignoring the socio-cultural specificity of other (often less known) filmographies.*

*The "fuzzy" or even "messy" nature of possible taxonomies also means that a film can be thought to belong to several different "classes" or genres at the same time: for example, *Stagecoach* (by John Ford, USA 1939) can be considered to be a John Wayne film (actor), a John Ford film (director), an American film from the 1940s (historical period), a United Artists film (distributor), besides, of course, a*

United Artists (distributore), oltre, ovviamente, un *western*.  
western.



### UN MOMENTO PER RIFLETTERE

1. Quali sono i tuoi generi cinematografici preferiti?
2. Prova a costruire una semplice classificazione dei generi cinematografici: inizia da categorie più ampie (come commedie o *thriller*) e vedi se puoi espanderle in sottogeneri più specifici. Se puoi, confronta la tua lista con quella di un amico e discuti le ragioni delle somiglianze e delle differenze.
3. Scegli tre o quattro film che conosci bene e vedi in quanti modi diversi possono essere classificati (come abbiamo fatto con *Ombre rosse* qui sopra).
4. Guarda i video qui sotto e decidi a quale genere potrebbe appartenere ogni film. Puoi spiegare i motivi delle tue scelte, ovvero che *criteri* hai utilizzato?



### STOP AND THINK

1. What are your favourite *film genres*?
2. Try to build a simple *classification* of film genres: start from broader categories (like *comedies* or *thrillers*) and see if you can expand them into more specific *subgenres*. If you can, compare your list with a friend's and discuss the reasons for the *similarities* and *differences*.
3. Choose three or four movies that you know well and see in how many different ways they could be classified (as we did with *Stagecoach* above).
4. Watch the videos below and decide which genre(s) each film could belong to. Can you explain the *reasons* for your choices, i.e. what *criteria* did you use?



1



2



3



4

(Nota/Note 5)

I vari esempi di tassonomie che abbiamo citato indicano che la classificazione non è un processo neutro e unico, ma dipende dallo *scopo* di questa operazione (e anche, in connessione con questo, dalle persone coinvolte). I diversi soggetti interessati alla classificazione possono avere in mente finalità molto diverse: una rivista televisiva che elenca i programmi quotidiani ha chiaramente in mente un pubblico diverso rispetto a una raccolta accademica di saggi sul cinema; e abbiamo già menzionato i sistemi di classificazione adottati nella maggior parte dei paesi per definire e prescrivere quale tipo di film può essere mostrato a quale tipo di pubblico. Altri sistemi di classificazione possono fare riferimento all'effetto che certi tipi di film possono avere sul pubblico atteso: la distinzione tra commedia e tragedia risale alla filosofia occidentale classica, ma anche nella storia del cinema, molto più recente, fu presto chiaro che i film potevano essere usati per far ridere o piangere le persone, per farle sentire felici o tristi, per sollecitare l'eccitazione sessuale o per causare paura o ansia - per non parlare degli usi del film per scopi pubblicitari o di propaganda (implicita o esplicita), che mettono in evidenza il fatto che i film possono variare anche in modo sottile nei modi in cui mirano a informare gli spettatori piuttosto che a cambiare il comportamento di questi ultimi, inducendo risposte che hanno un impatto diretto sui messaggi sociali, culturali e politici che sono incarnati nei film stessi.

Come si sarà notato, queste considerazioni tendono ad allontanarci dai veri e propri *testi cinematografici*, cioè dagli aspetti formali e strutturali di particolari generi, e ad avvicinarci al loro *valore comunicativo*, in particolare nei confronti del pubblico coinvolto. Si può quindi evidenziare che nello studio dei generi cinematografici si può ricorrere sia all'esame delle *caratteristiche* formali e strutturali di un genere, sia alle sue *funzioni*, ovvero le finalità per le quali i generi vengono utilizzati (siano esse economiche, sociali, culturali o comunicative) - anche se i due approcci possono intrecciarsi. L'adozione di approcci diversi dovrebbe aiutarci a comprendere meglio la natura e le caratteristiche dei generi cinematografici, sia come fenomeno

*The various examples of taxonomies we have mentioned point to the fact that classification is not a neutral and unique process, but it depends on the purpose of this operation (and also, in connection with this, to the people involved). Different parties interested in the classification can have very different purposes in mind: a TV magazine listing the daily programmes clearly has in mind a different readership than an academic collection of essays on cinema; and we have already mentioned the rating systems adopted in most countries to define and prescribe which type of movies can be shown to which kinds of (young) audiences. Other classification systems may refer to the effect that certain types of films can have on their expected audiences: the distinction between comedy and tragedy dates back to the classical Western philosophy, but even in the much more recent history of cinema it was soon clear that films could be used to make people laugh or cry, to make them feel happy or sad, to solicit sexual excitement or to cause fear or anxiety - not to mention the uses of film for (implicit or explicit) advertising or propaganda purposes, which highlights the fact that movies can vary even in subtle ways in the ways in which they aim to inform viewers rather than to change the latter's behaviour, by inducing responses that directly impact on the social, cultural and political messages that are embodied in the movies themselves.*

*As you may have noticed, these considerations tend to move us away from the actual film texts, i.e. the formal and structural aspects of particular genres, and towards their communicative value, particularly with respect to the audiences involved. We can thus point out that in studying film genres, we may resort either to an examination of the formal and structural features of a genre or to its functions, i.e. the purposes for which genres are used (whether economic, social, cultural or communicative) - although the two approaches can and do intersect. Adopting different approaches should hopefully help us to understand better the nature and features of film genres, both as a cultural phenomenon and*

culturale sia come gruppi di film in quanto opere a sé stanti. *as groups of films as works in their own right.*

#### **4. Il film come testo: le convenzioni di genere**

La nozione stessa di "genere" implica la presenza di convenzioni - stile, dispositivi narrativi, aspetti formali o tecniche cinematografiche tipiche di ogni particolare genere, il cui significato è chiaro al pubblico e che quindi lo rende riconoscibile come un gruppo (relativamente) indipendente di film. Una convenzione è, ad esempio, il fatto che nei musical, i personaggi spesso passino senza problemi dal parlare al canto e al ballo, con una musica che sembra improvvisamente nascere dal nulla: questo noi, come spettatori, lo accettiamo prontamente come "parte del gioco" di guardare un musical, anche se ovviamente ciò toglie una sensazione di "realismo". Al contrario, questa convenzione non sarebbe accettabile in un film drammatico, dove siamo invitati a "sospendere la nostra incredulità" e ad entrare nel mondo immaginario del film, che deve garantire un certo grado di realismo per rappresentare un mondo illusorio ma "credibile".

##### **4.1. Stile**

"Stile" è una categoria di convenzioni di difficile definizione, poiché comprende tutti i modi in cui il [linguaggio cinematografico](#) può essere utilizzato per ottenere un certo effetto sul pubblico; questo include, ad esempio, la scelta di obiettivi, angoli e movimenti della telecamera, l'illuminazione, le combinazioni di colori, il montaggio, gli effetti speciali, ecc. Alcuni generi, tuttavia, mostrano "stili" facilmente riconoscibili che rendono abbastanza agevole per il pubblico stabilire il tipo di film che stanno guardando. Il [film noir](#), ad esempio, utilizza luci soffuse, contesti bui, scene notturne e *flashback* come strutture narrative formali (si veda l'esempio in basso a sinistra). Allo stesso modo, i [film horror](#) usano contrasti di luce, primi piani e inquadrature strette, usando il "fuori schermo" come elemento di suspense, invitandoci a chiederci quando e come il mostro o l'assassino appariranno effettivamente "sullo" schermo. Il [melodramma](#) utilizza spesso eccessi stilistici per sottolineare i sentimenti e le emozioni dei personaggi (si veda l'esempio in basso a destra): una messa in scena eccessiva, con colori vividi

#### **4. Film as text: genre conventions**

*The very notion of "genre" implies the presence of conventions - style, narrative devices, formal aspects or cinematic techniques that are typical of each particular genre, whose meaning is clear to the audience and which thus makes it recognizable as a (relatively) independent group of films. A convention is, for example, the fact that in musicals, characters often move smoothly from speaking to singing and dancing to music that suddenly seems to come into existence out of nowhere: this we, as viewers, readily accept as "part of the game" of watching a musical, although it obviously detracts from a feeling of "realism". Conversely, this convention would not be acceptable in a dramatic film, where we are invited to "suspend our disbelief" and move into the fictional world of the film, which must ensure a degree of realism to depict an illusionary yet "believable" world.*

##### **4.1. Style**

*"Style" is a category of conventions difficult to define, since it includes all the ways in which [film language](#) can be used to obtain a certain effect on the audience; this includes, e.g choice of lenses, camera angles and movements, lighting, colour schemes, editing, special effects, etc. Certain genres, however, exhibit easily recognizable "styles" that make it quite easy for the audience to establish the kind of film they are watching. [Film noir](#), for example, employs low-key lighting, dark contexts, night scenes, as well flashbacks as formal narrative structures (watch the example below left). [Horror films](#) similarly use light contrasts, close-ups and tight framing, using the "off screen" as an element of suspense - inviting us to wonder when and how the monster or killer will actually appear "on" the screen. [Melodrama](#) often uses stylistic excesses to underline the feelings and emotions of the characters (watch the example below right): an excessive mise-en-scène, with vivid colours which highlight the presence of plenty of objects that become part of the emotional*

che evidenziano la presenza di molti oggetti che entrano a far parte dell'atmosfera emotiva; uso di luci contrastanti; e una recitazione eccessiva che sottolinea le passioni che stanno sotto la superficie delle cose. I *thriller* che coinvolgono un killer (seriale) possono utilizzare immagini distorte e suoni inquietanti per suggerire che il criminale è psicologicamente disturbato.

*atmosphere; use of contrasting lights; and an excessive acting which underscores the passions lying beneath the surface of things. Thrillers involving a (serial) killer may use distorted images and eerie sounds to suggest that the criminal is psychologically disturbed.*



La polizia bussa alla porta/*The big combo* (di/by Joseph H. Lewis, USA 1955)



Secondo amore/*All that heaven allows* (di/by Douglas Sirk, USA 1955)

#### 4.2. La colonna sonora

La [colonna sonora](#) è così intimamente connessa allo stile generale di un film che spesso sembriamo non accorgercene, sebbene svolga un ruolo cruciale nella definizione dell'atmosfera: la musica in stile "ballata" che spesso accompagna l'apertura di tanti western, ad esempio, fa talmente parte delle storie western che tendiamo a darla per scontata. I film dell'orrore perderebbero molto del loro impatto se rimuovessimo la musica e i suoni che ci tengono in tensione, solo per essere interrotti, a volte in modo del tutto inaspettato, da altri suoni che ci fanno sobbalzare. Sebbene le generalizzazioni non siano realmente possibili, nel complesso possiamo dire che "i violini" accompagnano spesso storie d'amore e altri tipi di drammi romantici, mentre colonne sonore elettroniche, anche sperimentali, vengono utilizzate come per film di fantascienza.

#### 4.2. Soundtrack

*Soundtrack is so intimately connected to the overall style of a film that we often seem to be unaware of it, although it plays a crucial role in setting the atmosphere: the ballad-style music which often accompanies the opening of so many westerns, for example, is so much a part of a western storyline that we tend to take it for granted. Horror films would lose much of their impact if we removed the music and sounds that keep us on edge, only to be broken, sometimes quite unexpectedly, by some other sounds that make us jump to our feet. Although generalisations are not really possible, on the whole we can say that "sweeping strings" are the usual accompaniment of love stories and other kinds of romantic drama, while electronic, even experimental soundtracks, are used as the score for science-fiction films.*

#### 4.3. L'ambientazione

Lo spazio e il tempo, ovvero dove e quando si svolge la storia di un film, sono particolarmente importanti per alcuni generi, meno per altri. Comedie e drammi, ad esempio, possono svolgersi ovunque e in qualsiasi momento - nel passato, nel presente e persino nel futuro, ma i

#### 4.3. Setting

*The space and time, i.e. where and when, the story of a film takes place are particularly important for some genres, less so for others. Comedies and dramas, for example, can take place everywhere and at any time - in the past, present and even future, but westerns focus on*



western si concentrano sulla frontiera americana (a ovest del Mississippi), principalmente nella seconda metà del XIX secolo. Alcuni sosterranno che film come [L'ultimo dei Mohicani](#) (di Michael Mann, USA 1992), ambientato all'epoca della lotta tra i coloni e gli inglesi vicino alla costa orientale, nella seconda metà del XVIII secolo, non siano western; e lo stesso si potrebbe dire per [Pocahontas](#) (di Mike Gabriel, Eric Goldberg, USA 1995) e per [Hud il selvaggio](#) (di Martin Ritt, USA 1963), che si svolge in Texas ma nel presente.

I musical, al contrario, possono svolgersi nel passato, come [Incontrami a St. Louis](#) (di Vincent Minnelli, USA 1944), e anche in un contesto western, come [Sette spose per sette fratelli](#) (di Stanley Donen, USA 1954); nel presente (ovvero il presente di quando è stato realizzato il film), come [West Side Story](#) (di Robert Wise, Jerome Robbins, USA 1961) o [La La Land](#) (di Damien Chazelle, USA 2016), o anche in qualche fantastico luogo senza tempo, come [Brigadoon](#) (di Vincente Minnelli, USA 1954).

Tuttavia, come abbiamo appena detto, dobbiamo stare attenti alle generalizzazioni. Se è vero che i film *noir* e *gangster* si svolgono principalmente nelle città (sebbene la città stessa sia più un simbolo di una società moderna in decadenza piuttosto che una vera area urbana), ci sono film di questi generi le cui storie si svolgono sulle montagne della California, come [Una pallottola per Roy](#) (di Raoul Walsh, USA 1941) o nel deserto dell'Arizona, come [La foresta pietrificata](#) (di Archie Mayo, USA 1936) - ancora una volta, ambientazioni che ben si adatterebbero anche ad un western.

Allo stesso modo, i film horror scelgono spesso un luogo isolato (un lago, un cottage in una foresta, un edificio abbandonato, un seminterrato, un cimitero) come ambientazione perfetta per le brutali uccisioni che vi hanno luogo; ma, ancora una volta, ci sono esempi di film ambientati in un appartamento borghese di New York, come *Rosemary's Baby* (si veda il video in basso a sinistra), in un normale motel vicino a una normale autostrada, come *Psycho* (di Alfred Hitchcock, USA 1960), oppure a bordo di una

*the American frontier (west of the Mississippi), mostly in the latter half of the 19th century. Some would argue that films like [The last of the Mohicans](#) (by Michael Mann, USA 1992), which takes place at the time of the fight between the settlers and the English near the east coast, in the second half of the 18th century, are not westerns; and the same could be said for [Pocahontas](#) (by Mike Gabriel, Eric Goldberg, USA 1995) and for [Hud](#) (by Martin Ritt, USA 1963), which takes place in Texas but in the present.*

*Musicals, on the contrary, can take place in the past, like [Meet me in St. Louis](#) (by Vincent Minnelli, USA 1944), and even in a western context, like [Seven brides for seven brothers](#) (by Stanley Donen, USA 1954); in the present (i.e. the present of when the film was made), like [West Side Story](#) (by Robert Wise, Jerome Robbins, USA 1961) or [La La Land](#) (by Damien Chazelle, USA 2016), or even in some timeless, fantastic place, like [Brigadoon](#) (by Vincente Minnelli, USA 1954).*

*However, as we have just said, we must beware of generalizations. While it is true that film noir and gangster films take place mostly in cities (although the city itself is more a symbol of a decaying modern society rather than a real urban area), there are movies in these genres whose stories take place in the mountains of California, like [High Sierra](#) (by Raoul Walsh, USA 1941) or in desert of Arizona, like [The petrified forest](#) (by Archie Mayo, USA 1936) - once again, settings that would also fit a western quite well.*

*Similarly, horror movies often choose an isolated place (a lake, a cottage in a forest, a derelict building, a basement, a graveyard) as the perfect setting for the brutal killings that take place; but, once again, there are examples of movies that are set in a New York middle-class apartment, like *Rosemary's Baby* (watch video below left), in an ordinary motel near an ordinary highway, like *Psycho* (by Alfred Hitchcock, USA 1960), or aboard a sailing*



barca a vela in mezzo al mare, come *Ore 10: calma piatta* (si veda il video in basso a destra).

*boat in the middle of the sea, like Dead calm (watch video below right).*



Rosemary's baby - Nastro rosso a New York/*Rosemary's baby* (di/by Roman Polanski, USA 1968)



Ore 10: calma piatta/*Dead calm* (di/by Phillip Noyce, Australia 1989)

I film di fantascienza possono utilizzare ambientazioni già esistenti, anche se di natura futuristica, come in [Arancia meccanica](#) (di Stanley Kubrick, GB 1971), che implicano anche una sorta di legame drammatico tra il presente e un futuro (distopico), oppure possono decidere di costruire nuovi set da zero o, la scelta più ovvia oggi, possono ricorrere all'immagine computerizzata. Naturalmente, i film che si svolgono a bordo di astronavi o su un pianeta lontano devono fornire le proprie ambientazioni appropriate.

*Science fiction films face the choice of using already existing settings, although of a futuristic nature, like [A clockwork orange](#) (by Stanley Kubrick, GB 1971), which also imply a sort of dramatic link between the present and a (dystopic) future, building new sets from scratch or, the most obvious choice nowadays, have recourse to computer imaging. Of course, films that take place aboard spaceships or on a distant planet must provide their own appropriate settings.*

#### 4.4. L'iconografia

Attraversando le convenzioni di genere, l'iconografia si riferisce al ruolo che le persone, gli oggetti, gli animali e persino le idee astratte sono rappresentate nelle immagini, con la consapevolezza che popoli diversi, gruppi religiosi o politici possono usare e usano modi diversi per rappresentare la stessa realtà. Alcune persone e alcuni oggetti, per il fatto stesso di essere apparsi in una lunga sequenza di film, sono così diventati icone di quel particolare genere, cioè sono prontamente accettati come simboli della realtà fittizia rappresentata nel film: carri, cavalli, diligenze, sceriffi, pistoleri, "indiani" nei western; preti come "esorcisti" nei film dell'orrore; impermeabili, sigarette e (ancora) pistole come tratti essenziali del *detective* (l'"occhio privato")

#### 4.4. Iconography

*Cutting across conventions, iconography refers to the role that people, objects, animals and even abstract ideas are represented in images, with the understanding that different peoples, religious or political groups may and do use different ways to represent the same reality. Some people and objects, by the very fact of having appeared in a long sequence of films, have thus become icons of that particular genre, i.e. they are readily accepted as symbols in the fictional reality represented in the film: wagons, horses, stagecoaches, sheriffs, the gunfighters, the "Indians" in westerns; priests as "exorcists" in horror films; raincoats, cigarettes and (again) guns as essential features of the detective (the "private eye") in*

nei classici *film noir*; e, naturalmente, diversi film a tema ben definiti (come i film sportivi e di guerra) hanno le loro serie di icone.

Le icone sono molto più di persone e oggetti divenuti archetipici o addirittura stereotipi: di solito portano con sé un insieme di credenze, atteggiamenti e valori che vengono riconosciuti e accettati dal pubblico perché condivisi da una comunità: gli "indiani" nei western sono stati a lungo dipinti come persone selvagge, violente, primitive in contrasto con la civiltà occidentale che avanza (attraverso le loro terre); i sacerdoti e i loro attributi religiosi trasmettono l'idea che i valori cristiani possono alla fine sconfiggere le forze del male.

Le icone non sono fisse e il loro significato può cambiare nel tempo, aiutando il genere a cui appartengono ad evolversi in direzioni diverse: come vedremo in una sezione successiva, ad esempio, i western hanno subito notevoli cambiamenti nel corso del tempo, e dalla metà degli anni Cinquanta è stata messa in discussione la classica opposizione tra gli "indiani" e i coloni che avanzavano verso ovest. Quindi, se l'iconografia di base può rimanere la stessa, i valori e gli atteggiamenti ad essa collegati sono soggetti a revisione e cambiamento.

#### 4.5. Storie/Temi e le loro narrazioni

La [narrazione](#) della 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, suggerendo un problema che deve essere risolto, di solito superando gli ostacoli per raggiungere un nuovo "equilibrio" entro la fine del film (questo può, ma non necessariamente, assumere la forma di un "lieto fine"). Generi diversi propongono ovviamente conflitti di diverso tipo: non solo eroi e cattivi (che si tratti di un western, di un horror o di un film di fantascienza), ma anche di amanti e delle loro difficoltà (come nelle commedie e nei film drammatici). Schatz (*Nota 6*) individua in questo senso conflitti più "fisici", che riguardano principalmente temi sociali e "pubblici" (come lo scontro a fuoco nei western e la lotta tra gangster nei film di gangster) e conflitti più individuali, "privati" (come i

*classic noir films; and of course several well-defined topic-based films (like the sports and war films) have their own sets of icons.*

*Icons are much more than people and objects which have become archetypical or even stereotypes: they usually carry with them a set of beliefs, attitudes and values which are recognized and accepted by the audience because they are shared by a community: the "Indians" in western have long been portrayed as wild, violent, primitive people contrasted with the western civilization advancing (across their lands); priests and their religious attributes convey the idea that Christian values can eventually defeat evil forces.*

*Icons are not fixed and their meaning may change through time, helping the genre they belong to evolve in different directions: as we shall see in a later section, for example, westerns have undergone considerable changes in the course of time, and from the middle 1950s the classic opposition between the "Indians" and the settlers advancing westwards has been put into question. So, if the basic iconography may remain the same, the values and attitudes attached to it are subject to revision and change.*

#### 4.5. Stories/Themes and their narratives

The [narrative](#) of most films relies on a storyline that suggests some kind of conflict between characters (sometimes even within a character), or between characters and some external force, implying a problem that must be solved, usually by overcoming obstacles in order to reach a new "balance" by the end of the film (this may, but not necessarily, take the form of a "happy ending"). Different genres obviously propose conflicts of different kinds: not just heroes and villains (whether it's a western, a horror or a science-fiction film), but also lovers and their plights (such as in comedies and dramatic movies). In this respect, Schatz (*Note 6*) identifies more "physical" conflicts, which address mainly social and "public" issues (like the gunfight in westerns and the fight between gangsters in gangster movies) and more individual, "private"

problemi in una relazione sessuale o i problemi psicologici nei melodrammi familiari). I due tipi di conflitti spesso si sovrappongono, e il lieto fine in quel caso implica la risoluzione sia dei problemi sociali che dei problemi "psicologico/romantici", cioè una sorta di "chiusura" della storia. Tuttavia, tale chiusura, dove si risolvono i problemi e si risponde alle domande, non è affatto obbligatoria: anche nei film classici, e sempre più nel cinema postmoderno e contemporaneo, un film può lasciare aperte le sue questioni di fondo, negando così al pubblico la rassicurante sensazione di un nuovo ordine equilibrato. Se la guerra fredda e la minaccia nucleare sono state rappresentate simbolicamente nei film di fantascienza e horror degli anni '50, con la forza aliena o il mostro che alla fine vengono distrutti, i film successivi, che ad esempio esprimevano l'ansia della guerra del Vietnam e le tensioni sociali e politiche degli anni '60 e '70, non erano così rassicuranti nel modo in cui lasciavano senza risposta i loro problemi: gli *zombie* non venivano completamente sconfitti e i pericoli per la società erano ancora molto presenti anche alla fine del film. Quindi le storie possono gestire i loro temi sottostanti in modi diversi in diversi contesti socio-culturali.

Le convenzioni narrative sono così importanti che torneremo presto su di esse e le considereremo più in dettaglio nella Sezione 5 qui di seguito.

#### 4.6. I personaggi e gli attori/le attrici

I personaggi sono la caratteristica essenziale che mette in moto l'azione. I loro tratti psicologici, e soprattutto i loro obiettivi e motivazioni, spiegano il loro comportamento e i ruoli che giocano nella trama complessiva. Nei film di genere tendono ad essere "icone", ovvero tipologie 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" nei film noir, lo *zombie* o il serial killer nei film horror, gli "amici per la pelle" 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.

Gli attori e le attrici possono specializzarsi così

*conflicts (like the troubles in a sexual relationship or the psychological problems in family melodramas). The two kinds of conflicts often overlap, and the happy ending in that case implies the resolution of both the social and the "psychological/romantic" problems, i.e. a kind of "closure" of the story. However, such closure, where problems are solved and questions are answered, is by no means mandatory: even in classic movies, and increasingly so in post-modern and contemporary cinema, a film may leave its basic issues open, thus denying the audience the reassuring feeling of a new balanced order. If the Cold War and the nuclear threat were symbolically represented in science-fiction and horror films of the 1950s, with the alien force or the monster being eventually destroyed, later films, e.g. expressing the anxiety of the Vietnam War and the social and political tensions of the 1960s and 1970s, were not so reassuring in the way they left their issues unanswered: zombies were not completely defeated and the dangers facing society were still very much on the forefront even at the end of the movie. Thus stories can handle their underlying themes in different ways across different socio-cultural contexts.*

*Narrative conventions are so important that we shall soon come back to them and consider them in more detail in Section 5 below.*

#### 4.6. Characters and actors/actresses

*Characters are the essential feature that sets the action in motion. Their psychological traits, and above all their goals and motivations, explain their behaviour and the roles that they play in the overall storyline. In genre films they tend to be "icons", i.e. recognizable types that symbolize the main themes expressed in the movie, and, as such, they run the risk of becoming stereotypes or even caricatures: the detective and the "femme fatale" in film noir, the zombie or the serial killer in horror films, the "buddies" and the "nerds" in teen comedies, the coach and the team members in sports films, the cavalry and the "Indians" in westerns, and so on.*

tanto e così bene nell'interpretare personaggi "generici" che possono finire per essere scelti per interpretare essenzialmente lo stesso personaggio iconico in una serie di film, a volte durante tutta la loro carriera. Altri, pur mantenendo una sorta di "persona sullo schermo" riconoscibile, possono essere in grado di interpretare ruoli diversi, o almeno variazioni all'interno dello stesso ruolo di base. L'"immagine" che attori e attrici portano con sé può essere associata a un particolare genere cinematografico in cui hanno costruito la loro reputazione (sebbene possano aver interpretato con successo ruoli molto diversi in altri generi cinematografici): John Wayne (si veda il video in basso a sinistra) e il western, Cary Grant e Marilyn Monroe e la commedia, Humphrey Bogart e il film poliziesco, Sylvester Stallone (si veda il video in basso a destra) e il film d'azione... Ciò non significa che attori e attrici non possano interpretare ruoli completamente diversi, o che possa essere loro chiesto di interpretare un personaggio che è, psicologicamente e socialmente, l'opposto (o almeno molto diverso) del ruolo generico a cui sono principalmente associati.

*Actors and actresses can specialize so much and so well in playing "generic" characters that they can end up being "cast to type", i.e. chosen to play essentially the same iconic character in a number of films, sometimes throughout their whole acting career. Others, while retaining some sort of recognizable "screen persona", may be capable of playing different roles, or at least variations within the same basic role. The "image" that actors and actresses carry with them can be associated with a particular film genre in which they first built their reputation (although they may have successfully played quite different roles in other films genre): John Wayne (watch video below left) and the western, Cary Grant and Marilyn Monroe and the comedy, Humphrey Bogart and the detective movie, Sylvester Stallone (watch video below right) and the action movie ... This does not mean that actors and actress cannot play completely different roles, or even expressly cast "against type", i.e. asked to play a character who is, psychologically and socially, the opposite of (or at least quite different from) the generic role they are primarily associated with.*



John Wayne



Sylvester Stallone



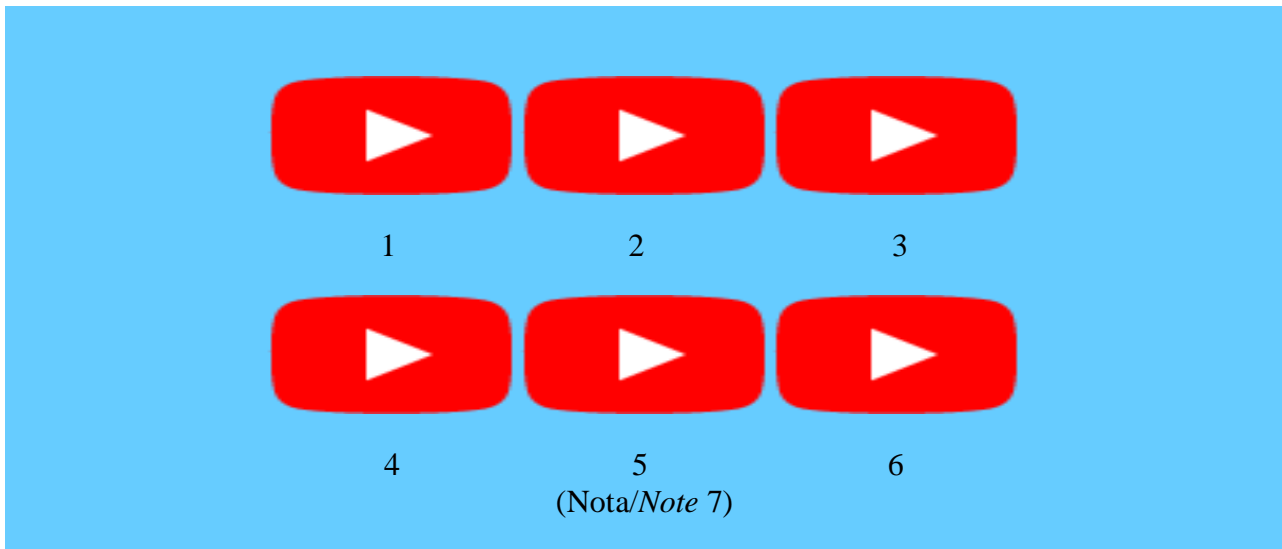
### UN MOMENTO PER RIFLETTERE ...

Fai riferimento all'elenco sopra riportato delle *convenzioni di genere*. Guarda i video qui sotto e prova a fare un elenco delle *convenzioni* che sembrano più rilevanti per assegnare ogni film a un particolare *genere*. In altre parole, quali sono le *caratteristiche essenziali* che ti farebbero decidere di volta in volta di assegnare un film ad un possibile genere?



### STOP AND THINK

Refer to the above list of *genre conventions* we have just made. Watch the videos below and try to make a list of the *conventions* that seem most relevant to assign each film to a particular *genre*. In other words, what are the *essential features* that would make you decide on a possible film genre in each case?



### 5. Il film come testo: strutture narrative

Nell'ambito delle convenzioni dei film di genere, ci sono stati tentativi di considerare la struttura narrativa complessiva come base per classificare i film: in altre parole, i film ritenuti appartenenti allo stesso genere dovrebbero apparire organizzati secondo uno sviluppo narrativo simile. Carroll (Nota 8) applica questo quadro di riferimento al film dell'orrore, distinguendo tra una trama "di scoperta" e una trama "oltre il limite". Entrambe si basano su una sfiducia di base nei confronti della scienza e degli scienziati, ma nel primo caso ciò si sottolinea l'incompetenza e l'inefficienza della scienza come linea guida razionale per le azioni umane. Questo accade in film diversi come [Dracula](#) (di Tod Browning, 1931, e versioni successive), [Il bacio della pantera](#) (di Jacques Tourneur, USA 1942, e il suo *remake*), [L'invasione degli ultracorpi](#) (di Don Siegel, USA 1956, e i suoi due *remake*), [Lo squalo](#) (di Steven Spielberg, USA 1975) e [L'esorcista](#) (di William Friedkin, USA 1973, e i suoi molteplici *sequel*).

In tali film la storia attraversa diverse fasi:

a) il mostro o la forza aliena si mostra per la prima volta: ad esempio, in *Dracula*, il vampiro appare per la prima volta travestito da conduttore di una carrozza; in *Il bacio della pantera*, la pantera è solo accennata in vari modi terrificanti; in *Lo squalo*, il primo attacco dello squalo mobilita le persone sulla spiaggia (si veda il video in basso a sinistra);

### 5. Film as text: narrative structures

*Within the context of genre film conventions, there have been attempts at considering the overall narrative structure as the basis for classifying films: in other words, films deemed to belong to the same genre should appear to be organized along a similar story development. Carroll (Note 8) applies this frame of reference to the horror film, distinguishing between a discovery plot and an over-reacher plot. Both rely on a basic distrust of science and scientists, but in the former case this stresses the incompetence and inefficiency of science as a rational guideline for human actions. This is shown in such diverse films as [Dracula](#) (by Tod Browning, 1931, and subsequent versions), [Cat people](#) (by Jacques Tourneur, USA 1942, and its *remake*), [Invasion of the body snatchers](#) (by Don Siegel, USA 1956, and its two *remakes*), [Jaws](#) (by Steven Spielberg, USA 1975) and [The exorcist](#) (by William Friedkin, USA 1973, and its multiple *sequels*).*

*In such movies the story goes through different stages:*

*a) the monster or alien force shows itself for the first time: e.g., in *Dracula*, the vampire first appears disguised as the driver of a coach; in *Cat people*, the panther is only hinted at in various terrifying ways; in *Jaws*, the shark's first attack mobilizes the people on the beach*



b) un individuo o un gruppo di persone scopre il mostro o l'alieno e cerca, solitamente invano, di allertare le autorità, che non ci credono: ad es., in *L'invasione degli ultracorpi*, c'è un momento di "scoperta" quando i corpi delle persone, che sono l'esatto duplicato di quelli reali, vengono scoperti quasi per caso (si veda il video in basso a destra); in *L'esorcista*, la dodicenne Regan inizia ad assistere a strani fenomeni;

c) le persone che riconoscono il pericolo cercano di convincere gli altri, compresi gli scienziati, che è necessario un intervento urgente, ma non vengono creduti, la suspense aumenta col passare del tempo e il pericolo si fa più forte: la comunità scientifica inefficiente si contrappone alla saggezza dell'"uomo comune" (spesso adolescenti in film per *teenager* come [Nightmare - Dal profondo della notte](#) (di Wes Craven, USA 1984);

d) alla fine viene riconosciuto il pericolo, le forze si uniscono e il mostro o la forza aliena viene solitamente sconfitta: ad esempio, in *L'invasione degli ultracorpi* la polizia è finalmente convinta a bloccare le strade e l'F.B.I. viene avvisato.

(watch video below left);

*b) an individual or a group of people discovers the monster or alien and try, usually in vain, to alert the authorities, who don't believe them: e.g., in Invasion of the body snatchers, there is a moment of "discovery" when the bodies of people, who are the exact duplication of real ones, are discovered almost by chance (watch video below right); in The exorcist, 12-year-old Regan starts witnessing strange phenomena;*

*c) the people who recognize the danger try to convince the others, including scientists, that urgent action is necessary, but they are not believed and the suspense increases as time presses on and the danger becomes stronger: the inefficient scientific community is contrasted with the wisdom of the "common man" (quite often adolescents in teen movies like [A nightmare on Elm Street](#) (by Wes Craven, USA 1984);*

*d) eventually the danger is recognized, forces are joined and the monster or alien force is usually defeated: e.g., in Invasion of the body snatchers the police is finally convinced to block the roads and the F.B.I. is alerted.*



Video 1



Video 2

La struttura narrativa alternativa, la trama "oltre il limite", mostra i limiti e i pericoli della scienza quando i suoi esperimenti causano gravi danni alla comunità. È il caso di film come [Frankenstein](#) (di James Whale, USA 1931, e i suoi innumerevoli *remake* e *sequel*, tra cui la parodia di grande successo [Frankenstein Junior](#) di Mel Brooks, USA 1974), [Il dottor Dr. Jekyll](#) (di Robert Mamoulian, USA 1931, e i suoi *remake*, tra cui [quello famoso](#) di Victor Fleming, USA 1941) o [La mosca](#) (di David Cronenberg, USA 1986 e i suoi seguiti). Anche in questo caso, la storia si sviluppa

*The alternative narrative structure, the over-reacher plot, shows the limits and dangers of science when its experiments cause great harm to the community. This is the case of such movies as [Frankenstein](#) (by James Whale, USA 1931, and its numberless remakes and sequels, including the highly successful parody [Young Frankenstein](#) by Mel Brooks, USA 1974), [Dr. Jekyll and Mr. Hide](#) (by Robert Mamoulian, USA 1931, and its remakes, including the [famous one](#) by Victor Fleming, USA 1941) or [The fly](#) (by David Cronenberg, USA 1986 and*



attraverso diverse fasi:

a) vengono descritti e discussi i preparativi per l'esperimento: gli scienziati spiegano le proprie motivazioni per provare l'esperimento stesso;

b) l'esperimento ha successo, il che rafforza la fiducia in se stesso dello scienziato (spesso pazzo) (si veda il video in basso a sinistra, da *Frankenstein*);

c) l'esperimento mostra il suo lato più oscuro e il suo fallimento morale: il mostro sfugge al controllo dello scienziato e provoca vittime innocenti. E' il caso del mostro di Frankenstein che affoga una ragazzina;

d) la distruzione finale del mostro, come in *La mosca*, dove Veronica, l'amante del mostro, alla fine lo uccide; o l'autodistruzione, come in *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, dove il mostruoso Hyde viene colpito dalla polizia e si trasforma di nuovo in Jekyll (si veda il video in basso a destra, dalla versione del 1941).

*its sequels*). Again, the story develops through different phases:

*a) the preparations for the experiment are described and discussed, with the scientists providing their own rationale for trying out the experiment itself;*

*b) the experiment is successful, boosting the self-confidence of the (mad) scientist (watch video below left, from Frankenstein);*

*c) the experiment shows its darker side and moral failure: the monster escapes from the scientist's control and causes innocent victims. This is the case of Frankenstein's monster drowning a young girl;*

*d) the final destruction of the monster, as in The fly, where the monster's lover Veronica eventually kills him; or self-destruction, as in Dr. Jekyll and Mr. Hyde, where the monstrous Hyde is shot by the police and transforms back into Jekyll (watch video below right, from the 1941 version).*



Video 1



Video 2

Simili tentativi di definire un genere in base alla sua struttura narrativa hanno coinvolto anche il western. Wright (Nota 9) individua quattro principali tipologie di trama, che compaiono in alcuni film di grande successo, che possono quindi essere considerati rappresentanti del genere:

a) la trama "classica": si tratta di uno straniero solitario che arriva in una città travagliata e ristabilisce la legge e l'ordine, come in [Gli avventurieri](#) (di Michael Curtiz, USA 1939);

b) la trama della "vendetta", come in *Ombre rosse* (di John Ford, USA 1939), dove il fuggitivo Ringo

*Similar attempts at defining a genre on the basis of its story structure have involved the western, too. Wright (Note 9) identifies four major types of plot, appearing in some very successful movies, which can thus be considered as representatives of the genre:*

*a) the "classical" plot: this involves a lone stranger who arrives in a troubled town and restores law and order, as in [Dodge City](#) (by Michael Curtiz, USA 1939);*

*b) the "vengeance" plot, as in Stagecoach (by John Ford, USA 1939), where the fugitive*

sopravvive alla sparatoria finale tre contro uno (si veda il video in basso a sinistra);

*Ringo survives the three-against-one final shootout (watch video below left);*

c) la trama di "transizione", in cui l'eroe alla fine lascia la società, come in *Mezzogiorno di fuoco* (di Fred Zinnemann, USA 1952), dove lo sceriffo Kane, dopo aver sparato a un feroce fuorilegge, getta nel fango la sua stella e parte con la moglie Amy sul loro carro (si veda il video in basso a destra);

*c) the "transition" plot, in which the hero eventually leaves society, as in *High noon* (by Fred Zinnemann, USA 1952), where Sheriff Kane, after shooting a vicious outlaw, throws his marshal's star in the dirt and departs with newly-married Amy on their wagon (watch video below right);*

d) la trama "professionale", con professionisti "pagati" per combattere per la legge, come in [Un dollaro d'onore](#) (di Howard Hawks, USA 1959), ma anche in film western "new wave" (o della "New ollywood") come [I professionisti](#) (di Richard Brooks, USA 1966) e [Il mucchio selvaggio](#) (di Sam Peckinpah, USA 1969).

*d) the "professional" plot, featuring professionals "paid" to fight for the law, as in [Rio Bravo](#) (by Howard Hawks, USA 1959), but also in "new wave" western films like [The Professionals](#) (by Richard Brooks, USA 1966) and [The Wild Bunch](#) (by Sam Peckinpah, USA 1969).*

Queste strutture di base della trama sono completate da un insieme di personaggi tipici (l'eroe, il cattivo e la società rappresentata, ad esempio, dalla gente di una città o da un gruppo di allevatori) e dalle già menzionate opposizioni tra valori di base (esterno contro interno, bene contro male, forte contro debole e selvaggio contro civilizzato). Tali opposizioni costituiscono le relazioni strutturali che stanno alla base delle situazioni e delle azioni del western "classico", che possono essere così riassunte:

*These basic plot structures are complemented by a set of typical characters (the hero, the villain, and society as represented, e.g., by a town's folks or a group of ranchers) and by the already mentioned oppositions between basic values (exterior vs interior, good vs evil, strong vs weak and wild vs civilized). Such oppositions constitute the structural relationships that lie at the basis of the situations and actions of the "classical" western, which can be summarized like this:*

*"Il western è sempre ambientato su o vicino a una frontiera, dove l'uomo incontra il suo doppio non civilizzato. Il western si svolge così al confine tra due terre, tra due epoche, e con un eroe che rimane diviso tra due sistemi di valori (perché unisce la morale della città con le abilità del fuorilegge)." (Nota 10)*

*"The Western is always set on or near a frontier, where man encounters his uncivilized double. The Western thus takes place on the border between two lands, between two eras, and with a hero who remains divided between two value systems (for he combines the town's morals with the outlaw's skills)." (Note 10)*



Video 1



Video 2



### UN MOMENTO PER RIFLETTERE

- \* Hai qualche film horror e/o western preferito? Riassumi brevemente la loro trama e poi prova ad analizzare la loro struttura narrativa seguendo la discussione e gli esempi in questa sezione.
- \* Sei d'accordo che tali film possano essere considerati esempi rappresentativi del loro genere?
- \* Quali altri film ti vengono in mente che potrebbero facilmente essere inseriti negli stessi generi?



### STOP AND THINK

- \* Have you got any favourite *horror* and/or *western* movies? Briefly summarize their plot and then try to analyse their narrative structure following the discussion and the examples in this section.
- \* Do you agree that such films can be considered as representative examples of their genre?
- \* Which other films come to your mind that could easily be fitted into the same genre(s)?

## 6. Il film come testo: gli approcci semantico-strutturali

Nel discorso quotidiano, i generi sono spesso identificati facendo riferimento all'argomento e/o al tema che trattano, ad es. l'incontro con gli alieni nei film di fantascienza, la ricerca del criminale nei film thriller e polizieschi, il tema "ragazzo incontra ragazza" nelle commedie romantiche, l'ascesa e la caduta di un gangster nei film di gangster, e così via. Come ha osservato Stam (Nota 3), sebbene l'argomento sembri essere, in superficie, il candidato più probabile come criterio di base per raggruppare i film, in realtà pone l'importante questione di *come* viene affrontato l'argomento (il contenuto tematico). Ciò ha portato Rick Altman, uno dei principali studiosi del settore, a suggerire che

*"... Si pensa che i generi risiedano in un particolare argomento e struttura o in un corpus di film che condividono un argomento e una struttura specifici. Cioè, per essere riconosciuti come genere, i film devono avere sia un argomento comune ... che una struttura comune, un modo comune di configurare quell'argomento. Anche quando i film condividono un argomento comune, non saranno percepiti come membri di un genere a meno che quell'argomento non riceva sistematicamente un trattamento dello stesso tipo"* (Nota 11)

## 6. Film as text: semantic-structural approaches

*In popular discourse, genres are often identified by referring to the topic and/or theme that they deal with, e.g. the meeting with aliens in science-fiction films, the search for the criminal in thriller and detective films, the "boy-meets-girl" theme in romantic comedies, the rise and fall of a gangster in gangster films, and so on. As Stam (Note 3) has observed, although topic seems to be, on the surface, the most likely candidate as a basic criterion for grouping films, it really begs the important question of how the topic (the thematic content) is dealt with. This has led Rick Altman, one of the leading scholars in the field, to suggest that*

*"... Genres are thought to reside in a particular topic and structure or in a corpus of films that share a specific topic and structure. That is, in order to be recognized as a genre, films must have both a common topic ... and a common structure, a common way of configuring that topic. Even when films share a common topic, they will not be perceived as members of a genre unless that topic systematically receives treatment of the same type"* (Note 11)

*Semantic-structural approaches to the study of genre consider not just semantic elements*

Gli approcci *semantico-strutturali* allo studio dei generi considerano non solo gli elementi semantici (che abbiamo elencato come *convenzioni di genere*), ma anche i modi in cui tali elementi sono intrecciati, così che, in un particolare genere, tendono ad essere trattati nel stesso modo, cioè ad essere organizzati in una struttura simile. Abbiamo già visto all'opera questo principio nel descrivere le strutture narrative e abbiamo considerato come i film appartenenti allo stesso genere sembrano essere organizzati lungo linee di sviluppo della storia molto simili. Ora parleremo più in dettaglio di come la rete di relazioni tra gli elementi semantici (la sua *sintassi*) aiuti a stabilire i significati complessivi veicolati dal film.

Prendendo ancora come esempio il western, abbiamo visto che motivi semantici ricorrenti includono spazi (naturali - come deserti, montagne, canyon, ecc. e umani - come saloon, banche, stazioni ferroviarie, ecc.), personaggi (cowboy, "indiani", sceriffi, agricoltori, ecc.), oggetti (come pistole, carri, carrozze, ecc.), situazioni (come attacchi indiani, combattimenti tra eroi e cattivi, sparatorie, ecc.), ma anche, e soprattutto, lo spazio e le impostazioni temporali, in particolare, e in senso lato, il (Far) West americano nella seconda metà del XIX secolo. (È interessante notare che, anche se abbiamo citato *L'ultimo dei Mohicani* e *Pocahontas* come film ambientati negli Stati Uniti orientali nel 18° secolo, non esiste un genere cinematografico "orientale", principalmente a causa del fatto che non ci sono mai stati abbastanza film per giustificare l'adozione di un altro genere specifico - un fattore importante che riprenderemo in seguito, quando parleremo di come i generi nascono e si evolvono.)

Sebbene i motivi semantici sembrino sufficienti a giustificare l'esistenza di un genere riconosciuto e consolidato come "il western", anche gli elementi sintattici e strutturali di questo genere concorrono a renderlo originale, soprattutto quando ci si sofferma sui rapporti che sono tipicamente creati tra motivi e che conferiscono a ciascun film il suo "sapore" complessivo di western. Tali relazioni non sono semplicemente segnalate per la mera presenza di oggetti fisici, personaggi e situazioni, ma sono soprattutto veicolate attraverso le relazioni tra i personaggi, i tratti psicologici dei

(which we listed as genre conventions), but also the ways in which such elements are woven together, so that, in a particular genre, they tend to be treated in the same way, i.e. to be organized in a similar structure. We have already seen this principle at work in describing narrative structures, and have considered how films belonging to the same genre appear to be organized along similar lines of story development. Now we will discuss in more detail how the network of relationships between semantic elements (its syntax) helps to establish the overall meanings conveyed by the film.

*Taking once again the western as an example, we saw that recurring semantic motifs include spaces (natural, like deserts, mountains, canyons, etc. and human, like saloons, banks, railway stations, etc.), characters (cowboys, "Indians", sheriffs, farmers, etc.), objects (like guns, wagons, coaches, etc.), situations (like Indian attacks, fights between heroes and villains, gunfights, etc.), but also, and most importantly, its space and time settings, specifically, and broadly speaking, the American (Far) West in the second half of the 19th century. (Interestingly, although we mentioned The last of the Mohicans and Pocahontas as films set in the eastern U.S.A. in the 18th century, there is no "eastern" film genre, mostly due to the fact that there have never been enough movies to justify the adoption of another specific genre - an important factor which we will take up again later, when discussing how genres are born and evolve.)*

*Although the semantic motifs would seem to be sufficient to justify the existence of a recognized, established genre as "the western", the syntactic, structural elements of this genre also concur to make it distinctive and original, particularly when we focus on the relationships that are typically created between motifs, and which give each film its overall "flavour" as a western. Such relationships are not simply pointed out owing to the mere presence of physical objects, characters and situations, but are mostly conveyed through the relationships between characters, the psychological traits of*

personaggi stessi, i valori e gli atteggiamenti che esprimono, il legame tra gli ambienti umani e quelli naturali, e la narrazione che fonde insieme tutti questi elementi - oltre alle scelte tecniche e alle qualità stilistiche che sono diventate tipiche della gestione formale delle storie e dei loro personaggi. Ancora una volta, è fondamentale sottolineare che tutti questi elementi hanno acquisito un significato socialmente riconosciuto perché sono stati utilizzati più e più volte, nel tempo, dai registi, così che il "western" ha alla fine acquisito lo status di un "genere" affermato.

Ad esempio, si considerino le sequenze di apertura di *Un dollaro d'onore* (si veda il video qui sotto). I titoli di testa sono sovrapposti a un arido paesaggio desertico, attraverso il quale avanza lentamente una lunga carovana di "cowboy" che scorta un certo numero di carrozze trainate da cavalli. Dissolvenza in nero. Dissolvenza verso una porta, che si apre lentamente per consentire a un uomo (Dean Martin) di entrare. I vestiti logori che indossa mostrano che probabilmente è un vagabondo. Entra in un saloon pieno di gente seduta ai tavoli o che beve al bar, si aggira tra i tavoli, finché un altro uomo (Claude Akins) incontra il suo sguardo. I due uomini si scambiano un'occhiata - il primo annuisce in modo piuttosto condiscendente - chiaramente si godrebbe qualcosa da bere se solo avesse i soldi - mentre il secondo, sorridendo sprezzante, gli getta dei soldi in una sputacchiera. Il primo uomo si china per recuperare i soldi, quando vediamo un piede che spinge via la sputacchiera... l'uomo alza gli occhi e incontra la figura di un terzo uomo (John Wayne), con in mano una pistola, che lo guarda dall'alto...

Durante i titoli di testa ascoltiamo una partitura musicale che abbiamo riconosciuto come tipica musica "country/western". Tuttavia, si noti che la sequenza seguente non ha dialoghi, ma solo suoni dal set e un accompagnamento di chitarra, che viene interrotto solo quando il secondo uomo lancia i soldi, sottolineando l'improvvisa svolta drammatica culminata nell'apparizione del personaggio di John Wayne.

Gli elementi semantici del western sono già tutti lì: gli spazi aperti, il paesaggio selvaggio, la lunga carovana attraverso il deserto, il saloon con i suoi

*the characters themselves, the values and attitudes they express, the link between the human and the natural environments, and the narrative that fuses all these elements together - plus the technical choices and stylistic qualities that have become typical of the formal handling of the stories and their characters. Once again, it is crucial to stress that all such elements have won a socially recognized significance because they have been used again and again, through time, by filmmakers, so that the "western" has eventually acquired the status of an established "genre".*

*As an example, consider the opening sequences of Rio Bravo (watch the video below). The opening credits are superimposed on an arid desert landscape, through which slowly advances a long caravan of "cowboys" escorting a number of horse-drawn carriages. Fade-out to black. Fade-in to a door, opening slowly to allow a man (Dean Martin) to come in. The shabby clothes he is wearing shows that he is probably a vagrant (a drifter, a tramp?). He enters a saloon full of people sitting at tables or drinking at the bar, wanders among the tables, until another man (Claude Akins) meets his eye. The two men exchange glances - the first nods in a rather condescending way - he would clearly enjoy a drink if only he had the money - while the second, smiling scornfully, tosses him money into a spittoon. The first man stoops to recover the money, when we see a foot pushing off the spittoon ... the man raises his eyes and meets the figure of a third man (John Wayne), holding a gun, looking down at him ...*

*Throughout the opening credits we hear a musical score that we have come to recognize as typical "country/western" music. However, notice that the following sequence has no dialogue, but only sounds from the set and a low guitar accompaniment, which is broken only when the second man tosses the money, underscoring the sudden dramatic turn culminating in the appearance of the John Wayne character.*

*The semantic elements of the western are*



clienti abituali e i personaggi con atteggiamenti riconoscibili: il vagabondo selvaggio ma simpatico, il cattivo sprezzante, e, soprattutto, John Wayne, che sarà presto identificato come lo sceriffo. Tuttavia, è la sintassi di questa sequenza che "tiene insieme" gli elementi semantici e produce l'effetto complessivo sul pubblico: si stabilisce immediatamente una rete di relazioni tra "l'estraneo" (Dean Martin), il cattivo (Claude Akins) e il rappresentante della legge (John Wayne), e ci aspettiamo che queste relazioni si sviluppino nei ben noti conflitti che i western mettono in scena tra legge e ordine, natura selvaggia e civiltà, società e estranei. Poiché non c'è dialogo, tutti questi elementi sono veicolati attraverso la recitazione (gesti, movimenti, sguardi...) e i movimenti della macchina da presa, compreso l'inquadratura verso l'alto che introduce il personaggio di John Wayne con la sua familiare aura di qualità personali distintive.

*already all there - the open spaces, the wild landscape, the long caravan across the desert, the saloon with its usual customers, and the characters with recognizable attitudes: the wild but sympathetic tramp, the scornful villain, and, above all, John Wayne, who will soon be identified as the sheriff. However, it is the syntax of this sequence that "holds" the semantic elements together and produces the overall effect on the audience: a network of relationships is immediately established between the "outsider" (Dean Martin), the villain (Claude Akins) and the representative of the law (John Wayne), and we expect these relationships to develop into the well-known conflicts that westerns stage between law and order, wilderness and civilization, society and outsiders. Since there is no dialogue, all these elements are conveyed through acting (gestures, movements, glances ...) and camera movements, including the "up shot" which introduces the John Wayne character with his familiar aura of distinctive personal qualities.*



Un dollaro d'onore/*Rio bravo* (di/by Howard Hawks, USA 1959)

Gli effetti combinati di elementi semantici e sintattici possono essere ottenuti solo perché noi, il pubblico, li conosciamo così bene che non abbiamo nemmeno bisogno di un dialogo per comprendere e apprezzare il significato totale della storia che inizia a svolgersi sullo schermo. Il ruolo delle aspettative degli spettatori è un elemento cruciale di un genere, come discuteremo meglio in una sezione successiva.

*The combined effects of semantic and syntactic elements can only be obtained because we, the audience, are so familiar with them that we do not even need a dialogue to understand and appreciate the total significance of the story which is starting to unfold on the screen. The role of the viewers' expectations is a crucial element of a genre, as we shall better discuss in a later section.*

Considerazioni simili a quelle appena fatte per il western potrebbero essere applicate ad altri generi cinematografici. Ad esempio, il musical, nato alla fine degli anni '20 con un repertorio riconosciuto di tratti semantici (es. il palcoscenico, i preparativi per la messa in scena di un'opera teatrale, uniti a

*Similar considerations to the ones just made for the western could be applied to other film genres. For example, the musical, which started in the late 1920s with a stock repertoire of semantic features (e.g. the setting on a stage, the preparations for the mise-en-scène of a*



una storia d'amore che la musica progressivamente sottolinea) si sviluppò negli anni '30 utilizzando lo stesso materiale semantico ma strutturandolo attraverso l'instaurazione di relazioni, ad es. tra la musica, e soprattutto la danza, e le implicazioni affettive e sessuali delle gioie e dei dolori di una coppia (si ricordino i film di Astaire-Rogers), ma anche con un nuovo senso dei valori comunitari e una rinnovata funzione della musica come mezzo di intrattenimento sociale. Una nuova sintassi potrebbe quindi consentire a un genere cinematografico di riflettere e rispondere alle nuove aspettative del pubblico (ad esempio controbilanciando le preoccupazioni e la miseria degli anni della Grande Depressione).

Come esempi, si considerino i due video qui sotto. Motivi semantici ben consolidati che un pubblico riconoscerebbe subito includono una trama, che promette sviluppi interessanti per i suoi personaggi (tre marinai che si godono una licenza di 24 ore nel porto di New York nel Video 1 e due artisti - un'aspirante attrice e un pianista jazz - che condividono le loro vite a Los Angeles nel Video 2), diverse canzoni e numeri di ballo lungo tutta la trama, la recitazione che alterna realismo e movimenti ritmici che seguono la partitura musicale. Tuttavia (come nel caso di *Un dollaro d'onore* sopra citato) è la *sintassi*, cioè le relazioni strutturali tra le caratteristiche semantiche, che strutturano i film, stabilendo allo stesso tempo il loro carattere di rappresentanti dei musical come genere cinematografico. La narrazione, ad esempio, lega tra loro i personaggi, a volte sottolineandone i profili paralleli, a volte facendoli risaltare da soli o addirittura contrastandoli - e i legami sono sia "professionali" che "affettivi/sessuali": in (1) i tre marinai devono affrontare una scadenza (il congedo di 24 ore), cercando di vedere il più possibile di New York City, trovando allo stesso tempo l'amore (in tre modi abbastanza diversi); in (2) l'attrice e il pianista sviluppano gradualmente un'intensa relazione mentre perseguono le proprie carriere. La trama include incidenti, incomprensioni e altri piccoli eventi che, tuttavia, contribuiscono molto a sviluppare la trama. La musica e la danza non sono ovviamente solo il "linguaggio" dei film, ma gli elementi costitutivi della storia, poiché si integrano perfettamente con i sentimenti, le

*play, combined with a love story which the music progressively underscores) developed in the 1930s by using the same semantic material but structuring it through the establishment of relationships, e.g. relating the music, and especially the dancing, with the affective and sexual implications of a couple's joys and sorrows (remember the Astaire-Rogers movies), but also with a new sense of community values and a renewed function of music as a means of community entertainment. A new syntax could thus allow a film genre to reflect and respond to new audience expectations (e.g. by counterbalancing the worries and misery of the Great Depression years).*

*As examples, consider the two videos below. Well-established semantic motifs that an audience would soon recognize include a storyline, which promises interesting developments for its characters (three sailors enjoying a 24-hour shore leave in New York Harbour in Video 1 and two artists - an aspiring actress and a jazz pianist - briefly sharing their lives in Los Angeles in Video 2), several songs and dancing numbers all along the storyline, the acting which alternates between realism and rhythmic movements following the musical score. However (as was the case with Rio Bravo above) it is the syntax, i.e. the structural relationships between and among the semantic features, that make the movies coalesce, while at the same time establishing their character as representatives of the musicals as a film genre. The narrative, for example, binds together the characters, sometimes underscoring their parallel profiles, sometimes making them stand out on their own or even contrasting them - and the links are both "professional" and "affective/sexual": in (1) the three sailors must face a deadline (the 24-hour leave), trying to see as much as they can of New York City, while at the same time finding a love interest (in three quite different ways); in (2) the actress and the pianist gradually develop an intense relationship while pursuing their own careers. The plot includes incidents, misunderstandings and other small events which, however, do much to develop the*

aspirazioni, i sogni e i desideri delle parti coinvolte. In entrambi i film (nonostante i 67 anni che li separano) musica e numeri di danza non sono solo un accompagnamento neutro: comunicano significati e, in un certo senso, fanno avanzare la storia stessa. Non c'è discontinuità tra il dialogo e le canzoni: i personaggi stanno parlando quando iniziano a cantare (e ballare) e viceversa, e le sensazioni trasmesse dalla musica si estendono facilmente e senza sforzo all'intero ambiente, creando un mondo nuovo, sebbene illusorio, come si può vedere rispettivamente nei video (3) e (4) qui sotto.

*storyline. Music and dancing are obviously not just the "language" of the films, but the building blocks of the story, since they integrate smoothly with the feelings, aspirations, dreams and wishes of the parties involved. In both films (despite the 67 years that separate them) music and dancing numbers are not just a neutral accompaniment - they communicate meanings and, in a way, advance the story itself. There is no discontinuity between dialogue and songs - the characters are talking when they start singing (and dancing), and vice-versa, and the feelings conveyed by the music easily and effortlessly extend to the whole setting, creating a new, though illusory, world, as can be seen in Videos (3) and (4) below, respectively.*



(1) Un giorno a New York/*On the town* (di/by Gene Kelly e/and Stanley Donen, USA 1949)



(2) La La Land (di/by Damien Chazelle, USA 2016)



(3) Un giorno a New York/*On the town*



(4) La La Land

Un simile cambiamento nel ruolo delle caratteristiche semantiche e sintattiche può essere rintracciato per il film di fantascienza, che spaziava all'inizio da storie avventurose ambientate in un futuro indefinito (come [20.000 leghe sotto i mari](#), di Stuart Paton, USA 1916) alla rappresentazione di un società futuristica e oppressiva (come [Metropolis](#), di Fritz Lang, Germania 1927), ma che presto prese in prestito caratteristiche della sintassi dell'orrore (come in una prima versione di [Il dottor Jekyll e Mr. Hide](#), di John S. Robertson USA 1920), e, nella seconda metà del secolo scorso, sembrò addirittura sconfinare nel western (come alcuni critici hanno suggerito rispetto a [Guerre stellari](#), di George Lucas, USA 1977).

*A similar shift in the role of semantic and syntactical features can be traced for the science fiction film, which ranged from adventurous stories set in an indefinite future (like [20,000 leagues under the sea](#), by Stuart Paton, USA 1916) to the depiction of a futuristic oppressive society (like [Metropolis](#), by Fritz Lang, Germany 1927), but soon borrowed features of the syntax of the horror (like in an early version of [Dr. Jekyll and Mr. Hide](#), by John S. Robertson USA 1920), and, in the second half of last century, even seemed to border on the western (as some critics have suggested with respect to [Star Wars](#), by George Lucas, USA 1977).*

## 7. Ripetizione e variazione

## 7. Repetition and variation

Abbiamo già detto che per affermare, riconoscere

*We have already mentioned that for a genre to be established, recognized and accepted, there*

e accettare un genere, ci deve essere una serie di caratteristiche ricorrenti, o convenzioni, che si possono trovare in ogni specifico film che si ritenga appartenere a quel particolare genere. Tuttavia, ciò non significa che i generi possano essere trasformati in regole ferree: se un film "generico" (che può cioè essere assegnato a un genere) si limitasse a ripetere trame, personaggi, situazioni, ecc. tipici del suo genere, allora ci sarebbe poco interesse a guardarlo. Ciò a cui il pubblico si abitua sono le caratteristiche ripetitive, ma anche, e allo stesso tempo, alcune variazioni tra i film. In altre parole, l'industria cinematografica deve sforzarsi di raggiungere un equilibrio tra *ripetizione* e *variazione*, tra standardizzazione e innovazione. Un film "generico" dovrebbe invitare gli spettatori a guardarlo, da un lato, con la certezza che le loro aspettative saranno confermate, ma, dall'altro, con la promessa di qualcosa di nuovo e (relativamente) imprevedibile. Come nota Altman, *"la suspense dei film di genere è quindi quasi sempre una finta suspense: per partecipare alle forti emozioni del film dobbiamo provvisoriamente fingere di non sapere che l'eroina sarà salvata, l'eroe liberato e la coppia riunita"*. (Nota 12)

Ciò significa anche che un film "generico" deve includere più riferimenti intertestuali, cioè collegamenti ad altri film dello stesso genere, ma anche ad attori, registi, ecc. Un musical si riferisce a tutti i musical che sono stati realizzati in epoche precedenti (vedi *La La Land* qui sopra); un film di guerra suggerisce implicitamente tutte le connessioni con altri film di guerra che abbiamo già visto; sappiamo cosa aspettarci nella maggior parte dei casi quando andiamo a vedere un film con Tom Cruise; e se si è un appassionato di Quentin Tarantino, il piacere di guardare il suo nuovo film deriva sicuramente, non solo dalle caratteristiche del nuovo film, ma anche dal ricordo dei suoi film precedenti. Ad alcuni registi (a partire dallo stesso Tarantino) piace fare riferimento ad altri film oltre che ai propri lavori precedenti e giocare con le aspettative del pubblico. Tutto sommato, al pubblico piace sia la ripetizione che la differenza: se tutto ciò che ottenessimo da un film fossero situazioni ripetitive, presto ci annoieremmo; se, invece, tutto fosse totalmente nuovo, probabilmente

*must be a series of recurring features, or conventions, that can be found in any specific movie which is said to belong to that particular genre. However, this does not mean that genres can be turned into strict rules: if a "generic" film (i.e. one that can assigned to a genre) were just to repeat plots, characters, situations, etc. that are typical of its genre, then there would be little interest in watching it. What audiences get used to are repetitive features, but also, and at the same time, some variation across movies. In other words, the film industry must strive to achieve a balance between repetition and variation, between standardization and innovation. A "generic" movie should invite viewers to watch it, on the one hand, with the assurance that their expectations will be confirmed, but, on the other hand, with the promise of something new and (relatively) unpredictable. As Altman notes, "Genre film suspense is thus almost always fake suspense: in order to participate in the film's strong emotions we must provisionally pretend we don't know that the heroine will be saved, the hero freed, and the couple reunited."* (Note 12)

*This also means that a "generic" film must include several intertextual references, i.e. links to other films of the same genre, but also to actors, directors, etc. A musical refers to all the musicals that were made in earlier times (see *La La Land*, above); a war film implicitly suggests all the connections with other war films that we have already seen; we know what to expect in most cases when we go and see a Tom Cruise film; and if you are a Quentin Tarantino fan, the pleasure of watching his new film certainly derives, not only from its new features, but also from your recollection of his previous films. Some directors (starting from Tarantino himself) like to make reference to other films as well as to their own previous work and play with the audience's expectations. All in all, we enjoy both repetition and difference: if all we got from a film were repetitive situations, we would soon get bored; if, on the other hand, everything were totally new, we would probably find the film difficult to understand - but, most importantly, we would not derive the pleasure that comes from*

troveremmo il film di difficile comprensione - ma, soprattutto, non proveremmo il piacere che deriva dal vedere realizzate le nostre aspettative. Il tanto citato Tarantino è maestro di questo sottile e difficile equilibrio: gli piace manipolare le convenzioni di un genere, e quindi le nostre aspettative, ma possiamo anche goderci questa operazione poiché lo stesso Tarantino la rende molto chiaro e ci invita ad unirci a lui nel goderci le convenzioni di un genere così come le loro deviazioni.

*seeing our expectations fulfilled. The often-quoted Tarantino is a master of this subtle and difficult balance: he likes to "stretch" and manipulate the conventions of a genre, and therefore our expectations, but we may even enjoy this operation since Tarantino himself makes it very clear and invites us to join him in enjoying the conventions of a genre as well as the departures from them.*

### Note/Notes

- (1) Longman Dictionary of Contemporary English, Longman, Harlow.
- (2) Bordwell, D. 1989. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge, MA, p. 148. Citato in/Quoted in Chandler, D. 1997. [\*An Introduction to Genre Theory\*](#), p. 2.
- (3) Stam, R. 2000. *Film Theory*, Blackwell, Oxford, p. 14. Citato in/Quoted in Chandler, op. cit., p. 2.
- (4) Bondebjerg, I 2015. "Film: Genres and Genre Theory", in Wright J.D. (ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 2nd edition, Vol 9, Elsevier, Oxford, pp. 160–164.
- (5) 1 - Gettysburg (di/by Ronald F. Maxwell, USA 1993); 2 - The colony (di/by Jeff Renfro, Canada 2013); 3 - L'ultimo spettacolo/*The last picture show* (di/by Peter Bogdanovich, USA 1971); 4 - An American pickle (di/by Brandon Trost, USA 2020)
- (6) Schatz T. 1981. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Random House, New York, p. 26. Citato in/Quoted in Grant H.K. 2007. *Film Genre. From iconography to ideology*, Wallflower Press, London nd New York.
- (7) 1 - Casino Royale (di/by Martin Campbell, GB-USA-Germania/Germany-Repubblica Ceca/Czech Republic 2006); 2 - Sliding doors (di/by Peter Howitt, GB/USA 1998); 3 - Avengers: Endgame (di/by Anthony Russo, Joe Russo, USA 2019); Venerdì 13/*Friday the 13th* (di/by Sean S. Cunningham, USA 1980); 5 - Barry Lyndon (di/by Stanley Kubrick, UK/USA 1975); 6 - Espiazione/*Atonement* (di/by Joe Wright, UK-Francia/France-Germania/Germany 2007)
- (8) Carroll N. 1981. "Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings", *Film Quarterly*, 34, pp. 16–25; and Carroll N. 1990. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York. Citato in/Quoted in Moine R. 2008. *Cinema genre*, Blackwell, Oxford, p. 66.
- (9) Wright W. 1975. *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*, University of California Press., Berkeley. Citato in/Quoted in Moine, op. cit., p. 53.
- (10) Cawelti J. G. 1975. *The six-gun mystique*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green. Citato in/Quoted in Altman R. 1999. *Film/Genre*, Palgrave Macmillan, London, p. 220.
- (11) Altman, op. cit., p. 23.
- (12) Altman, op. cit., p. 25.

## Part

### 2

#### 8. I generi come elementi socioculturali

Abbiamo già discusso come i generi cinematografici siano definiti non nel vuoto, come idee astratte o da singole persone o istituzioni, ma siano, prima di tutto, il risultato di una sorta di "accordo" tra l'industria cinematografica (il lato "produttivo", da un lato, e il pubblico (il lato "ricettivo") dall'altro, basato, ovviamente, sul presupposto che i film sono realizzati per realizzare un profitto, e questo profitto proviene dal pubblico. Il "film come prodotto" diventa così un ponte tra produzione e consumo, un codice condiviso, simile a qualsiasi altro prodotto mass-mediale, e un potente mezzo di comunicazione (soprattutto oggi, quando le comunità fisiche sono unite da una miriade di comunità Internet).

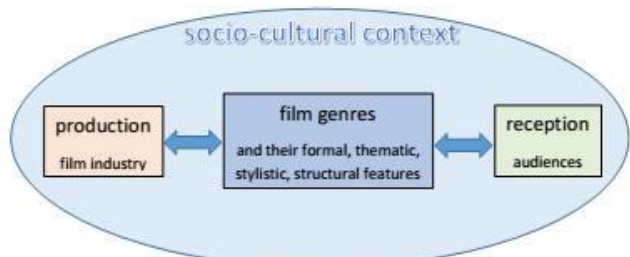
Tuttavia, abbiamo accennato al fatto che i discorsi sui film e sui generi cinematografici non si limitano ai produttori e al pubblico, ma implicano la partecipazione e l'interazione di una serie di altri "parti interessate", dai critici cinematografici agli studiosi di cinema, dalle agenzie pubblicitarie alle istituzioni culturali. Quindi la stessa definizione di "genere" deve includere i ruoli che tale concetto svolge in una varietà di contesti diversi: in altre parole, i generi cinematografici sono definiti e utilizzati all'interno di un contesto socio-culturale molto ampio, come mostra il grafico seguente:



#### 8. Genres as sociocultural elements

*We have already discussed how film genres are defined not in a vacuum, as abstract ideas or by single persons or institutions, but are, first and foremost, the result of a sort of "agreement" between the film industry (the "production" side), on the one hand, and the audiences (the "reception" side) on the other - based, of course, on the assumption that films are made to make a profit, and this profit comes from audiences. The "film as product" thus becomes a bridge between production and consumption, a shared code, much the same as any other mass-media product, and a powerful means of communication (particularly nowadays, when physical communities are joined by a host of virtual Internet communities).*

*However, we have mentioned that the discourses about films and film genres are not limited to producers and audiences, but imply the participation and interaction of a number of other "stakeholders", from film critics to film scholars, from advertising agencies to cultural institutions. Thus the very definition of "genre" must include the roles that such a concept plays in a variety of different contexts: in other words, films genres are defined and used within a very broad socio-cultural context, as the following graph shows:*





Mentre dovremmo sempre "tenere d'occhio" le caratteristiche formali, strutturali, stilistiche di un genere cinematografico (cioè il *film come testo*, di cui abbiamo discusso nella *Prima parte* di questo Dossier), dobbiamo ora considerare la natura comunicativa dei generi cinematografici - in altre parole, per cogliere appieno la natura dei generi cinematografici dobbiamo esplorare come vengono utilizzati da utenti diversi per scopi diversi. Questo ci porterà in seguito a considerare in modo più approfondito quali a funzioni (economiche, socioculturali, comunicative) assolvano all'interno del contesto socioculturale complessivo in cui sono inseriti.

### **9. Oltre il testo cinematografico: gli usi dei generi**

Per apprezzare appieno i diversi modi in cui viene utilizzato lo stesso testo filmico, possiamo partire (seguendo Altman e Moine, Nota 1) dalle *modalità di presentazione*, ovvero dai diversi luoghi (fisici, ma anche culturali) in cui il film viene proiettato e "consumato" da un pubblico. Proiettare un film in un "cinema d'essai" piuttosto che in un locale specializzato in film pornografici o in un festival cinematografico specializzato in un particolare "tema" (dai film di "alpinismo" alle tematiche LGBTQ+, dai film sul cambiamento climatico alle registe donne), finisce inevitabilmente per descrivere quel film (anche se solo temporaneamente) con un'etichetta "di genere". Lo stesso si potrebbe dire quando i film sono citati e descritti in riviste specializzate e pubblicazioni "di categoria" (oltre, ovviamente, a riviste dedicate a programmi TV, o pubblicazioni destinate a un pubblico specifico, ad esempio gli adolescenti).

A livello più generale, non è da sottovalutare il ruolo della *critica* nell'assegnare un film a un determinato genere, soprattutto perché le recensioni (che ormai fanno parte di molti siti di film su Internet) hanno un impatto diretto sui loro lettori, che poi possono diventare il pubblico di quel film. L'esempio spesso citato del film noir mostra come molti film americani del dopoguerra, che non erano stati in alcun modo etichettati in quel modo, furono descritti per la prima volta da diversi critici francesi come *noir*, un aggettivo che era stato usato per

*While we should always "keep an eye" on the formal, structural, stylistic features of a film genre (i.e. film as text, which we discussed in Part 1 of this Dossier), the communicative nature of film genres now needs to be considered - in other words, to fully grasp the nature of film genres we must explore how they are used by different users for different purposes. This will later lead us to consider in more depth what functions (economic, socio-cultural, communicative) genres serve within the overall socio-cultural context in which they are embedded.*

### **9. Beyond film text: the uses of genres**

*To fully appreciate the different ways in which the same film text is used, we can start (following Altman and Moine, Note 1) from exhibition modes, i.e. the different venues (physical, but also cultural) where the film is projected and "consumed" by an audience. Showing a film in an "art cinema" rather than in a theatre specialising in pornographic movies or in a film festival specialised in a particular "theme" (from "mountaneering" films to LGBTQ+, from "climate change" movies to women directors), inevitably ends up describing that film (if only temporarily) with a "generic" label. The same could be said when films are mentioned and described in specialised magazines and "trade" publications (besides, of course, magazines devoted to TV programs, or publications targeted at specific audiences, e.g. teenagers).*

*On a more general level, the role of critics in assigning a film to a particular genre is not to be underestimated, especially because reviews (which now make a large part of many web-based film sites) have a direct impact on their readers, who then may (or may not) become the audience of that film. The often-quoted example of film noir shows how many American post-war movies, which had in no way been labelled like that, were first described by several French critics as noir, an adjective which had for some time been used in France to refer to novels which had dark (rather than simply black) connotations. As the label "film noir" started to be used and quickly gained the "status" of a genre, it was taken up by the industry as a convenient way of*

qualche tempo in Francia per riferirsi a romanzi che avevano connotazioni "da giallo" (piuttosto che semplicemente "nere"). Quando l'etichetta "film noir" ha iniziato ad essere utilizzata e ha rapidamente acquisito lo "status" di genere, è stata adottata dall'industria come un modo conveniente per descrivere (e commercializzare) determinati tipi di film - e il genere ha quindi raggiunto nel tempo un'identità coerente, specialmente nella "New Hollywood" e, in seguito, con la tendenza "neo-noir" degli anni '80.

Il ruolo della critica è alquanto mutato nel tempo, ed è ora integrato dal lavoro svolto dagli utenti di Internet che, in siti web, blog, chat online, social network, ecc., definiscono e ridefiniscono continuamente i generi cinematografici, mostrando come il pubblico è ora, in un certo senso, molto più attivo di un tempo, poiché contribuisce al discorso corrente sui film, con elevati livelli di popolarità, influenzando le scelte, le opinioni e i giudizi degli spettatori in aggiunta e al di là del lavoro svolto da critici e giornalisti cinematografici.

Più in generale, anche i *movimenti culturali* hanno contribuito in modo significativo al riconoscimento dei film come "generi" specifici: il movimento LGBTQ+ è un ovvio esempio, ma lo stesso si può dire dei movimenti femministi, nel contribuire a stabilire la categoria piuttosto ampia dei "film al femminile", e dei movimenti per i diritti civili, nell'introdurre la "blaxploitation", termine che acquista periodicamente nuova risonanza, come mostra chiaramente il recente movimento "Black Lives Matter".

Abbiamo già accennato alle classificazioni che i film danno da istituzioni come lo Stato, la Chiesa e altri organismi, ovvero i risultati della censura, che ha implicazioni molto diverse per i diversi paesi e nel tempo. Il modo in cui i film sono etichettati in relazione ai limiti di età ha ovviamente implicazioni per il genere a cui dovrebbero appartenere, specialmente se sono qualificati come film "per adulti". I produttori di solito sminuiscono l'importanza delle valutazioni nei loro materiali pubblicitari, fatta

*describing (and marketing) certain kinds of movies - and the genre then achieved quite a consistent nature, in time too, with the "New Hollywood" and, later the "neo-noir" trend of the 1980s using it repeatedly.*

*The role of critics has somewhat changed over time, and is now complemented by the work carried out by Internet users who, in web sites, blogs, online chats, social networks, etc., continually define and re-define film genres, showing how audiences are now, in a way, far more active than they used to be, since they contribute to the on-going discourse about films and are often very popular, influencing viewers' choices, opinions and judgments in addition to and beyond the work carried out by critics and film journalists.*

*More generally speaking, cultural movements have also contributed in a significant way to the recognition of films as specific "genres": LGBTQ+ is an obvious example for gay movies, but the same could be said of feminist movements in helping to establish the (rather broad) category of "women's films" and civil rights movements in introducing "blaxploitation", a term which periodically gains new resonance, as the recent "Black Lives Matter" movement clearly shows.*

*We have already mentioned the ratings films are given by institutions like the State, the Church and other bodies, i.e. the results of censorship, which has vastly different implications for different countries and across time. The way films are labelled in relation to age restrictions obviously has implications for the genre they are supposed to belong, especially if they are qualified as "adult" movies. Producers usually downplay the importance of ratings in their publicity materials, except, of course, for exclusively adult movies (e.g. the XXX films), which benefit from their rating being clearly displayed, as a sign of belonging to a particular, well-defined genre.*

*Genre significance also varies across time, and as new genres come to the fore, old labels fade away, or, perhaps even worse, assume a sort of*

eccezione, ovviamente, per i film esclusivamente per adulti (ad esempio i film XXX, che beneficiano di una chiara visualizzazione della loro valutazione, come segno di appartenenza a un genere particolare e ben definito.

Anche il significato del genere varia nel tempo, e man mano che nuovi generi emergono, le vecchie etichette svaniscono o, forse anche peggio, assumono una sorta di connotazioni peggiorative. La [commedia "slapstick"](#) e il "melodramma" sono stati per lungo tempo generi pienamente riconosciuti, ma nel corso del tempo hanno perso questa specificità e ora descrivere un film come "melodrammatico" è spesso considerato un giudizio negativo. Questo dovrebbe renderci consapevoli della variabilità dei significati del genere nel tempo e dell'importanza di non perdere di vista la storia e l'evoluzione di un genere per coglierne il pieno significato e le sue possibili connotazioni.

Tali brevi considerazioni indicano il fatto cruciale che i generi cinematografici non hanno significati "unici" o "universali" condivisi da tutte le parti interessate ai film (come abbiamo visto, non solo produttori e consumatori), ma possono essere descritti in termini diversi da tali soggetti, secondo le loro finalità ed in relazione ai contesti in cui i generi stessi vengono identificati e descritti.

### **10. Non solo generi...**

Usare etichette "generiche", ovvero pubblicizzare e commercializzare un film assegnandolo a un genere specifico, non è sempre la prima scelta dei produttori, anzi, potrebbe essere il contrario. Se è vero che pubblicizzare un film come "un film pieno d'azione" o una "sexy commedia musicale" può fare molto per descriverne il tema e lo stile al pubblico, e quindi attivare le aspettative degli spettatori e, di conseguenza, un certo grado di fiducia che tali film saranno apprezzati almeno da un certo pubblico, è anche vero che gli studios, in particolare nell'era d'oro del "sistema di Hollywood", avevano diversi altri risorse che potevano utilizzare per promuovere i loro film e, soprattutto, per renderli il più diversi possibile

*pejorative connotations. ["Slapstick" comedy](#) and "melodrama" were for a long time fully recognized genres, but in the course of time have lost this specificity and now describing a film as "melodramatic" is often considered a negative judgment. This should make us conscious of the variance of genre meanings across time, and the importance of not losing sight of the history and evolution of a genre to capture its full significance and its possible connotations.*

*Such brief considerations point to the crucial fact that film genres do not have "unique" or "universal" meanings shared by all the parties concerned with film (as we have seen, not just producers and consumers), but can be described in different terms by such parties, according to their purposes and in relation to the contexts in which genres themselves come to be identified and described.*

### **10. Not just genres ...**

*Using "generic" labels, i.e. publicizing and marketing a film by assigning it to a specific genre, is not always the first choice by producers - indeed, it may be the opposite. While it is true that advertising a movie as "an action-packed film" or a "sexy musical comedy" may go a long way in describing its theme and style to audiences, and thus activate viewers' expectations and, accordingly, a certain degree of confidence that such films will be appreciated by at least certain audiences, it is also true that studios, particularly in the golden era of the "Hollywood system", had several other assets that they could use to promote their films, and, most importantly, to make them as different as possible from the competition. A studio could (and, in a way, modern production system still can) rely on actors under contract, directors, characters, technical processes ("Technicolor", "Cinerama") and their own trade names (a "United Artists" release, a "Paramount" production ... - watch the video below left). Using these assets could (and can), on the one hand, save costs, e.g. for producing completely new publicity campaigns, and, on the other hand, provide a continuity with previous films that can be exploited through the audiences' familiarity. This is one of the reasons why, rather than put an*

dalla concorrenza. Uno studio potrebbe (e, in un certo senso, il moderno sistema di produzione può ancora) fare affidamento su attori sotto contratto, registi, personaggi, processi tecnici ("Technicolor", "Cinerama") e sui propri nomi commerciali (un a distribuzione "United Artists", una produzione "Paramount" ... - si veda il video in basso a sinistra). L'utilizzo di queste risorse potrebbe (e può), da un lato, far risparmiare sui costi, ad es. evitando di produrre campagne pubblicitarie completamente nuove, e, dall'altro, fornire una continuità con i film precedenti che può essere sfruttata attraverso la familiarità del pubblico. Questo è uno dei motivi per cui, piuttosto che porre l'accento sul *genere* di un film (i generi, per definizione, non possono essere protetti da *copyright*), i produttori preferiscono molto spesso creare serie, cicli, *sequel*, *remake*, ecc. Utilizzare personaggi protetti da *copyright* come *Indiana Jones*, *Rambo*, *Conan* e la vasta gamma di "supereroi", da *Batman* e *Superman* in poi, si è rivelato estremamente redditizio, così come i nomi ricorrenti nei titoli, come *Die Hard*, *Lethal Weapon*, *Star Trek*, *Predator*, ecc. (si veda il video in basso a destra). *Indiana Jones* fu presentato al pubblico per la prima volta come "il nuovo eroe dai creatori di *JAWS* e *STAR WARS*", sottolineando così il marchio dei produttori (i "creatori"). E lo stesso accade quando si promuove un film mettendo in risalto gli attori, i registi e gli sceneggiatori di precedenti film di successo. Negli ultimi decenni, inoltre, questo processo è diventato ancora più sofisticato, in quanto il film stesso è solo una sorta di "prodotto-base" al centro di miriadi di prodotti aggiuntivi o collaterali, dai CD e DVD ai dischi karaoke, dai videogiochi e giocattoli ai vestiti e persino al cibo e alle bevande - tutti recanti il marchio di base del *franchising*.

*emphasis on the genre of a film (genres, by definition, cannot be copyrighted), producers very often prefer to establish series, cycles, sequels, remakes, etc. Using copyrighted characters like Indiana Jones, Rambo, Conan, and the wide range of "superheroes", from Batman and Superman onwards, has proved extremely profitable, as have been recurring names in titles, like Die Hard, Lethal Weapon, Star Trek, Predator, etc. (watch the video below right). Indiana Jones was first introduced to the audiences as "the new hero from the creators of JAWS and STAR WARS", thus stressing the brand name of the producers (the "creators"). And the same happens when a movie is promoted by highlighting the actors, the directors and the screenwriters of previous successful films. In the last few decades, moreover, this process has become even more sophisticated, as the movie itself is only a sort of "core product" at the centre of myriads of additional or side products, from CDs and DVDs to karaoke discs, from videogames and toys to clothes and even food and beverages - all bearing the basic trade mark of the "franchise".*



I più conosciuti "loghi" degli studi hollywoodiani/*Best known logos of Hollywood studios*



I diversi "loghi" della franchise di Star Trek/*The different logos of the Star Trek franchise*

Le industrie di Hollywood, così come i più recenti sistemi di produzione, hanno sempre cercato di raccogliere i frutti dei loro film, ben oltre i film stessi: ogni film portava con sé importanti risorse come il nome dello studio, le star coinvolte, i personaggi e i titoli dei film - tutti elementi che possono essere utilizzati più e più volte, creando così una "catena" di vantaggi extra che si estende da un film all'altro.

### ***11. Le funzioni dei generi***

Esplorare la natura e il significato dei generi cinematografici è un compito multiforme che, pur considerando i film "generic" come testi, dovrebbe anche discutere le loro funzioni di potenti elementi dei contesti socio-culturali del cinema. Ciò implica la loro funzione *economica* (cioè il ruolo che svolgono nel modo in cui i film vengono prodotti seguendo le regole dei mercati di massa), la loro funzione *socio-culturale* (cioè come esprimono e mediano tra diverse visioni del mondo, ideologie e valori) e la loro funzione *comunicativa* (cioè come il pubblico interpreta un film, si relaziona con altri soggetti coinvolti nel cinema, e quindi contribuisce a plasmare i significati che i generi cinematografici alla fine esprimono) (Nota 2).

#### ***11.1. La funzione economica***

Uno dei principali vantaggi di stabilire generi riconosciuti, accettati e condivisi per l'industria cinematografica è l'opportunità che offre di standardizzare la produzione, ovvero di offrire al pubblico film che soddisfino le loro aspettative e possano quindi garantire un certo livello di successo al botteghino - tutto questo, ovviamente, nei limiti imposti dal principio fondamentale della "ripetizione e variazione"

*Hollywood industries, as well as more recent production systems, have always tried to reap the full rewards of their films, well beyond the films themselves: each film carried with it important assets like, as we said, the studio's name, the stars involved, the characters and the film titles - all elements that can be used time and time again, thereby creating a "chain" of extra benefits that extends from a film to the next.*

### **11. The functions of genres**

*Exploring the nature and significance of film genres is a multi-faceted task which, while considering "generic" films as texts, should also discuss their functions as powerful elements of the socio-cultural contexts of cinema. This implies their economic function (i.e. the role that they play in how films are produced following the rules of mass markets), their socio-cultural function (i.e. how they express and mediate between different world views, ideologies and values) and their communicative function (i.e. how audiences interpret a film, relate to other subjects involved in cinema, and thus contribute to shape the meanings that film genres eventually express) (Note 2).*

#### **11.1. The economic function**

*One of the main advantages of establishing recognized, accepted and shared genres for the cinema industry is the opportunity it offers to standardize production, i.e. to offer audiences movies that meet their expectations and can thus guarantee a certain level of box-office success - all this, of course, within the limits imposed by the master principle of "repetition and variation" (as we saw in [Part 1](#)) - a successful film cannot be simply replicated, but should offer elements of*



(come abbiamo visto nella *Prima parte* di questo Dossier) - un film di successo non può essere semplicemente replicato, ma deve offrire elementi di novità e sorpresa:

*"Il genere può essere considerato come un dispositivo pratico per aiutare qualsiasi medium di massa a impostare la produzione in modo coerente ed efficiente e a mettere in relazione la produzione con le aspettative dei clienti. Poiché è anche un dispositivo pratico per consentire ai singoli utenti dei media di pianificare le proprie scelte, può essere considerato come un meccanismo per strutturare le relazioni tra i due principali soggetti della comunicazione di massa". (Nota 3)*

L'idea di una sorta di produzione cinematografica "a catena di montaggio" appartiene sicuramente all'epoca d'oro degli studios di Hollywood, ma anche dopo il crollo di questo sistema, e nei decenni più recenti, è ancora ampiamente accettato che poter fare affidamento su un insieme di generi diversi può aiutare a prevedere le aspettative del pubblico (se non proprio controllare la domanda) e, allo stesso tempo, differenziare la produzione per soddisfare le esigenze e le preferenze di un pubblico diverso, con l'ulteriore, importante vantaggio di aggiungere standardizzazione e stabilità al processo produttivo.

Tuttavia, rimane in primo luogo la questione di come identificare un "genere". Altman (Nota 4) chiama il processo attraverso il quale i produttori stabiliscono e gestiscono i generi "The Producer's Game", che ha alcune regole cruciali:

1. Dalle informazioni al botteghino, identifica un film di successo.
2. Analizza il film per scoprire cosa lo ha reso un successo.
3. Realizza un altro film adottando la presunta "formula di successo".
4. Controlla le informazioni al botteghino sul nuovo film e rivaluta di conseguenza la formula di successo.
5. Usa la formula rivista come base per un altro

*novelty and surprise:*

"The genre may be considered as a practical device for helping any mass medium to produce consistently and efficiently and to relate its production to the expectations of its customers. Since it is also a practical device for enabling individual media users to plan their choices, it can be considered as a mechanism for ordering the relations between the two main parties to mass communication." (Note 3)

*The idea of a sort of "assembly-line" production of movies certainly belongs to the "golden era" of Hollywood studios, but even after the collapse of this system, and in more recent decades, it is still widely accepted that being able to rely on a set of different genres can help predict audience expectations (if not really control demand) and, at the same time, differentiate production in order to meet the needs and preferences of different audiences, with the additional, important, bonus of adding standardization and stability to the production process.*

*However, there remains the question of how to identify a "genre" in the first place. Altman (Note 4) calls the process by which producers establish and manage genres "The Producer's Game", which has a few critical rules:*

1. From the box-office information, identify a successful film.
2. Analyse the film in order to discover what made it successful.
3. Make another film stressing the assumed formula for success.
4. Check box-office information on the new film and reassess the success formula accordingly.
5. Use the revised formula as a basis for another film.
6. Continue the process indefinitely."

*Although this "Game" includes the word "formula" as one of its main principles, it is definitely not a rigid set of "rules" - quite the contrary, it is a highly flexible mechanism which is based, on the one hand, on the constant reference to box-office results (i.e. profitability), and, on the other hand, on a continuous*

film.

6. *Continua il processo a tempo indeterminato.*"

Sebbene questo "Gioco" includa la parola "formula" come uno dei suoi principi fondamentali, non si tratta sicuramente di un insieme rigido di "regole" - al contrario, è un meccanismo altamente flessibile che si basa, da un lato, sul riferimento costante ai risultati di botteghino (cioè alla redditività) e, dall'altro, su una continua (ri)valutazione delle caratteristiche che rendono un film di successo. Lungi dal creare un insieme di "regole" per un genere, si sottolinea le qualità di "ripetizione e variazione" di cui abbiamo già discusso. In un certo senso, questo processo, che non si ferma mai ma è strettamente legato alla continua evoluzione dei mercati, è molto creativo, perché deve garantire un attento equilibrio tra il nuovo e il vecchio, tra i rischi e la garanzia del successo - insomma, non c'è standardizzazione senza innovazione (e viceversa).

La storia del cinema abbonda di esempi della pratica del "Gioco del produttore". Anche al di fuori di Hollywood, il "gioco" è stato utilizzato più e più volte: negli anni '50 e '60, ad esempio, la società britannica Hammer si specializzò nella produzione di film di fantascienza e horror dopo il grande successo di "film-test" come, rispettivamente, *L'astronave atomica del Dottor Quatermass* e *La maschera di Frankenstein* (si vedano i video qui sotto). Dopo aver stabilito questi generi, la società fu in grado di standardizzare la produzione impiegando gli stessi registi, direttori della fotografia, scenografi e, naturalmente, attori (come [Peter Cushing](#) e [Christopher Lee](#)) - una "ricetta" che ha contribuito notevolmente a mantenere i costi al livello più basso possibile massimizzando i profitti.

*(re)assessment of the features that make a successful film. Far from creating a set of "rules" for a genre, it stresses the qualities of "repetition and variation" which we have already discussed. In a way, this process, which never stops but is closely linked to the constant evolution of the markets, is a very creative one, because it must ensure that a careful balance is achieved between the new and the old, the risks and the guarantee of success - in sum, there is no standardization without innovation - and viceversa.*

*The history of cinema abounds in examples of the practice of the "Producer's Game". Even outside Hollywood, the game has been used time and time again: in the 1950s and 1960s, for example, the British company Hammer specialised in the production of science-fiction and horror films after the great success of "test films" like *The Quatermass experiment* and *The curse of Frankenstein*, respectively (watch the videos below). After establishing these genres, the company was able to standardize production by employing the same directors, cinematographers, set designers, and, of course, actors (like [Peter Cushing](#) and [Christopher Lee](#)) - a "recipe" which greatly helped to keep costs at the lowest possible level while maximizing profits.*



L'astronave atomica del Dottor Quatermass/*The Quatermass experiment* (di/by Val Guest, GB 1955)



La maschera di Frankenstein/*The curse of Frankenstein* (di/by Terence Fisher, GB 1957)

Sebbene i generi possano aiutare molto un'azienda a stabilire un gruppo standardizzato di film, che vengono poi sfruttati al massimo delle opportunità che offrono, l'industria deve stare molto attenta a mantenere l'immagine e lo *status* della sua produzione abbastanza distinguibile dai concorrenti. Ecco perché, una volta stabilito un genere e dopo che diversi studi hanno provato a "copiare" gli originali, un'etichetta generica può diventare inutile e persino pericolosa per l'azienda che l'ha commercializzata per prima. Piuttosto che descrivere i suoi film come "fantascienza" o "horror", quella compagnia potrebbe preferire mettere in mostra ciò che ha da offrire in termini di differenze rispetto ai suoi concorrenti, *in primis* le sue *star*, ma anche i suoi personaggi, i suoi registi, i suoi possibili "cicli", e così via. Un altro motivo per non essere limitati dalle etichette generiche nella commercializzazione dei film è la volontà di un'azienda di promuovere lo stesso film con il più vasto pubblico possibile, e non solo i *fan* di un particolare genere. Questo è un potente esempio dei diversi discorsi che contribuiscono a formare le "etichette" assegnate a un film: non è solo una questione di produzione (cioè quale genere una società dovrebbe assegnare a un determinato film), ma anche, nello stesso tempo, delle strategie di marketing e pubblicità e, non ultimo, di quale genere il pubblico percepisce come più consono al film.

Dopotutto, le aziende si preoccupano non tanto di produrre film che possano adattarsi a qualsiasi genere particolare, ma prima di tutto di sfruttare appieno il loro marchio peculiare e tutto ciò che questo ha da offrire al mercato. Questo è anche uno dei motivi per cui l'attribuzione del genere può cambiare nel tempo in risposta al mutare

*Although genres can greatly help a company establish a standardized group of films, which are then exploited to the full of the opportunities they offer, the industry must be very careful in keeping the image and "status" of its production quite distinguishable from competitors. This is why, once a genre has been established and after several studios have tried to "copy" the originals, a generic label can become useless and even dangerous for the company which first marketed it. Rather than describe its films as "science fiction" or "horror", that company may prefer to make a prominent display of what it has to offer in terms of differences from its competitors, first of all its stars, but also its characters, its directors, its possible "cycles", and so on. Another reason not to be limited by generic labels in the marketing of films is a company's willingness to promote the same film with the largest possible audience, and not just the fans of a particular genre. This is a powerful example of the different discourses that help to shape the "labels" assigned to a film: it is not just a question of production (i.e. what genre a company is supposed to assign to a particular film), but also, at the same time, but also of marketing and publicity strategies, and, last but not least, what genre the audiences perceive the film to belong to.*

*After all, companies are concerned not so much with producing films that could fit any particular genre, but first and foremost to make full use of their peculiar brand name and all this has to offer to the market. This is also one of the reasons why genre attribution may change over time in response to changing circumstances. The first 007 James Bond film, which we nowadays would have no difficulty in assigning to the "spy story" genre, was not described like that at all*

delle circostanze. Il primo film di James Bond, che oggi non avremmo difficoltà ad attribuire al genere "spy story", non fu affatto descritto così quando fu stato lanciato per la prima volta. *Agente 007, Licenza di uccidere* (si veda il *trailer* in basso a sinistra), il primo film di un ciclo di enorme successo, fu semplicemente presentato nei manifesti come "Il primo film di James Bond", con l'eroe che occupava solo una piccola parte del *poster*, a fianco di un numero di belle ragazze; il secondo film, *A 007, dalla Russia con amore* (si veda il *trailer* in basso a destra), fu presentato come "James Bond è tornato", ma una parte del *poster* aggiunge "Sean Connery nella parte di James Bond", più l'ormai già familiare gruppo di belle ragazze e un tocco di esotismo con una piccola immagine di Istanbul - chiaramente, lo sforzo era quello di stabilire un personaggio per dar vita a un ciclo, e anche, dopo il grande successo del primo film, di legare indissolubilmente il personaggio con l'attore (Sean Connery) che lo impersonava. Nessun accenno ai generi.

*when it was first launched. [Dr No](#) (watch the trailer below left), the first film in what would soon become a most successful cycle, was simply presented in posters as "The first James Bond film", with the hero occupying only a small portion of the poster, alongside with a number of beautiful girls; the second film, [From Russia with love](#) (watch the trailer below right), was similarly presented as "James Bond is back", but a portion of the poster adds "Sean Connery as James Bond", plus the (already familiar by now) glimpse of beautiful girls and a touch of exotism with a small image of Istanbul - clearly, the effort was to establish a character in order to give rise to a cycle, and also, after the huge success of the first film, to inextricably link the character with the actor (Sean Connery) impersonating it. No mention of genres at all.*



Agente 007, licenza di uccidere/*Dr. No* (di/by Terence Young, GB 1962)



A 007, dalla Russia con amore/*From Russia with love* (di/by Terence Young, GB 1963)

Non molto tempo dopo, sulla scia del successo di 007, fu lanciato un altro eroe/spia: Harry Palmer (interpretato da Michael Caine) che, per molti versi, potrebbe essere considerato l'antitesi di Bond: una sorta di alternativa "al ribasso", con gli occhiali e un squallido impermeabile. Eppure, se osserviamo una delle locandine che pubblicizzano il primo film del ciclo (*Ipcress* - si veda il *trailer* qui sotto), scopriamo che è descritto come "La più audace storia di "sexpionaggio" che si sia mai vista": il fatto che "sexpionaggio" sia scritto tra virgolette è chiaramente un segno che si stava coniato un nuovo termine, forse un nuovo genere (anche se non si è poi rivelato tale), con un accenno sia alla "spia" che alla componente sessuale della

*Not much later, in the wake of 007's success, another spy-hero was launched: Harry Palmer (played by Michael Caine) who, in many ways, could be considered the antithesis of Bond: a sort of downbeat alternative, wearing glasses and a dreary raincoat. And yet, if we look at [one](#) of the posters advertising the first film in the cycle (The Ipcress file - watch the trailer below), we find that it is described as "The most daring "sexpionage" story you will ever see": the fact that "sexpionage" is printed in inverted commas is clearly a sign that a new term was being coined, possibly a new genre (although it didn't turn out to be so), with a hint at both the "spy" and the "sex" components of the story, which were already established as trademarks of the*



storia, che erano già affermate come marchi di fabbrica delle avventure di James Bond. In un altro poster per lo stesso film, la componente "sesso" è completamente persa e il film è descritto come "Il Goldfinger di un uomo pensante, di gran lunga più divertente di qualsiasi film di Bond e anche più gratificante!" e anche come "Un thriller ammirevole sotto ogni aspetto!". Chiaramente, la concorrenza stava cercando di sfruttare il confronto con il personaggio di James Bond, già di grande successo, e lo faceva confrontando direttamente i nomi delle due spie (con Harry Palmer descritto come un "uomo pensante", con l'ovvia implicazione che 007 non lo fosse...). La parola "thriller" è menzionata, ma non come un pesante riferimento a un genere. Ciò dimostra che in molti casi i film vengono commercializzati con il chiaro intento di fornire qualcosa di nuovo, alcune caratteristiche distinguibili, evitando così etichette "generiche" (come "spy story"), che eventualmente possono essere aggiunte (molto) dopo.

*James Bond adventures. In [another](#) poster for the same film, the "sex" component is entirely lost, and the film is described as "A thinking man's Goldfinger, funnier by far than any of the Bond films and more rewarding, too!" and also as "An admirable thriller in every respect!". Clearly, the competition was trying to take advantage of the comparison with the already hugely successful James Bond character, and it did so by directly comparing the names of the two spies (with Harry Palmer described as a "thinking man", with the obvious implication that 007 was not ...). The word "thriller" is mentioned, but not as a heavy reference to a genre. This shows that in many cases films are marketed with the clear intent of providing something new, some distinguishable features, thus avoiding "generic" labels" (like "spy story"), which can eventually be added (much) later.*



Ipress/*The Ipress file* (di/by Sidney J. Furie, GB 1965)

Allo stesso modo, quando la saga di Indiana Jones fu lanciata per la prima volta, il *poster* del film (*Indiana Jones e i predatori dell'arca perduta*) mostrava il nome del personaggio a grandi lettere nella parte superiore, con il chiaro scopo di stabilire un nuovo ciclo piuttosto che accennare al tipo di film che veniva presentato (non sono state utilizzate etichette generiche, certamente non "film d'avventura"). Quindi, tutto sommato, i generi sono un'arma a doppio taglio per le industrie cinematografiche: possono essere utilizzati con profitto per informare il pubblico sul tipo di storia che viene raccontata, ma possono anche diventare una "camicia di forza" con l'effetto opposto - quindi, ancora una volta, occorre trovare un equilibrio tra rispondere alle aspettative del pubblico e distinguere un particolare prodotto evitando

*Similarly, when the Indiana Jones saga was first launched, the [poster](#) for the film (Indiana Jones and the raiders of the lost ark) showed the name of the character in large letters at the top of the poster, with the clear purpose of establishing a new cycle rather than hinting at the kind of film that was presented (no generic labels were used, certainly not "adventure film"). So, all in all, genres are a double-edged sword for cinema industries: they can be profitably used to inform audiences of the kind of story being told, but they can also become a "straightjacket" with the opposite effect - so, once again, a balance must be struck between addressing audience expectations and distinguishing a particular product by avoiding generic labels and thus differentiating it from its possible competitors.*



etichette generiche, differenziandolo così dai suoi possibili concorrenti.

### 11.2. La funzione socio-culturale

La discussione sulle funzioni che i generi svolgono nel contesto socio-culturale è stata pesantemente influenzata da preoccupazioni ideologiche. Per alcuni, i generi sono uno dei modi migliori attraverso i quali il pubblico può vedere le proprie speranze, aspirazioni, valori, credenze e atteggiamenti rispecchiati sullo schermo; per altri, sono invece un modo attraverso il quale le istituzioni (sia private che pubbliche) possono veicolare messaggi, influenzare il comportamento delle persone e mantenere lo *status quo*, ovvero i valori e le ideologie delle classi dominanti e i rapporti di potere prevalenti. Questo, a sua volta, indica due concetti molto diversi della funzione dei *mass media* nelle società moderne: uno che enfatizza il valore della produzione popolare (di massa), l'altro che vede questa produzione come alienata e repressa dal sistema sociale dominante. In ogni caso, non c'è dubbio che i generi cinematografici, come tutti gli altri artefatti culturali, non siano neutri, ma piuttosto esprimano visioni del mondo diverse, se non addirittura alternative.

I generi cinematografici (come tutti gli esempi di "generi") sono caratterizzati da alcuni tratti ricorrenti, se non ripetitivi, che tendono a fornire al pubblico personaggi, storie, situazioni che possono facilmente trasformarsi in stereotipi. Ora, gli stereotipi sono visioni eccessivamente semplificate, che negano la singolarità e la differenziazione e promuovono giudizi di valore generici e facilmente formulabili - in quanto tali, si prestano facilmente a ridurre la complessità e la diversità dei fenomeni a idee semplicistiche. Il "lieto fine" di molti film (di Hollywood) è spesso citato per provare come un pubblico possa essere facilmente influenzato e "alienato" rispetto alla pura e dura realtà, suggerendo sogni e aspirazioni che difficilmente possono essere realizzati per la maggior parte dei membri del pubblico stesso nel mondo reale. Questo è stato considerato come un modo per distrarre gli spettatori dai problemi che li attendono fuori dal cinema, lontano dallo schermo - una funzione

### 11.2. The socio-cultural function

*The discussion on the functions that genres fulfil in the socio-cultural context has been heavily influenced by ideological concerns. For some, genres are one of the best ways through which audiences can see their hopes, aspirations, values, beliefs and attitudes mirrored on the screen; for others, they are instead a way through which institutions (both private and public) can convey messages, influence people's behaviour and maintain the status quo, i.e. the values and ideologies of the dominant classes and the prevailing power relationships. This, in turn, points to two very different concepts of the function of mass media in modern societies - one emphasizing the value of popular (mass) production, the other seeing this production as alienated and repressed by the dominant social system. In any case, there is no doubt that film genres, as all other cultural artifacts, are not neutral, but rather express different, even alternative, world views.*

*Film genres (like all examples of "genres") are characterized by some recurring, if not repetitive, features, which tend to provide audiences with characters, stories, situations which can easily turn into stereotypes. Now, stereotypes are oversimplified views that deny singularity and differentiation and promote generic, ready-made value judgments - as such, they lend themselves easily to reducing the complexity and diversity of phenomena to simplistic ideas. The "happy ending" of many (Hollywood) movies is often cited to show how an audience can easily be influenced and alienated from the harsh facts of reality, suggesting dreams and aspirations that can hardly be realized for most members of the audience itself in the real world. This has been considered as a way to distract viewers away from the problems that await them outside the theatre, far from the screen - an "escapist", illusionary function that generic films can fulfil, especially at particular times in history. The musical genre of the 1930s, for example, by offering love stories in a (usually) high-level social context, where "problems" can be solved by singing and dancing, leading to the bliss of the couple in question (remember the Astaire-Rogers films) has been seen as a powerful instrument to*

"escapista", illusoria che i film generici possono svolgere, soprattutto in momenti particolari della storia. Il genere musicale degli anni Trenta, ad esempio, che proponeva storie d'amore in un contesto sociale (solitamente) di alto livello, dove i "problemi" potevano essere risolti cantando e ballando, portando così alla felicità della coppia in questione (come nei film di Fred Astaire e Ginger Rogers), è stato visto come un potente strumento per allontanare il pubblico dalla realtà della Grande Depressione e verso un mondo immaginario e illusorio, un modo per fuggire dalla realtà quotidiana dei problemi sociali reali. Allo stesso modo, mostri appartenenti a tradizioni cinematografiche molto diverse, da *Nosferatu* di Murnau, realizzato nel 1922 nel difficile periodo della Repubblica tedesca di Weimar, a *Dracula* di Tod Browning (1931) e *King Kong* di Cooper e Schoedsack nei primi anni '30 della Grande Depressione americana (si vedano i video qui sotto), sembrano allontanare il pubblico dalla realtà deprimente dei tempi, spostandolo su un altro livello immaginario:

*"[King Kong]... converte il pericolo sociale (la crisi) in un pericolo sessuale (la rappresentazione della crisi coinvolge esclusivamente una donna - Ann è una ladra prima di diventare il catalizzatore della passione amorosa di Kong). Allo stesso tempo, svuota il tempo storico della sua cultura effettiva (New York negli anni '30) per sostituirlo con un mondo mitico e immaginario (il regno di Kong). Non sorprende che commentatori e critici abbiano spesso visto nell'irruzione di King Kong a New York il ritorno, terrificante e fantasmagorico, del rimosso - sia psichico (l'Altro, il desiderio, l'onnipotenza delle pulsioni, ecc.), sia sociale (la Grande Depressione, i cui effetti sono solo velocemente mostrati all'inizio del film, ritornando sotto forma di un mostro che distrugge tutto al suo passaggio)" (Nota 5)*

*move audiences away from the realities of the Great Depression and into an imaginary, illusionary world, a way to escape from the daily reality of actual social problems. In the same vein, monsters belonging to vastly different film traditions, from Murnau's *Nosferatu*, made in 1922 in the critical period of the German Republic of Weimar, to Tod Browning's [Dracula](#) (1931) and Cooper and Schoedsack's *King Kong* in the early 1930s American Great Depression (watch the videos below), seem to transfer the audience away from the depressing reality of the times, displacing them to another, imaginary level:*

*"[King Kong]... converts social danger (the crisis) into a sexual danger (the representation of the crisis exclusively involves a woman – Ann is a thief before becoming the catalyst for Kong's amorous passion). At the same time, it empties historical time of its actual culture (New York in the 1930s) in order to replace it with a mythical and imaginary world (the kingdom of Kong). It is not surprising that commentators and critics have often seen in the irruption of King Kong in New York the return, terrifying and phantasmagorical, of the repressed – whether psychic (the Other, desire, the all-powerfulness of impulses, etc.), or social (the Great Depression, the effects of which are quickly shown and evacuated at the beginning of the film, returning in the form of a monster that destroys everything in its passage)" (Note 5)*



Nosferatu il vampiro/*Nosferatu: A Symphony of Horror*/ *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*  
(di/by Friedrich Wilhelm Murnau,  
Germania/Germany 1922)

Più di recente, in periodi critici simili, i generi cinematografici hanno aiutato gli spettatori a distogliere la loro ansia dai problemi sociali ed economici reali spostando le loro paure su cause alternative, come hanno cercato di fare i cosiddetti "film catastrofici": gli anni '70 hanno visto la produzione di film come [L'avventura del Poseidon](#) (di Ronald Neame, USA 1972), *L'inferno di cristallo* (si veda il trailer in basso a sinistra) e persino il primo *blockbuster* di Spielberg, [Lo squalo](#) (USA 1975) - ma gli anni '70 sono stati anche il periodo che ha visto la guerra del Vietnam, lo scandalo Watergate, la crisi petrolifera e la recessione economica. Chi credeva nella funzione alienante dei generi cinematografici aveva motivo di suggerire che i pericoli reali fossero sostituiti ed esorcizzati da pericoli fittizi e lontanissimi, rafforzando così l'ideologia dei valori sociali dominanti.

Whright (Nota 6) si spinge fino a suggerire che alcuni dei generi cinematografici più popolari (in particolare a Hollywood) assolvono tutti a questa funzione, presentando una visione semplificata della realtà dove i problemi vengono risolti in modo superficiale in modo da lasciare il pubblico "esorcizzato" e soddisfatto di quello che è solo un altro modo per voltare le spalle ai problemi "veri". Così i film di fantascienza traducono i problemi posti dall'"Altro" in forze aliene; i western mostrano come la violenza possa portare all'uso della forza per raggiungere l'ordine legale; e i film di *gangster* dimostrano che il "gangster", cioè un fuorilegge che cerca di salire la scala sociale con la violenza, è in definitiva un eroe tragico, destinato al fallimento e forse alla morte, poiché il successo cercato al di fuori della propria classe sociale non porta alcuna ricompensa. Questa visione ideologica viene nascosta



King Kong (di/by Merian C. Cooper and Ernest B. Schoedsack, USA 1933)

*More recently, in similar critical periods film genres have helped viewers divert their anxiety from actual social and economic problems by displacing their fears to alternative causes, as the so-called disaster movies tried to do: the 1970s saw the production of films like [The Poseidon adventure](#) (by Ronald Neame, USA 1972), *The towering inferno* (watch the trailer below left) and even the early Spielberg blockbuster [Jaws](#) (USA 1975) - but the 1970s were also the time that saw the Vietnam War, the Watergate scandal, the oil crisis and an economic recession. Those who believe in the alienating function of film genres had reasons to suggest that real dangers were replaced and exorcised by fictitious, far-removed dangers, thus reinforcing the ideology of the dominant social values.*

*Whright (Note 6) goes so far as to suggest that some of the most popular (Hollywood) film genres all fulfil this function, by presenting a simplified view of reality where problems are solved in a superficial way so as to leave the audience "exorcised" and satisfied with what is just another way of turning one's back to the "real" problems. Thus science-fiction films dissolve the problems posed by "the Other" into alien forces; westerns show how violence can lead to the use of force to achieve legal order; and gangster films demonstrate that the "gangster", i.e. an outlaw who tries to climb the social ladder with violence, is ultimately a tragic hero, destined to failure and possibly death, since success sought outside one's own social class brings no reward. This ideological view is hidden by replacing the real social causes of this human condition with psychological causes, so that the gangster's tragic figure is often presented as a*

sostituendo le reali cause sociali di questa condizione umana con cause psicologiche, tanto che la tragica figura del *gangster* viene spesso presentata come una personalità psicotica (come in *Nemico pubblico* - si veda il trailer in basso a destra).

*psychotic personality (as in The public enemy - watch the trailer below right).*



L'inferno di cristallo/*The towering inferno* (di/by John Guillermin, Irwin Allen, USA 1974)



Nemico pubblico/*The public enemy* (di/by William A. Wellman, USA 1931)

Tuttavia, questa visione "negativa" della funzione sociale dei generi cinematografici è controbilanciata da altri approcci, che tendono a presentarli come espressioni collettive dei contesti socio-culturali e dei problemi dei rispettivi pubblici - in questo caso, il genere non è visto come una manipolazione degli spettatori, ma piuttosto come un potente modo per evidenziare tensioni e conflitti nel tentativo di esprimerli sullo schermo e possibilmente anche risolverli. Secondo questa visione, quindi, i western incarnano, attraverso le loro storie e personaggi, alcuni conflitti culturali essenziali (ad esempio il mito della frontiera come linea di demarcazione tra deserto e civiltà), che già esistono come concetti appartenenti alla struttura mentale di una società. Schatz (Nota 5) suggerisce che la maggior parte dei generi cinematografici classici esprimono una delle due grandi classi di conflitti attraverso le loro strutture narrative e le relative iconografie: da un lato, il western, il poliziesco e il film di gangster danno concretezza al già citato conflitto tra il legale e l'illegale, il caos e l'ordine, e sono quindi piuttosto "fisici" nella loro messa in scena che privilegia gli spazi aperti; il musical, la commedia "screwball" e il melodramma, invece, esprimono conflitti psicologici più personali attraverso una messa in scena che predilige gli spazi "chiusi". Naturalmente,

*However, this "negative" view of the social function of film genres is counterbalanced by other approaches, which tend to present them as collective expressions of the socio-cultural contexts and problems of their respective audiences - in this case, the genre is not seen as a manipulation of the viewers but rather as one powerful way of highlighting tensions and conflicts in an attempt to express them on the screen and possibly even solve them. According to this view, then, westerns embody, through their stories and characters, some essential cultural conflicts (e.g. the myth of the frontier as the dividing line between wilderness and civilization), which already exist as concepts belonging to a society's mental structure. Schatz (Note 5) suggests that most classical film genres express one of two major classes of conflicts through their narrative structures and their corresponding iconographies: on the one hand, the western, the detective film and the gangster film give concrete substance to the already mentioned conflict between the legal and the illegal, chaos and order, and are thus quite "physical" in their mise-en-scène which privileges open spaces; on the other hand, the musical, the screwball comedy and the melodrama express more personal psychological conflicts through a mise-e-scène that prefers "enclosed" spaces. Of course, such a drastic*



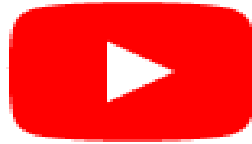
un'opposizione così drastica deve essere mitigata evitando semplici dicotomie (ad esempio non tutti i film del primo tipo mettono degli uomini in evidenza, e non tutti i film del secondo tipo mettono le donne in evidenza) - oltre al fatto che, come abbiamo già menzionato, i generi spesso si mescolano e le distinzioni nette non possono essere fatte così facilmente.

L'ultima parte del secolo scorso, e sempre di più il 21° secolo, hanno visto un enorme sviluppo di quelli che possono essere generalmente classificati come "film fantasy" - una sorta di super-genere che in realtà attraversa diversi generi più tradizionali come la fantascienza e l'horror, oltre alla straordinaria produzione di film di supereroi. La preoccupazione centrale di tutti questi film sembra essere un conflitto, o almeno un confronto, tra "l'uomo" e "altri esseri", come creature non umane, semi-umane e persino animali. È l'identità umana che è qui chiaramente in gioco: l'impossibilità dell'uomo moderno di definire se stesso e la sua natura, di fronte a "macchine" che non possono essere semplicemente "utilizzate" ma lasciano il posto a diversi tipi di relazioni (positive e negative), con una dimensione virtuale che sembra sempre più connotare tali relazioni. Così i film "fantasy", nella loro ricca gamma di "sottogeneri", sollevano questioni di identità, inclusione ed esclusione, forze positive e negative in gioco tra l'uomo e un mondo che sta rapidamente cambiando i suoi connotati tradizionali. A partire da James Bond, che "usa" in modo magistrale macchine e tecnologia senza dimenticare la sua sensualità (di cui è anche maestro), e proseguendo con le saghe di *Star Wars* e *Star Trek*, dove androidi e umani si interfacciano e sono agenti attivi nella lotta tra il bene e il male, tra le forze della "vita" e quelle della "morte", i film "fantasy" hanno anche avuto a che fare con extraterrestri malvagi che si infiltrano persino nel corpo umano (come nel *franchise* di *Alien* - si veda il video qui sotto), e, anche se in modi del tutto diversi, con gli animali come un'altra dimensione della vita umana e le biotecnologie associate (da *Jaws* a *Jurassic Park*), fino a raggiungere la dimensione ultra o soprannaturale di generazioni di supereroi.

*opposition needs to be tempered by avoiding simple dichotomies (e.g. not all movies of the first class feature men prominently, and not all films of the second class feature women prominently) - plus the fact that, as we have already mentioned, genres often mix and clear-cut distinctions cannot so easily be made.*

*The latter part of last century, and increasingly the 21st century, have witnessed a huge development of what may generally be classed "fantasy films" - a sort of super-genre which actually cuts across several different, more traditional genres like science-fiction and horror, plus the amazing production of super-hero films. The central concern of all these films seems to be a conflict, or at least a confrontation, between "man" and "other beings", like non-human, semi-human and even animal creatures. It is human identity which is clearly at stake here: modern (wo)man's impossibility to define her/himself and her/his nature, when faced with "machines" which cannot simply be "used" but give way to different sort of (positive and negative) relationships, with a virtual dimension which increasingly seems to connote such relationships. Thus "fantasy" films, in their rich range of "sub-genres", raise questions of identity, inclusion and exclusion, positive and negative forces at play between man and a world that is rapidly changing its traditional connotations. Starting with James Bond, who "uses" machines and technology in a masterly way while not forgetting his sensuality (of which he is a master, too), and proceeding with the Star Wars and Star Trek sagas, where androids and humans interface and are active agents in the struggle between good and evil, "life" and "death" forces, "fantasy" films have also dealt with evil extra-terrestrials who even infiltrate the human body (as in the [Alien franchise](#) - watch the video below), and, although in quite different ways, with animals as another dimension of human life and the associated biotechnologies (from Jaws to Jurassic Park), until we reach the ultra- or super-natural dimension of generations of super-heroes.*





### La saga di *Alien*/*The Alien saga*

Queste considerazioni ci aiutano anche a comprendere il potenziale dei generi cinematografici come agenti socio-culturali. Il consumo di film di genere, spesso (sebbene oggi sicuramente meno che in passato) svolto come esperienza collettiva, fornisce non solo il piacere di vedere sullo schermo l'espressione dei propri valori e/o conflitti, ma anche l'opportunità di vivere l'esperienza della condivisione di preoccupazioni comuni, di sentire (anche se forse brevemente e fugacemente) un senso di "comunità". Naturalmente, come abbiamo appena visto, questa visione dei generi cinematografici è sempre filtrata da ideologie contrapposte.

Allo stesso tempo, però, le funzioni socio-culturali dei generi cinematografici, come li abbiamo considerati in questa sezione, devono prestare la dovuta attenzione al ruolo del pubblico, poiché i film acquisiscono il loro pieno significato quando vengono effettivamente visti, analizzati e interpretati da spettatori reali, che non sono solo destinatari passivi di suoni e immagini dallo schermo. Le esperienze degli spettatori con i film precedenti, le loro motivazioni, aspettative, credenze e atteggiamenti interagiscono con i film come testi, rendendo il pubblico parte attiva del processo, per cui le funzioni dei generi possono essere valutate solo alla luce di questa interazione. Inoltre, la stragrande maggioranza degli studi sui generi cinematografici riguarda i film di Hollywood, insinuando così il dubbio di una visione etnocentrica. Altre industrie cinematografiche, che sono l'espressione di culture diverse, producono generi cinematografici che possono essere interpretati in modo molto diverso.

Certamente le industrie cinematografiche di Hollywood (e, almeno in parte, più in generale

*These considerations also help us to realize the potential of film genres as socio-cultural agents. The consumption of generic films, often (although now certainly less than in the past) carried out as a collective experience, provides not just the pleasure of seeing one's own values and/or conflicts expressed on the screen, but also the opportunity to experience the sharing of common concerns, of feeling (although maybe briefly and fleetingly) a sense of "community". Of course, as we have just seen, this view of film genres is always filtered through opposing ideologies.*

*At the same time, however, the socio-cultural functions of film genres, as we have considered them in this section, must give due attention to the role of audiences, since films acquire their full meaning when they are actually seen, analysed and interpreted by actual viewers, who are not just passive recipients of sounds and images from the screen. Viewers' experiences with previous films, their motivations, expectations, beliefs and attitudes interact with the films as texts, making audiences active participants in the process, so that the functions of genres can only be assessed in the light of this interaction. Also, the vast majority of studies on film genres deal with Hollywood movies, thereby insinuating the doubt of an ethnocentric view. Other film industries, which are the expression of different cultures, produce film genres that may be interpreted quite differently. Certainly the Hollywood (and, at least partially, more generally Western) cinema industries are powerful financial corporations, obviously serving the economic and ideological interest of their stakeholders, which makes their products (films, and film genres in particular) capable of exercising a degree of control on the receptive side as well, i.e. on audiences. This is a crucial key in explaining the success of a Hollywood*

occidentali) sono potenti società finanziarie, ovviamente al servizio dell'interesse economico e ideologico dei loro *stakeholder*, il che rende i loro prodotti (film e generi cinematografici in particolare) in grado di esercitare un certo grado di controllo anche sul lato ricettivo, cioè sul pubblico. Questa è una chiave cruciale per spiegare il successo di un genere hollywoodiano, mettendo così in relazione le funzioni economiche con le funzioni socio-culturali dei generi. La formula, come ha mostrato Altman (Nota 7) è quella di coniugare gli obiettivi economico-finanziari dell'industria cinematografica con le aspirazioni e le preferenze del pubblico: quando ciò accade, il successo al botteghino è (quasi) assicurato, e le implicazioni ideologiche dell'intera operazione di solito rimangono in secondo piano. Il pubblico può continuare a godere di piaceri che altrimenti non sarebbero consentiti facendone esperienza attraverso i filtri dei film di genere: così, gangster, mostri orribili e alieni pericolosi possono compiere ogni sorta di azioni orribili sullo schermo, con la certezza che alla fine saranno puniti; e i personaggi delle commedie possono spingersi un po' troppo oltre nei loro incontri e incomprensioni sessuali, con la certezza che il comportamento "corretto" verrà ripristinato entro la fine del film.

### 11.3. La funzione comunicativa

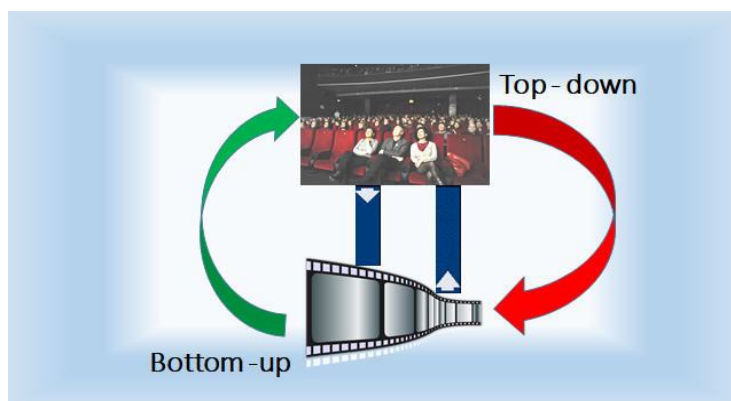
Il livello di comunicazione primario supportato dai generi cinematografici è ovviamente rispetto al pubblico, che è il consumatore finale del film come prodotto. Abbiamo già notato come i generi, presentando al pubblico convenzioni ben note e accettate (da argomenti e temi a personaggi e ambientazioni, ecc.) aiutino notevolmente gli spettatori ad attivare aspettative, a recuperare conoscenze di base ed eventualmente a comprendere, interpretare e apprezzare un particolare film "generico". La risposta del pubblico è un complesso processo psicosociale (descritto in dettaglio nel Dossier [Aspettative, atteggiamenti e strategie: un ponte tra schermo e pubblico](#)), in cui gli spettatori costruiscono attivamente un significato da ciò che vedono e sentono combinando due tipi principali di processi mentali: *top-down* (la conoscenza e l'esperienza precedenti che

*genre, by relating the economic with the socio-cultural functions of genres. The formula, as Altman has shown (Note 7) is to combine the financial-economic objectives of the cinema industry with the aspirations and preferences of audiences: when this happens, box-office success is (almost) assured, and the ideological implications of the whole operation usually remain in the background. Audiences can continue to delight in pleasures that would otherwise not be allowed by watching them through the filters of genre films: thus, gangsters, horrific monsters and dangerous aliens can commit all sorts of hideous actions on the screen, with the assurance that by the end they will be punished; and characters in comedies can go a little too far in their sexual encounters and misunderstandings, with the assurance that "proper" behaviour will be restored by the end of the movie.*

### 11.3. The communicative function

*The primary level of communication supported by film genres is obviously with respect to the audiences, who are the final consumers of film as product. We have already remarked how genres, by presenting audiences with well-known, accepted conventions (from topics and themes to characters and settings, etc.) greatly help viewers to activate expectations, to retrieve background knowledge and eventually to understand, interpret and appreciate a particular "generic" film. Audience response is a complex psycho-social process (described in detail in the Dossier [Expectations, attitudes and strategies: a bridge between screen and audience](#)), whereby viewers actively construct meaning from what they see and hear by combining two main kinds of mental processes: top-down (the previous knowledge and experience which they bring to the viewing) and bottom-up (the information that is delivered through the actual film text they are viewing), as the figure below shows.*

apportano alla visione) e *bottom-up* (le informazioni fornite attraverso il testo del film che stanno guardando), come mostra la figura seguente.



Il ruolo che i generi giocano in questo processo difficilmente può essere sottovalutato. Mettendo a disposizione contenuti convenzionali ben noti, aiutano il pubblico ad avvicinarsi a un film con l'anticipazione cognitiva e il coinvolgimento emotivo corretti e appropriati, il che rende il processo di formazione del significato più facile e veloce. Non appena guardiamo la sequenza di apertura di un qualsiasi film di James Bond (si veda il video qui sotto) attiviamo subito una serie di elementi informativi, molti dei quali sono convenzioni che abbiamo imparato guardando i precedenti film di 007 (dai temi ai personaggi, dalle tipiche situazioni fino ai minimi dettagli della vita e dei tratti caratteristici di James Bond).

*The role that genres play in this process can hardly be underestimated. By making available well-known conventional content, they assist audiences in approaching a film with the correct and appropriate cognitive anticipation and emotional involvement, which makes the process of meaning-formation easier and quicker. As soon as we watch the opening sequence of any James Bond film (watch the video below) we immediately activate a range of information elements, many of which are conventions that we have learned by watching previous 007 movies (from themes to characters, from typical situations to the smallest details about James Bond's life and characteristic features).*



Un collage delle sequenze di apertura dei film di James Bond (1962-2006)/A collage of James Bond films opening sequences (1962-2006)

Questa potente funzione che i generi esercitano sul pubblico è stata considerata, da un lato, in termini di linee guida utili che aiutano e migliorano la comprensione e l'apprezzamento di un film da parte degli spettatori, e, dall'altro, in termini di percorsi prestabiliti che gli spettatori sono obbligati a seguire, limitando in qualche modo la propria esperienza personale con il film stesso e suggerendo significati "preferiti". Entrambe le posizioni hanno del vero, ma non riescono a riconoscere che il pubblico è composto da individui che hanno una propria "storia" in termini di esperienze e aspettative precedenti, e anche che più utenti possono dare origine a molteplici (e spesso contrastanti) interpretazioni. In altre parole, gli spettatori non sono soggetti passivi, ma piuttosto attivi "costruttori" di significato, per cui guardare un film è un processo continuo, in cui le convenzioni di genere giocano il loro ruolo nel contesto di una mente attiva, che è anche vigile nell'individuare deviazioni dalle convenzioni e nel rispondere a colpi di scena inaspettati. Perché un film abbia successo, almeno al botteghino, deve esserci una sorta di tacito, implicito accordo tra il film (e i suoi realizzatori) e il pubblico, che deve accettare alcune essenziali caratteristiche condivise (le "convenzioni del genere") ma deve anche sentirsi libero di orientare la propria visione secondo le proprie esperienze, credenze, atteggiamenti e valori. In altre parole, guardare un film non è "accettare" o "rifiutare" la sua forma e il suo contenuto, ma è piuttosto una questione di "negoziare" tra diverse interpretazioni, e persino di discuterle o rifiutarle. Ciò si ricollega anche all'osservazione che abbiamo già fatto, ovvero che lavorare all'interno di un genere significa non solo avvalersi di convenzioni consolidate ("ripetizione") ma anche inventare qualcosa di nuovo e magari inaspettato ("variazione") (si veda la [Prima parte](#)). Troppa routine diventa noiosa, ma troppe sfide possono portare all'irritazione del pubblico, a incomprensioni e, in casi estremi, al sovvertimento del genere, che perde così il suo valore e la sua utilità.

*This powerful function that genres exercise over audiences has been considered, on the one hand, in terms of useful guidelines which assist and improve viewers' understanding and appreciation of a movie, and, on the other hand, in terms of pre-determined routes that viewers are obliged to follow, in a way limiting their own personal experience with the movie itself and pointing to "preferred" meanings. Both positions have some truth in them, but fail to recognize that audiences are made up of individuals who have their own "story" in terms of previous experiences and expectations, and also that multiple users can give rise to multiple (and often conflicting) interpretations. In other words, audiences are not passive subjects, but rather active "constructors" of meaning, so that watching a movie is an ongoing process, in which genre conventions play their role within the context of an active mind who is also alert in spotting deviations from the conventions and in responding to unexpected twists and turns. In order for a movie to be successful, at least at the box-office, there must be a sort of tacit, implicit, agreement between the film (and its makers) and the audiences, who must accept some essential shared features (the "conventions of the genre") but must also feel free to orient their viewing according to their own experiences, beliefs, attitudes and values. In other words, watching a movie is not a matter of "accepting" or "refusing" its form and content, but is rather a matter of "negotiating" between different interpretations, and even of debating or rejecting them. This also relates to the remark we have already made, i.e. that working within a genre means not only making use of well-established conventions ("repetition") but also inventing something new and perhaps unexpected ("variation")(see [Part 1](#)). Too much routine gets boring, but too many challenges may lead to the audience's irritation, misunderstanding and, in extreme cases, to the genre being subverted, thus losing its value and usefulness.*





### UN MOMENTO PER RIFLETTERE

Il potere delle convenzioni di genere diventa particolarmente evidente quando vengono "violare", cioè quando formiamo aspettative sulla base delle convenzioni, ma poi siamo costretti a "riorientarle" alla luce di nuovi *input*, o di nuovi elementi che compaiono sul schermo.

\* Guarda i primi 60 secondi del Video 1 qui sotto e poi ... STOP. A quale genere pensi appartenga questo film? Elenca brevemente le *convenzioni* che ti aiutano a formare *aspettative* sul genere coinvolto.

\* Ora continua a guardare il video. Le tue aspettative sono cambiate? Perché, cioè quali *nuovi* elementi vengono introdotti e sfidano la tua attribuzione iniziale del film a un genere particolare?

\* Guarda il Video 2 qui sotto. Ancora una volta, decidi a quale genere pensi appartenga il film e fai un breve elenco delle convenzioni pertinenti.

\* In entrambi i casi (Video 1 e Video 2) in che modo la tua *precedente conoscenza* del film, del regista, degli attori, ecc. ti ha aiutato a formare le tue aspettative riguardo al genere coinvolto?



### STOP AND THINK

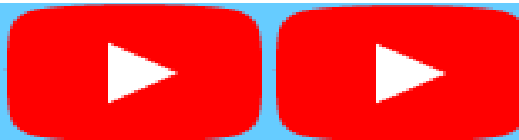
The power of genre conventions becomes particularly clear when they are "broken", i.e. when we form expectations based on the conventions, but are then forced to "re-orient" them in the light of new *input*, or new elements that appear on the screen.

\* Watch the first 60 seconds of Video 1 below and then STOP. What kind of genre do you think this movie belongs to? Briefly list the *conventions* that help you to form *expectations* as to the genre involved.

\* Now continue watching the video. Have your expectations changed? Why, i.e. what *new* elements are introduced and challenge your initial attribution of the movie to a particular genre?

\* Watch Video 2 below. Again, decide which genre you think the movie belongs to and make a brief list of the relevant conventions.

\* In both cases (Video 1 and Video 2) how has your *previous knowledge* of the film, the director, the actors, etc. helped you to form your expectations as regards the genre involved?



1

2

(Note 8)



Nel Video 1, le convenzioni di genere indicano chiaramente questo film come un horror. Tuttavia, dopo i primi 60 secondi, si sente "Azione!" e altre voci in sottofondo, e ci rendiamo conto che si stava girando un film horror: vediamo il *set*, e l'attore che viene aiutato a uscire dalla sua posizione (scopriremo che soffre di claustrofobia!). Quindi il video procede con i titoli di testa sovrapposti alla presentazione del personaggio principale, e non abbiamo altre indicazioni del suo genere reale. Tuttavia, se abbiamo familiarità con il regista De Palma e la sua produzione cinematografica, abbiamo buone ragioni per supporre che il film che ci è stato presentato sarà una sorta di *thriller* (con la sequenza iniziale che funziona a tutti gli effetti come una parodia dei film horror). Se abbiamo visto e ricordiamo il film vero e proprio (*Omicidio a luci rosse*) siamo ovviamente in una posizione migliore per interpretare e apprezzare questa sequenza di apertura.

Il Video 2 è, ancora una volta, una chiara introduzione a un film horror. Tuttavia, anche in questo caso la nostra precedente conoscenza del film e del suo regista (Mel Brooks) e/o degli attori (incluso Gene Wilder) ci consentirà di assegnare questo film a un genere speciale - la commedia horror (o, ancora, una parodia dei film horror, e dei film di Frankenstein in particolare).

Tutto ciò mostra chiaramente che gli spettatori iniziano a guardare un film con molti tipi di informazioni precedenti memorizzate nella loro mente, per quanto riguarda il film stesso, ma anche il regista, gli attori, il tema/argomento - e queste informazioni provengono da ogni sorta di fonti diverse, come pubblicità, trailer televisivi, recensioni di film, articoli di giornali e riviste, discussioni con gli amici, *chat*, *blog*, siti Web su Internet, ecc. Ciò indica alcuni fatti importanti. Innanzitutto, gli spettatori utilizzano tutte queste informazioni di base come la parte dall'"alto verso il basso" (*top-down*) del processo di visione, integrandole con le informazioni che provengono dal "basso" (*bottom-up*), dal film che stanno effettivamente guardando. In secondo luogo, i generi si stabiliscono non solo attraverso i film stessi, ma anche attraverso

*In Video 1, the genre conventions clearly point to this movie as a horror. However, after the first 60 seconds, we hear "Action!" and other voices in the background, and we realize that this was a horror movie being shot: we see the set, and the actor being helped out of his position (we will discover that he suffers from claustrophobia!). Then the video proceeds with the opening credits superimposed on the presentation of the main character, and we have no other indication of its actual genre. However, if we are familiar with director De Palma and its film production, we have good reason to assume that the film we have just been introduced to will be some sort of thriller (with the opening sequence working at all effects as a parody of horror films). If we have seen and remember the actual film (Body double) we are of course in a better position to interpret and appreciate this opening sequence.*

*Video 2 is, again, a clear introduction to a horror film. However, even in this case our own previous knowledge of the film and of its director (Mel Brooks) and/or actors (including Gene Wilder) will enable us to assign this movie to a special genre - the comedy-horror (or, again, a parody of horror films, and of the Frankenstein films in particular).*

*All this clearly shows that viewers start watching a movie with many kinds of previous information stored in their minds, as regards the movie itself, but also the director, the actors, the theme/topic - and this information comes from all sorts of different sources, like advertisements, TV trailers, film reviews, newspaper and magazine articles, discussions with friends, chats, blog and web sites on the Internet, etc. This points to some important facts. First, viewers use all this background information as the top-down part of the viewing process, integrating it with the information that comes, bottom-up, from the film they are actually watching. Second, genres are established not only through the films themselves, but also through many other sources of information which, directly and indirectly, form a network of communicative discourses which intersect and interact with the main relationship between the producers (the film companies) and the consumers (the audiences), as shown in the figure at the beginning of this Dossier (Section*

molte altre fonti di informazione che, direttamente e indirettamente, formano una rete di discorsi comunicativi che si intersecano e interagiscono con il rapporto principale tra i produttori (le case cinematografiche) e i consumatori (il pubblico), come mostrato nella figura all'inizio di questo Dossier (Sezione 8). In terzo luogo, guardare un film "generico" implica sempre un processo dinamico di mediazione tra l'autore del film (spesso, ma non sempre, identificato con il regista) e gli spettatori: se l'intenzione del primo coincide con le aspettative e le interpretazioni di quest'ultimo, il processo ha successo; se c'è una sorta di discrepanza, il film può diventare difficile o addirittura impossibile da decifrare, portando alla frustrazione degli spettatori (o, in un contesto più positivo, portando gli spettatori a costruire un'interpretazione alternativa).

Questo spiega perché un'etichetta "generica" attaccata superficialmente a un film può rivelarsi un elemento di confusione piuttosto che di comprensione: se etichettiamo come "film di guerra" film diversi come *Full metal jacket*, *Salvate il soldato Ryan*, *La sottile linea rossa* e *Dunkirk*, potremmo scoprire (forse troppo tardi!) che le nostre aspettative riguardo a un "film di guerra" sono soddisfatte in modi molto diversi da tali film - il che rende il "genere" solo uno dei possibili modi di affrontare l'esperienza della visione.

8). *Third, watching a "generic" film always implies a dynamic process of mediation between the author of the film (often, but not always, identified with the director) and the viewers: if the intention of the former coincides with the expectations and interpretations of the latter, the process is successful; if there is some sort of discrepancy, the film may become difficult or even impossible to decipher, leading to viewers' frustration (or, in a more positive context, leading to viewers constructing an alternative interpretation).*

*This explains why a "generic" label superficially attached to a film may turn out to be an element of confusion rather than understanding: if we label as "war films" such different movies as Full metal jacket, Saving Private Ryan, The thin red line and Dunkirk, we may find out (perhaps too late!) that our expectations as regards a "war film" are met in very different ways by such movies - which makes "genre" only one of the possible ways of approaching a film.*



#### UN MOMENTO PER RIFLETTERE

\* Hai visto, ti ricordi e/o hai familiarità con i quattro film di "guerra" che abbiamo appena citato (si vedano i video qui sotto). In tal caso, li assegneresti semplicemente al genere "guerra" o li differenzieresti l'uno dall'altro? Quali elementi utilizzeresti per una tale differenziazione? (Puoi prendere in considerazione l'elenco delle *convenzioni di genere* di cui abbiamo discusso nella *Prima parte* di questo Dossier.)



#### STOP AND THINK

\* Have you seen, do you remember and/or are you familiar with the four "war" movies we have just mentioned (watch the videos below). If so, would you simply assign them to the "war" genre, or would you differentiate one from the other? What elements would you use for such a differentiation? (You may consider the list of *genre conventions* which we discussed in *Part 1* of this Dossier.)

\* Se non hai visto questi film o non li ricordi abbastanza bene, guarda i video qui sotto (e, se vuoi, guarda altri estratti degli stessi film su YouTube). Quali elementi ti aiuterebbero ad assegnarli tutti al "genere bellico"? Quali altri elementi ti aiuterebbero a differenziare l'uno dall'altro? (Puoi nuovamente prendere in considerazione l'elenco delle *convenzioni di genere sopra citato*).

\* If you have not seen these films or do not remember them well enough, watch the videos below (and, if you like, watch other excerpts from the same films on YouTube). What elements would help you to assign all of them to the "war genre"? What other elements would help you to differentiate one from the other? (You may consider the above mentioned list of *genre conventions*).

<i>Referimenti a questi film &gt;&gt;</i>	<i>su Wikipedia</i>	<i>su IMDb</i>	<i>sul sito di Roger Ebert</i>
Full metal jacket	<a href="#">@</a>	<a href="#">@</a>	<a href="#">@</a>
Salvate il soldato Ryan	<a href="#">@</a>	<a href="#">@</a>	<a href="#">@</a>
La sottile linea rossa	<a href="#">@</a>	<a href="#">@</a>	<a href="#">@</a>
Dunkirk	<a href="#">@</a>	<a href="#">@</a>	<a href="#">@</a>

<i>References to these films &gt;&gt;</i>	<i>in Wikipedia</i>	<i>in IMDb</i>	<i>in Roger Ebert's site</i>
Full metal jacket	<a href="#">@</a>	<a href="#">@</a>	<a href="#">@</a>
Saving Private Ryan	<a href="#">@</a>	<a href="#">@</a>	<a href="#">@</a>
The thin red line	<a href="#">@</a>	<a href="#">@</a>	<a href="#">@</a>
Dunkirk	<a href="#">@</a>	<a href="#">@</a>	<a href="#">@</a>



Italiano

English

Full metal jacket (di/by Stanley Kubrick, USA 1987)



Italiano

English

Salvate il soldato Ryan/Saving Private Ryan (di/by Steven Spielberg, USA 1998)



Italiano

English

La sottile linea rossa/*The thin red line* (di/by Terrence Malick, USA 1998)

Italiano

English

Dunkirk (di/by Christopher Nolan, GB/USA/Francia-France/Olanda-Holland 2017)

**Note/Notes**

- (1) Altman R. 1999. *Film/Genre*, Palgrave Macmillan, London; Moine R. 2008. *Cinema genre*, Blackwell, Oxford.
- (2) Moine, op. cit.
- (3) McQuail D. 1987. *Mass Communication Theory: An Introduction* (2nd Edn.), Sage, London. Citato in/*Quoted in* Chandler, D. 1997. [\*An Introduction to Genre Theory\*](#), p. 6.
- (4) Altman, op. cit., p. 38.
- (5) Ishaghpour Y. 1982. *D'une image à l'autre*, Denoël, Paris, pp. 83–103. Citato in/*Quoted in* Moine, op. cit., p. 95.
- (6) Whright, J. H. 1995. "Genre Films and the Status Quo", in Grant, B. K. (Ed.), *Film Genre Reader II*, University of Texas Press, Austin, pp. 41–49. Citato in/*Quoted in* Moine, op. cit., p. 96.
- (7) Altman, op. cit. Citato in/*Quoted in* Moine, op. cit., p. 105.
- (8) 1 - *Omicidio a luci rosse/Body double* (di/by Brian De Palma, USA 1984); 2 - *Frankenstein Junior/Young Frankenstein* (di/by Mel Brooks, USA 1974).

## Part 3

### 12. Una prospettiva storica

Per apprezzare appieno il significato e il valore dei generi cinematografici è importante considerarli attraverso la storia del cinema - il che significa chiedersi quando e come è nato un determinato genere, la sua popolarità e la variabilità della sua attrattiva di massa, se ha subito cambiamenti e perché, se e quando è diventato obsoleto e alla fine è scomparso, e se le sue caratteristiche sono state incorporate in un genere simile o diverso. Rispondere a domande così complesse implica naturalmente un costante riferimento agli aspetti di cui abbiamo già parlato, ovvero i tratti essenziali di un genere (nella *Prima parte* di questo Dossier) e le sue funzioni economiche, socio-culturali e comunicative (nella *Seconda parte*).

#### 12.1. La prospettiva evolutiva

Quando il concetto di "evoluzione" viene applicato a un genere cinematografico, possiamo vederlo apparire in un determinato momento temporale in opposizione (o in concorrenza con) altri film simili precedenti o contemporanei, dai quali si differenzia progressivamente fino a raggiungere una forma riconoscibile e originale. Questa forma viene poi ripetuta con successo attraverso una successione di film fino a diventare una sorta di "canone" o "modello". La popolarità di questo nuovo genere porta con sé una serie di imitatori che trasformano l'originale in uno stereotipo: in questa fase, diventa il bersaglio di altre forme più innovative, che fanno perdere all'originale il suo impatto. La nuova forma si trasforma in un nuovo genere e inizia un processo simile. Questa prospettiva vede l'innovazione e la competizione come gli agenti chiave, attraverso i quali un (nuovo) genere raggiunge il suo *status* originale e lo perde sotto la pressione di (nuove) forme più potenti.

### 12. A historical perspective

*To fully appreciate the meaning and value of film genres it is important to consider them through the history of cinema - which means asking ourselves when and how a particular genre came into being, its popularity and the variability of its mass appeal, whether it underwent changes and why, if and when it became obsolescent and eventually disappeared, and whether its features were incorporated into a similar or different genre. Answering such complex questions naturally implies constant reference to the aspects which we have already discussed, namely the essential features of a genre (in Part 1 of this Dossier) and its economic, socio-cultural and communicative functions (in Part 2).*

#### 12.1. The evolutionary perspective

*When the concept of "evolution" is applied to a film genre, we can see it as appearing at a particular moment in time in opposition to (or in competition with) other previous or contemporary similar films, from which it progressively differentiates itself until it achieves a recognizable, original form. This form is then successfully repeated through a succession of movies until it becomes a sort of "canon" or "blueprint". The popularity of this new genre brings along a number of imitators which turn the original into a stereotype: at this stage, it becomes the target of other, more innovative forms, which causes the original to lose its impact. The new form turns into a new genre and begins a similar process. This perspective views innovation and competition as the key agents, through which a (new) genre both achieves its original status and loses it under the pressure of (new) more powerful forms.*

*The evolutionary view thus identifies different*



La visione evolucionista identifica così diverse fasi del ciclo di vita di un genere: la nuova forma prima consolida i suoi tratti essenziali (iconografia, temi, modelli, ecc.), quindi raggiunge una fase classica (o maturità) o "età dell'oro", e in seguito inizia il suo processo di decadenza, che può assumere varie forme (ad esempio, una revisione delle sue caratteristiche originarie, l'introduzione di questioni più complesse che si discostano dalle sue forme classiche, una riflessione sulle proprie caratteristiche, cioè una messa in discussione del proprio *status*, fino a raggiungere le forme più estreme di parodia o satira dei suoi aspetti specifici). Come vedremo, questa fase "finale" può far cambiare, fondere o estendere il genere originario a vari elementi dello stesso o di altri generi, un processo che possiamo chiamare "ibridazione". Per esempio,

*"Il [musical backstage](#) fornisce un'illustrazione da manuale dello sviluppo di un genere da un periodo di sperimentazione in cui vengono stabilite le convenzioni (1929-33) a un periodo classico durante il quale regna un equilibrio (1933-53) a un periodo di riflessività dominato dalla contestazione sotto forma di parodia e persino dalla decostruzione della lingua madre di un genere." (Nota 1) (Per un'analisi dettagliata si veda il Dossier sul [Musical](#).)*

Lo studioso di cinema André Bazin ha descritto in termini simili l'evoluzione del western. Il western come argomento, tema o ambientazione era presente quasi dalla nascita del cinema, con *La grande rapina al treno* (si veda il video qui sotto) spesso citato come il primo "western", sebbene all'epoca questo film fosse promosso utilizzando altri termini, allora più in voga, come "film di inseguimento", "film ferroviari" o "film polizieschi" - in effetti, non esisteva un genere "western" riconosciuto come tale.

*stages in the life cycle of a genre: the new form first consolidates its essential features (iconography, themes, patterns, etc.), then achieves a classic (or maturity) stage or "golden age", and later begins its process of decadence, which can take various forms (e.g., a revision of its original features, the introduction of more complex issues which depart from its classical forms, a reflection on its own characteristics, i.e. questioning its own status, until we reach the more extreme forms of parody or satire of its topical aspects). As we shall see, this "final" stage can cause the original genre to change, blend with or extend to various elements of the same or other genres, a process which we can call "hybridization". For example,*

*"The [backstage musical](#) provides a textbook illustration of a genre's development from a period of experimentation in which the conventions are established (1929-33) to a classical period during which a balance reigns (1933-53) to a period of reflexivity dominated by parody contestation and even deconstruction of a genre's native tongue." (Note 1)(For a detailed analysis, see the Dossier on the [Musical](#).)*

*Film scholar André Bazin has described in similar terms the evolution of the western. Western as a topic, theme or setting had been present almost since the birth of cinema, with The great train robbery (watch the video below) often mentioned as the first "western", although at the time this film was promoted by using other, then more fashionable terms, like "the chase film", "the railroad film" or "the crime film" - indeed, there was no "western" genre recognized as such.*



La grande rapina al treno/*The great train robbery* (di/by E.S.Porter, USA 1903)

Solo negli anni '30, infatti, il "western" raggiunse gradualmente la sua perfezione "classica", con film come *Ombre rosse* di John Ford (si veda il trailer in basso a sinistra) o *Passaggio a nord-ovest* (USA 1940) di King Vidor: "John Ford ha raggiunto un perfetto equilibrio tra miti sociali, evocazione storica, verità psicologica, e i temi tradizionali della messa in scena del western" (Nota 2).

*In fact, it was only in the 1930s that the "western" gradually achieved its "classical" perfection, with such films as Stagecoach by John Ford (watch the trailer below right) or Northwest passage (USA 1940) by King Vidor: "John Ford achieved a perfect equilibrium between social myths, historical evocation, psychological truth, and the traditional themes of the western mise-en-scène" (Note 2).*



Trailer italiano originale - Il film completo è disponibile [qui](#).

*Ombre rosse/Stagecoach* (di/by John Ford, USA 1939)



*English original trailer - The full film is available [here](#).*

Gli anni della guerra vide una svolta del genere, poiché accelerarono uno sviluppo che implicava l'inclusione di altri aspetti di ordine estetico, sociologico, morale, psicologico, politico, erotico, ecc. - aspetti che non erano intrinseci alla forma classica, ma che ora diventavano importanti quando i registi cominciarono a impiegarli con una riflessione consapevole sul western stesso come genere. Un chiaro esempio è *Duello al sole*, che il trailer originale (si veda il video in basso a sinistra) descrive come un film che offre, in primo luogo, "momenti romantici", sottolineando l'atmosfera sensuale e carica di erotismo nella relazione tra Jennifer Jones e Gregory Peck, e solo dopo "momenti di avventura" - più "momenti di commedia", "momenti di tenerezza", "momenti che spezzano il cuore" - che culminano nella scena finale in cui i due amanti si sparano a vicenda, ma muoiono uno tra le braccia dell'altro. Il lato "avventuroso" del western, con la sua iconografia mitica e i temi "virili" classici, è esplicitamente accompagnato, persino superato, da altri temi, in primis l'amore ("romanticismo, tenerezza, dolore") e persino la "commedia". Si noti che, poiché il modo in cui un film viene pubblicizzato e commercializzato dice molto sul suo potenziale pubblico, un film come questo sta chiaramente cercando di attirare non solo il tradizionale pubblico "maschile" del western, ma anche (e forse anche di più) il pubblico femminile relativamente "nuovo" che stava rapidamente guadagnando importanza negli anni del dopoguerra.

*The war years were the genre's turning point, since they speeded up a development which implied the inclusion of other aspects of an aesthetic, sociological, moral, psychological, political, erotic, etc. order - aspects which were not intrinsic to the classical form, but which now became prominent as directors started to employ them with a conscious reflection on the western itself as a genre. A clear example is *Duel in the sun*, which the original trailer (watch the video below right) describes as a film offering, in the first place, "moments of romance", emphasizing the sensuous, erotically-charged atmosphere in the relationship between Jennifer Jones and Gregory Peck, and only after that "moments of adventure" - plus "moments of comedy", "moments of tenderness", "moments of heartbreak" - culminating in the final scene where the two lovers shoot each other, but die in each other's arms. The "adventurous" side of the western, with its mythic iconography and classical "virile" themes, is explicitly accompanied, even superseded, by other themes, first and foremost love ("romance, tenderness, heartbreak") and even "comedy". Note that, since the way a film is publicized and marketed tells much about its prospective audience(s), a film like this is clearly trying to attract not just the traditional "male" audience of the western, but also (and perhaps even more) the relatively "new" female audience that was quickly gaining prominence in the post-war years.*



Trailer italiano originale

Il film completo è disponibile [qui](#).

*English original trailer*

*The full film is available [here](#).*

Duello al sole/*Duel in the sun* (di/by King Vidor, USA 1947)

Il western apriva così le sue porte ad altri temi, prefigurando quelli che in seguito sarebbero stati chiamati western "revisionisti", in cui alcuni dei temi e delle questioni tradizionali venivano messi in discussione o esplicitamente riformulati, come il dualismo "eroe contro cattivo", l'uso della violenza come mezzo per dirimere le controversie, o un nuovo atteggiamento nei confronti dei "nativi americani", non più rappresentati come "selvaggi". Solo pochi anni dopo, i registi della "New Hollywood" avrebbero messo ancora più in discussione i miti western classici e denunciare la violenza perpetrata dall'uomo "civilizzato", con film come *Piccolo grande uomo* e *Soldato blu* (si vedano i video qui sotto), dove il genocidio dei nativi americani è descritto con dettagli devastanti, quasi insopportabili.

*Thus the western was opening its doors to other themes, foreshadowing what were later to be called "revisionist" westerns, in which some of the traditional topics and issues were put into question or explicitly reformulated, like the "hero vs villain" dualism, the use of violence as a way of settling disputes, or a new attitude towards "Native Americans", no longer represented as "savages". Just a few years later, the "New Hollywood" directors would put even more pressure on questioning classical western myths and exposing the violence perpetrated by the "civilized" man, with films like *Little Big Man* and *Soldier Blue* (watch the videos below), where the genocide of the Native Americans is described in devastating, almost unbearable detail.*



*Piccolo grande uomo/Little big man* (di/by Arthur Penn, USA 1970)



*Soldato blu/Soldier blue* (di/by Ralph Nelson, USA 1970)

Un percorso simile a quello che abbiamo esaminato per il western può essere esplorato facendo riferimento ad un altro genere classico, ovvero il musical. Se prendiamo i musical di Astaire-Rogers degli anni '30 come esempi della sua "età dell'oro" classica, allora molti musical del dopoguerra mostrano una tendenza a diventare autoreferenziali, ad esempio facendo allusioni a musical precedenti, prendendo in prestito canzoni e scene famose, o celebrando, spesso con affetto e ammirazione, i successi del passato - tutti segni che il musical aveva superato la sua formula classica e forse stava iniziando una sorta di declino. Segnali che si leggono già negli anni Cinquanta, in film che comunque ebbero ancora molto successo - il tipico esempio è [Cantando sotto la pioggia](#) (di Gene Kelly e Stanley Donen, USA 1952), con la sua nostalgica evocazione dei gloriosi (anche se problematici) giorni del passaggio dal cinema muto a quello sonoro, o *Spettacolo di varietà*, in cui Astaire interpreta un divo di commedie

*A similar route we have examined for the western can be explored by referring to another classical genre, i.e. the musical. If we take the Astaire-Rogers musicals of the 1930s as examples of its classic "golden age", then several post-war musicals exhibit a tendency to become self-reflective, by, e.g., making allusions to earlier musicals, borrowing songs and famous scenes, or celebrating, often with affection and admiration, past hits - all signs that the musical has gone beyond its classical formula and is perhaps reaching some sort of decline. These signs can already be read in the 1950s, in movies which were nevertheless still very successful - the typical example being [Singin' in the rain](#) (by Gene Kelly and Stanley Donen, USA 1952), with its nostalgic evocation of the glorious (although problematic) days of the transition from silent to sound film, or *The Band Wagon*, in which Astaire plays a once famous star of musical comedies, now almost forgotten, who manages to arrange his comeback on stage*

musicali, un tempo famoso ma ora quasi dimenticato, che riesce a organizzare il suo ritorno sul palcoscenico con l'aiuto di alcuni amici: la fine del film è infatti una sorta di celebrazione di Astaire e, con lui, del glorioso passato del genere musicale (si veda il video in basso a sinistra). Come abbiamo accennato per il western, anche il musical iniziò a incorporare temi e toni di generi diversi: l'esempio più chiaro è forse *Sette spose per sette fratelli*, che è sostanzialmente un musical ambientato in un contesto western (si veda il video in basso a destra).



Spettacolo di varietà/*The Band Wagon* (di/by Vincente Minnelli, USA 1953)

### 12.2. L'evoluzione finale: la parodia e la satira

L'evoluzione dei generi, in particolare il loro passaggio da una fase di maturità "classica" verso nuove forme (ed eventualmente nuovi generi o sottogeneri) include quindi fenomeni come l'inclusione di nuovi temi o argomenti, la parziale mescolanza con altri generi, la tendenza a diventare autoreferenziali (e quindi a raggiungere una sorta di riflessività) e, come cambiamento più radicale, la comparsa di parodie del genere cinematografico stesso, in un certo senso il riconoscimento finale che un genere ha pienamente sviluppato il suo potenziale intrinseco e può ora essere sfruttato a livello secondario, denunciando e satirizzando le sue forme e le sue convenzioni.

Nelle parodie, temi, argomenti e convenzioni di un genere vengono riciclati con uno scopo comico. Questo, ovviamente, presuppone che il pubblico sia pienamente a conoscenza delle caratteristiche principali di un dato genere, in modo che gli spettatori possano riconoscerle: ciò, a sua volta, offre agli stessi spettatori un doppio motivo di intrattenimento, poiché possono godere delle convenzioni originali del genere parodiato e, allo stesso tempo, godere del modo comico o satirico in cui vengono trattate tali convenzioni.

*with the help of some friends: the end of the film is in fact a sort of celebration of Astaire and, with him, of the glorious past of the musical genre (watch the video below left). As we mentioned about the western, the musical, too, started to incorporate themes and tones from different genres: the clearest example is perhaps *Seven brides for seven brothers*, which is basically a musical in a western setting (watch the video below right).*



*Sette spose per sette fratelli/Seven brides for seven sisters* (di/by Stanley Donen, USA 1954)

### 12.2. The ultimate evolution: parody and satire

*The evolution of genres, especially their transition from a "classic" maturity stage towards new forms (and possibly new genres or sub-genres) thus includes such phenomena as the inclusion of new themes or topics, the partial mixing with other genres, the tendency to become self-referential (and therefore achieve some kind of reflexivity) and, as a more radical change, the appearance of parodies of the film genre itself, in a way the ultimate recognition that a genre has fully developed its intrinsic potential and can now be exploited on a secondary level, by exposing and satirizing its forms and conventions.*

*In parodies, themes, topics and conventions of a genre are recycled with a comic purpose. This, of course, presupposes that the audience is fully knowledgeable with the main features of a given genre, so that viewers can recognize them: this, in turn, gives the same viewers a double cause for entertainment, since they can enjoy the original conventions of the parodied genre and, at the same time, enjoy the comic or satirical way in which such conventions are treated.*

*Practically every genre has given rise to corresponding parodies, which have sometimes been very successful as "original" movies in*



Praticamente ogni genere ha dato origine a parodie corrispondenti, che a volte hanno avuto molto successo come film "originali" a sé stanti. Gli esempi includono l'horror, il western e i cosiddetti "film catastrofici", diventati popolari negli anni '70 (si vedano i video qui sotto).

*their own right. Examples include the horror, the western and the so-called "disaster movies", which had become popular in the 1970s (watch the videos below).*



Trailer italiano



English trailer

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



Mezzogiorno e mezzo di fuoco/*Blazing saddles* (di/by Mel Brooks, USA 1974)



L'aereo più pazzo del mondo/*Airplane!* (di/by Zucker-Abrahams-Zucker, USA 1980)

Un tipo particolare e più sottile di parodia o satira non implica necessariamente un intento comico, ma piuttosto una sofisticata rielaborazione delle convenzioni di un genere - che richiede, in primo luogo, una profonda consapevolezza e conoscenza di tali convenzioni e la capacità di manipolarli con grande abilità e perizia e, in secondo luogo, una trattazione più profonda e sottile dell'argomento (che l'intento comico, qui carente, rende un po' più facile ed evidente). Anche da parte degli spettatori, tali parodie richiedono la capacità di riconoscere l'intento parodistico dietro la "facciata" e apprezzare l'operazione complessiva svolta dal regista/sceneggiatore. Un classico esempio è *Zelig* (si veda il video in basso a sinistra), che è diventato noto come "mockumentary", ovvero un falso documentario biografico che costruisce una falsa biografia di una persona presumibilmente famosa - invitando gli spettatori a credere in ciò che vedono e sentono, ma anche spingendoli ad apprezzare

*A particular, subtler kind of parody or satire does not necessarily imply a comic intent, but rather a sophisticated re-working of the conventions of a genre - which requires, in the first place, a thorough awareness and knowledge of such conventions and the ability to manipulate them with great skills and expertise, and in the second place, a deeper, subtler treatment of the subject matter (which the comic intent, here lacking, makes somewhat easier and more evident). On the viewers' part, too, such parodies require an ability to recognize the parodical intent behind the "façade" and appreciate the overall operation carried out by the director/screenwriter. A classic example is *Zelig* (watch the video below right), which is what has become to be known as "mockumentary", i.e. a false biographical documentary which builds a fake biography of a supposedly famous person - inviting viewers to believe in what they see and hear, but also prompting them to appreciate the subtle re-*

la sottile rielaborazione delle note convenzioni del genere cinematografico "biopic". *Zelig* racconta la storia di una sorta di "camaleonte" che può assumere le caratteristiche delle forti personalità che lo circondano, fino a trasformarsi in attore. Il regista Woody Allen utilizza tutti i mezzi a sua disposizione per rendere il film il più "realistico" possibile: immagini vere e false sapientemente mescolate, un commento fuori campo, interviste ad intellettuali contemporanei che analizzano e testimoniano le qualità dell'uomo, e persino sequenze false di un B-movie americano su un episodio della sua vita. (Torneremo su questo particolare "genere" quando discuteremo di quelli che più recentemente sono stati chiamati "mockumentary" e "docudrama".)

*working of the well-known conventions of the "biopic" film genre. Zelig tells the story of a sort of "chameleon" who can take on the characteristics of the strong personalities around him, eventually turning into an actor. Director Woody Allen uses all the means at his disposal to make the movie as "realistic" as possible: real and fake images cleverly mixed together, a voice-over commentary, interviews with contemporary intellectuals which analyse and testify to the man's qualities, and even fake sequences from an American B-movie about an episode in his life. (We shall return to this particular "genre" when discussing what more recently have been called "mockumentaries" and "docudrama".)*



Italiano



English

*Zelig* (di/by Woody Allen, USA 1983)

### 12.3. Oltre la visione evolutiva

Nel corso del tempo, alla prospettiva evolutiva appena descritta sono state mosse diverse critiche, mettendo in evidenza il fatto che le fasi attraverso le quali un genere dovrebbe attraversare, dalla nascita alla maturità al declino, tendono a descrivere un percorso predeterminato, rigido, quasi deterministico, quando in realtà i generi si sviluppano ed evolvono in un costante processo di (ri)definizione. Inoltre, gli esempi generalmente citati per identificare le varie "tappe" non tengono conto della grande varietà di film prodotti in momenti diversi, che non sembrano descrivere un percorso così lineare. E, come abbiamo già notato, i generi interagiscono sempre tra loro e il processo di ibridazione è sempre all'opera, rendendo lo *status* di un genere temporaneo e soggetto a cambiamenti.

### 12.3. Beyond the evolutionary view

*In the course of time, several criticisms have been levelled at the just described evolutionary perspective, highlighting the fact that the stages through which a genre is supposed to go through, from birth to maturity to decline, tend to describe a pre-determined, rigid, almost deterministic route, when in fact genres develop and evolve in a constant process of (re)definition. Also, the examples generally quoted to identify the various "stages" do not take into account the large variety of films produced at different points in time, which do not seem to describe such a straightforward route. And, as we have already noted, genres always interact with one another and the process of hybridization is always at work, making a genre's status temporary and subject to change.*

"These theories, by making a determinist

*"Queste teorie, facendo di un principio determinista la chiave dell'evoluzione dei generi, relegano al rango del casuale l'intera storia dei cambiamenti che interessano i contesti sociali, culturali e politici dei film, le modificazioni che intervengono sul sistema economico ed estetico della loro produzione, e i cambiamenti nella natura del pubblico e le loro aspettative. Anche se questo modello potrebbe essere utile per valutare i generi classici di Hollywood, nonostante la sua natura sistematizzante, non è molto rilevante per una comprensione dei generi dopo l'era dello "studio system" hollywoodiano, o quelli che sono fioriti in luoghi diversi da Hollywood." (Nota 3)*

Tanto per tornare ai generi che abbiamo brevemente esaminato nella discussione di cui sopra, le parodie dei western furono realizzate già negli anni Dieci, e una considerazione dei contesti socio-culturali ci porta ad osservare che quello che oggi possiamo percepire come un esempio "classico" come *Ombre rosse* potrebbe essere stato percepito dal suo pubblico contemporaneo come un film che riciclava e faceva rivivere forme e convenzioni dei western precedenti.

D'altronde, come abbiamo visto, la stessa tendenza di un genere (un tempo) "puro" a sopravvivere inglobando temi che non facevano parte delle sue caratteristiche originarie, consente ai generi di sopravvivere, anche in forme del tutto diverse, contribuendo a un processo di ibridazione che è uno degli aspetti principali dell'evoluzione di un genere. Nel nuovo secolo, ad esempio, il musical è stato riproposto sotto forma di melodramma in *Dancer in the dark* (si veda il video in basso a sinistra), dove una povera immigrata ceca negli USA (la musicista islandese Bjork) combatte la sua imminente cecità per lavorare e risparmiare denaro per pagare l'operazione di suo figlio, che potrebbe salvare anche lui dalla cecità; o sotto forma di commedia/crimine in *Chicago* (si veda il video in basso a destra), dove due ballerine (Renée Zellweger e Catherine Zeta-Jones) finiscono entrambe in

principle the key to the evolution of genres, relegated to the ranks of the coincidental the whole history of changes affecting the social, cultural, and political contexts of films, the modifications that occur to the economic and aesthetic system of their production, and changes in the nature of audiences and their expectations. While this model might be useful for appraising classical Hollywood genres, despite its systematizing nature, it is not very relevant to an understanding of genres after the studio era, or those that flourished in places other than Hollywood." (Note 3)

*Just to return to the genres we have briefly examined in the above discussion, parodies of westerns were made even as early as the 1910s, and a consideration of socio-cultural contexts leads us to observe that what we may now perceive as a "classic" example like Stagecoach may have been perceived by its contemporary audiences as a film which was recycling and reviving forms and conventions of earlier westerns.*

*Besides, as we have seen, the very tendency of a (once) "pure" genre to survive by incorporating themes that were not part of its original features enable genres to survive, even in quite different forms, contributing to a process of hybridization which is one of the major aspects of genre evolution. In the new century, for example, the musical has been revived in the form of melodrama in *Dancer in the dark* (watch the video below left, where a poor Czech immigrant in the U.S.A. (Icelandic musician Bjork) fights her impending blindness in order to work and save money to pay for her son's operation, which may save him from blindness too; or in the form of comedy/crime in *Chicago* (watch the video below right), where two dancers (Renée Zellweger and Catherine Zeta-Jones) both end up in jail, charged with murder, with the latter defended by a brilliant lawyer (Richard Gere).*

carcere, accusate di omicidio, con la seconda difesa da un brillante avvocato (Richard Gere).



Chicago (di/by Rob Marshall, USA 2002)



Dancer in the dark (di/by Lars von Trier,  
Danimarca/Argentina/Finlandia/Francia/Germania/Islanda/Italia/Paesi  
Bassi/Norvegia/Spagna/Svezia/GB - Danemark/  
*Argentina/Finland/France/Germany/Iceland/Italy/Holland/Norway/ Spain/Sweden/GB* 2000)

#### 12.4. *La genesi di un genere*

Abbiamo già accennato al fatto che sebbene *La grande rapina al treno* (1903) sia stato a lungo considerato il primo esempio di western, il suo pubblico non lo identificasse come tale semplicemente perché il western come genere non esisteva nel discorso pubblico. Ciò indica il principio che i generi possono essere identificati solo dopo che sono stati prodotti molti film che condividono alcune qualità di genere e che è stata creata e condivisa un'"etichetta" tra le varie comunità interessate (in primo luogo i produttori e il pubblico, ma anche giornalisti, critici, studiosi, pubblicitari, ecc., come abbiamo visto nella *Seconda parte* di questo Dossier). In altre parole, tali comunità devono sviluppare la consapevolezza di un nuovo genere, e dargli un nome, prima che i film possano essere assegnati alla categoria emergente. Ciò significa che è necessaria una prospettiva storica per accertare il tempo di "nascita" di un nuovo genere.

Altman (Nota 4) osserva che il nuovo genere può emergere da generi già in circolazione in altri ambiti artistici, come la letteratura (per il western), il teatro (per il melodramma) e la saggistica (per il *biopic*), o da temi legati con problemi e preoccupazioni emergenti, come la tecnologia (ad esempio il suono come prerequisito per il musical, gli sviluppi scientifici e tecnologici per i film di fantascienza). Tuttavia, come spiegare la nascita di un genere davvero nuovo da tipi di

#### 12.4. Genesis of a genre

*We have already mentioned the fact that although The great train robbery (1903) has long been considered the first example of a western, its audiences would not identify it as such simply because the western as a genre did not exist in public discourse. This points to the principle that genres can be identified only after many films have been produced that share some generic qualities and a "label" has been created and shared among the various communities that have some kind of interest in it (in the first place producers and audiences, but also journalists, critics, scholars, advertisers, etc., as we saw in Part 2 of this Dossier). In other words, such communities must develop an awareness of a new genre, and give it a name, before films can be assigned to the emerging category. This means that a historical perspective is needed to ascertain the time of "birth" of a new genre.*

*Altman (Note 4) notes that the new genre may emerge from genres already in circulation in other artistic domains, such as literature (for the western), theatre (for melodrama) and non-fiction (for the biopic), or from themes linked with emerging issues and concerns, like technology (e.g. sound as a prerequisite for the musical, scientific and technological knowledge for the science-fiction film). However, how can we explain the birth of a really new genre from pre-existing types of films that already exhibited some features that*

film preesistenti che già presentavano alcune caratteristiche che sarebbero state adottate nel nuovo genere? Ad esempio, melodramma musicale e commedia musicale hanno poco in comune, eppure ci sono dei rapporti preesistenti che li accomunano: in questo caso, la presenza della musica come veicolo per dare forma a uno spettacolo. Quello che oggi spesso consideriamo come un classico dei primi musical come [La canzone di Broadway](#) (di Harry Beaumont, USA 1929) non era considerato un "musical" quando fu lanciato.

Affinché il genere "musical" emerga come etichetta indipendente, però, è necessario che vi siano una serie di film che vadano oltre il materiale tipico (cioè la musica) e aggiungano nuovi temi/argomenti collegati a quel materiale in modo tale che il suo nome (musical) possa essere usato come etichetta generica: in questo caso, l'uso specifico della musica come elemento unificante e strutturante per esprimere amore e romanticismo in una coppia. Ma affinché questa nuova etichetta (musical) venga assegnata a determinati film, il pubblico deve diventare così consapevole delle strutture che legano tali film in un'unica categoria da iniziare a identificarli attraverso il concetto strutturale. In altre parole, gli spettatori devono iniziare ad avere aspettative legate all'etichetta "musical" (come personaggi, trame, relazioni, stile, ecc.) che attribuiscano significato a determinati film sulla base di questo processo. Così, un film di Astaire-Rogers diventa un "musical" nel discorso pubblico perché il pubblico inizia ad aspettarsi una storia d'amore espressa attraverso il canto e la danza (si veda il video in basso a sinistra).

Allo stesso modo, il termine "western" è stato usato per molto tempo in associazione con una vasta gamma di altri generi, come "film romantico western", "commedia western", "melodramma western", ecc. - tutti film in cui la parola "western" era usata per qualificare commedie, melodrammi, ecc., che dividevano alcuni motivi western superficiali come personaggi, scene o iconografia. È stato solo quando un numero consistente di film ha iniziato a prendere come

*would be adopted in the new genre? For example, musical melodrama and musical comedy have little in common, and yet there are some pre-existing relationships that they share: in this case, the presence of music as a vehicle for giving form to a performance: what we now often consider as an early musical classic like [The Broadway melody](#) (by Harry Beaumont, USA 1929) was not considered a "musical" when it was launched.*

*In order for the genre "musical" to emerge as an independent label, however, there must be a number of films that go beyond the typical material (i.e. music) and add new themes/topics connected to that material in such a way that its name (music) can be used as a generic label: in this case, the specific use of music as a unifying and structuring element to express love and romance in a couple. But for this new label (musical) to be assigned to certain films, the audience has to become so aware of the structures binding such films in a single category that they start identifying them through the structural concept. In other words, viewers must begin having expectations tied to the label "musical" (like characters, plots, relationships, style, etc.) that they attribute meaning to certain films on the basis of this process. Thus, an Astaire-Rogers film becomes a "musical" in public discourse because audiences start to expect a love story expressed through singing and dancing (watch the video below left).*

*Likewise, the term "western" was used for a long time in association with a wide range of other genres, like "western romance", "western comedy", "western melodrama", etc. - all films where the adjective "western" was used to qualify comedies, melodramas, etc., which shared some superficial western motifs like characters, scenery or iconography. It was only when a substantial number of films started to take as their main themes topics like the spread of civilization against the "savage Indians", the contrast between a lawless wild West and the establishment of law and justice, or the building of a national American identity tied to the colonization of the western lands, that the term "western" began to be assigned*



temi principali come la diffusione della civiltà contro gli "indiani selvaggi", il contrasto tra un selvaggio West senza legge e l'istituzione di diritto e giustizia, o la costruzione di un'identità americana legata alla colonizzazione delle terre occidentali, che il termine "western" iniziò ad essere assegnato a film che esibivano tali temi e attivavano rilevanti aspettative di pubblico (si veda il video in basso a destra).



Follie d'inverno/*Swing time* (di/by George Stevens, USA 1936)

Quindi, secondo questa visione, l'emergere di un nuovo genere è un processo che implica la presa di coscienza, sia da parte della produzione (industrie cinematografiche) sia da parte della ricezione (pubblico cinematografico) di un insieme di film che possono essere attribuiti a un certo tipo perché esprimono specifici tipi di forma e/o contenuto. Ciò significa che lo stesso genere può emergere in contesti e in tempi diversi, per cui è difficile, se non impossibile, "inquadrare" un genere con una specifica "data di nascita". Moine (Nota 5) fornisce l'esempio del cosiddetto "peplum", cioè film ambientati nell'antichità in contesti egiziani, greci, romani o anche immaginari: film di questo tipo furono prodotti precocemente nel cinema italiano (es. [Quo vadis?](#), di Enrico Guazzoni, Italia 1913, o [Cabiria](#), di Giovanni Pastrone, Italia 1914) così come a Hollywood (es. [I dieci comandamenti](#), di Cecil B. De Mille, USA 1923, o [Ben Hur](#), di Fred Niblo, USA 1926), ma il termine "peplum" stesso emerse in Francia solo negli anni '60 e solo dopo che fu adottato dal pubblico. Perché ciò avvenga, però, bisognerà attendere la produzione italiana di film "ideologici" dell'epoca mussoliniana (come [Scipione l'Africano](#), di Carmine Gallone, Italia 1937) e dell'immediato dopoguerra (con film come [Le fatiche di Ercole](#), di Pietro Francisci, Italia 1957): questo

*to films exhibiting such issues and activating relevant audience expectations (watch the video below right).*



La carovana dei mormoni/*Wagon master* (di/by John Ford, USA 1950)

*Thus, according to this view, the emergence of a new genre is a process which implies an awareness, from both production (cinema industries) and reception (cinema audiences) of a set of films which can be attributed to a certain type because they express specific kinds of form and/or content. This means that the same genre can emerge in different contexts and at different times, so that it is difficult, if not impossible, to "pin down" a genre to a specific "date of birth". Moine (Note 5) provides the example of the so-called "peplum", i.e. films set in ancient times in Egyptian, Greek, Roman or even imaginary contexts: films of this type were produced early in Italian cinema (e.g. [Quo vadis?](#), by Enrico Guazzoni, Italy 1913, or [Cabiria](#), by Giovanni Pastrone, Italy 1914) as well as in Hollywood (e.g. [The ten commandments](#), by Cecil B. De Mille, USA 1923, or [Ben Hur](#), by Fred Niblo, USA 1926), but the term "peplum" itself only emerged in France in the 1960s, and only after that it was adopted by general audiences. For this to take place, however, we have to wait until the Italian production of Italian ideological films of the Mussolini era (like [Scipio the African](#), by Carmine Gallone, Italy 1937) and immediately after the war (with films like [Labours of Hercules](#), by Pietro Francisci, Italy 1957): this opened the way to the big Hollywood productions of the 1950s (e.g. the remake of [The ten commandments](#) - watch the video below left), which, besides reaching French screens again, paved the way*

aprì la strada alle grandi produzioni hollywoodiane degli anni Cinquanta (es. il remake de [I dieci comandamenti](#) - si veda il video in basso a sinistra), che, oltre a tornare sugli schermi francesi, aprirono la strada ai film italiani (spesso a basso budget) degli anni '60 (come *Ulisse* - si veda il video in basso a destra), ai quali alla fine fu assegnato il termine "peplum". Sebbene il termine abbia poi cominciato ad essere associato a un gran numero di film di questo genere, ma molto diversi per paese di origine, livello di budget e *background* ideologico, lo stesso termine non si è mai effettivamente diffuso in America, dove è stato piuttosto utilizzato il termine "epico" - applicato anche a film successivi come [Spartacus](#) (di Stanley Kubrick, USA 1960) o, più recentemente, [Il gladiatore](#) (di Ridley Scott, USA 2000).



I dieci comandamenti/*The ten commandments*  
(di Cecil B. De Mille, USA 1956)

*to the (often low-budget) Italian movies of the 1960s (like [Ulysses](#) - watch the video below right), with which the term "peplum" was eventually attached. Although the term then began to be associated to a large number of films of this sort, but vastly different in terms of country of origin, level of budget and ideological background, the same term never actually spread in America, where the term "epic" was rather used - also applied to such later different films as [Spartacus](#) (by Stanley Kubrick, USA 1960) or, more recently, [Gladiator](#) (by Ridley Scott, USA 2000).*



*Ulisse/Ulysses* (di/by Mario Camerini, Mario Bava (non accreditato/*uncredited*), Italia/USA/Francia - *Italy/USA/France* 1954)  
Il film completo è disponibile [qui](#)/*The full film in Italian with subtitles is available [here](#).*

### 13. Generi e "cicli"

### 13. Genres and "cycles"



#### UN MOMENTO PER RIFLETTERE

La saga di James Bond è probabilmente una delle più longeve del settore, avendo prodotto finora (2021) venticinque film, dal primissimo *Agente 007, licenza di uccidere* (di Terence Young, GB/USA 1962).

Per rinfrescarti la memoria sulla saga di 007, guarda la *compilation* qui sotto e, se possibile,



#### STOP AND THINK

The James Bond saga is probably one of the longest running in the industry, having produced so far (2021) twenty-five movies since the very first one, [Dr. No](#) (by Terence Young, GB/USA 1962).

To refresh your memory about the 007 saga, watch the compilation below - and, if possible, think back to Bond films you have watched and

ripensa ai film di Bond che hai visto e che ricordi. Chiameresti questa saga un "genere cinematografico"? Perché sì/Perché no? Quali criteri useresti per dare la tua risposta?

Poi leggi i miei commenti qui sotto.

can remember. Would you call this saga a "film genre"? Why/Why not? What criteria would you use to give your answer?

Then read my comments below.



Collage delle sequenze iniziali dei film di James Bond/*A compilation of opening sequences of James Bond films*

La storia del cinema può essere vista come una raccolta sempre crescente di film, cioè la produzione di gruppi di film che condividono determinate caratteristiche, senza necessariamente trasformarsi in veri e propri "generi cinematografici" come abbiamo cercato di descriverli. Se un numero abbastanza elevato di film, che sia le industrie cinematografiche che i consumatori identificano come accomunati da caratteristiche simili, iniziano a essere prodotti, possiamo assistere alla nascita di un "ciclo", che può o meno svilupparsi in un "genere" riconosciuto. Ci sono varie ragioni per spiegare tali sviluppi. Un ciclo di solito si sviluppa a partire da film precedenti, che si differenziano per l'inclusione di forme e argomenti/temi (relativamente) nuovi. I film di 007 possono essere descritti come "storie di spionaggio", parte, forse, del gruppo più generale "storie di avventura" - e, fin dall'inizio, l'iconografia di James Bond (un agente segreto molto speciale "con la licenza di uccidere", ipertecnologia, ambientazioni *glamour* e gruppi ancora più *glamour* di Bond-girls, ecc.) così come gli argomenti/temi (in generale, Bond che cerca di salvare il mondo dalla minaccia di distruzione da parte di un potere segreto, cos' da apparire una sorta di di supereroe) hanno dato forma ad un caratteristico "ciclo" ben riconoscibile fin dall'inizio di ogni film, con la sua sequenza di apertura e la relativa colonna sonora (come mostra il video qui sopra).

*The history of cinema can be viewed as an ever-growing collection of films, i.e. the production of groups of films which share certain features - without necessarily turning into proper "film genres" as we have tried to describe them. If quite a large number of movies, which both film industries and consumers identify as sharing similar features, start to be produced, we can witness the birth of a "cycle", which may or may not develop into a recognized "genre". There are various reasons to explain such developments. A cycle usually develops out of previous movies, which are differentiated by the inclusion of (relatively) new forms and topic/themes. 007 movies can be described as "spy stories", part, perhaps, of the more general group "adventure stories" - and, from the very beginning, the James Bond iconography (a very special secret agent "with the license to kill", hyper-technology, glamorous locations and even more glamorous groups of Bond-girls, etc.) as well as the topics/themes (generally speaking, Bond trying to save the world from the threat of destruction by a secret power, making him a sort of super-hero) have given shape to a distinctive "cycle" which is very clearly recognizable right from the start of each movie, with its opening sequence and relevant soundtrack (as the above video shows).*

*And yet, can we speak of a "James Bond" film*

Eppure, si può parlare di un genere cinematografico "James Bond" (o, più o meno negli stessi termini, di un genere "Rocky" o "Rambo")? Probabilmente no, e possiamo provare ad elencare alcuni dei motivi principali. Innanzitutto, l'"immagine" del protagonista (e le associate "immagini pubbliche" degli attori che lo interpretano, da Sean Connery in poi) è unica, sebbene sia stata replicata più volte con diversi gradi di successo, ed è così distintiva che spesso risulta più interessante delle trame stesse. In secondo luogo, e d'altra parte, gli "ingredienti" della saga, in particolare i motivi sessuali e tecnologici, non sono certamente esclusivi dei film di Bond. Terzo, gli argomenti/temi sono condivisi anche da altri tipi di film. In quarto luogo, si può dire che i film di Bond "ammicchino" ad altri generi, dalla commedia alla fantascienza, dall'avventura al romanticismo. Così la saga di 007 non si è trasformata in un genere riconosciuto, ma è rimasta un "ciclo" indipendente di grande successo, come un marchio irripetibile.

Al contrario, i cosiddetti "film catastrofici", che si può dire inizino nei primi anni '70 con film come *L'avventura del Poseidon* (si veda il video qui sotto), mostrano tutte le qualità per dare vita a un genere. *"I film catastrofici sono film che descrivono un disastro imminente o in corso come elemento centrale della trama. I film in genere presentano grandi cast e trame multiple e si concentrano sui tentativi dei protagonisti di evitare, fuggire o affrontare il disastro presentato"* (Nota 6). Tali film, a differenza dei film di Bond, non sono incentrati su un singolo personaggio interessante, ma sono unificati dal livello di "disastro" della trama e dagli sviluppi condivisi della storia che di solito portano a un lieto fine (sebbene spesso con una massiccia perdita di vite umane e altre spaventose conseguenze). Tali caratteristiche condivise sono diventate così distintive in un gran numero di film che il "disastro" qualifica ormai un insieme specifico di film, cioè un genere (forse all'interno del più generale genere "avventura", che nel frattempo ha talmente ampliato il suo campo di applicazione da essere troppo "generico" come genere...).

*"La nascita di un genere cinematografico è sempre il risultato di una combinazione di fattori,*

*genre (or, in much the same terms, of a "Rocky" or "Rambo" genres)? Probably not, and we can try to list some of the main reasons for this. First, the "image" of the protagonist (and the associated "public images" of the actors playing him, from Sean Connery onwards) is unique, although it has been replicated several times with different degrees of success, and is so distinctive that it is often more interesting than the plots themselves. Second, and on the other hand, the "ingredients" of the saga, most notably the sexual and technological motifs, are certainly not unique to the Bond films. Third, the topics/themes are also shared by other kinds of films. Fourth, the Bond films can be said to "beckon" to other genres, from comedy to science fiction, from adventure to romance. Thus the 007 saga has not turned into a recognized genre, but has remained a highly successful, independent "cycle", like a brand which cannot be replicated.*

*By contrast, the so-called "disaster movies", which can be said to begin in the early 1970s with movies like The Poseidon adventure (watch the video below), display all the qualities to give birth to a genre. "Disaster films are motion pictures which depict an impending or ongoing disaster as a central plot feature. The films typically feature large casts and multiple storylines and focus on the protagonists' attempts to avert, escape, or cope with the disaster presented." (Note 6). Such movies, unlike the Bond films, are not focussed on a single interesting character but are unified by the "disaster" level of the plot and by shared story developments which usually lead to a happy end (although often with a massive loss of lives and other terrifying consequences). Such shared features have become so distinctive in a large number of movies that "disaster" now qualifies a specific set of films, i.e. a genre (perhaps within the more general "adventure" genre, which has in the meantime so widened its scope as to be much too "generic" as a genre ...).*

*"The birth of a cinematic genre is always the outcome of a combination of factors, being the result of a process in which several cinematic*

*essendo il risultato di un processo in cui diversi generi cinematografici e diverse forme culturali si incontrano. Tuttavia, è necessaria anche una particolare congiunzione di circostanze storiche perché una formula filmica identificabile possa affermarsi. Anche le condizioni industriali relative al cinema entrano in questa congiunzione". (Nota 7)*

genres and several cultural forms meet. However, there also needs to be a particular conjunction of historical circumstances for an identifiable filmic formula to become established. The industrial conditions relating to cinema also enter into this conjunction." (Note 7)



L'avventura del Poseidon/*The Poseidon adventure* (di/by Ronald Neame, USA 1972)

#### **14. La fine dei generi?**

Abbiamo già accennato a come il genere western abbia subito radicali modifiche dagli anni Cinquanta in poi, e sempre più nei decenni successivi. Questo è stato un momento particolare nella storia del cinema, con diversi drammatici cambiamenti che si sono verificati nell'arco di pochi anni: il caso Paramount (1948) ha vietato l'"integrazione verticale" delle compagnie cinematografiche, che controllavano la produzione e la distribuzione dei film attraverso la proprietà dei teatri; il progressivo indebolimento del sistema di autocensura noto come codice Hays (1968); l'avvento della televisione con la sua concorrenza spietata e devastante; e, come parziale conseguenza di tutto ciò, il crollo del "sistema degli studi", che per decenni aveva controllato il lavoro di tutti i professionisti con il suo rigido sistema contrattuale - il che a sua volta ha aperto la strada all'emergere di un gruppo di giovani registi (i cosiddetti "movie del cinema"), come Martin Scorsese, Steven Spielberg, Robert Altman, Francis Ford Coppola, Brian DePalma e altri, esperti di storia del cinema, spesso usciti da studi accademici, e allo stesso tempo portatori di una profonda conoscenza dei generi cinematografici classici (che, paradossalmente, avevano visto in televisione da ragazzi). Allo stesso tempo, le "teorie dell'autore", nate in

#### **14. The end of film genres?**

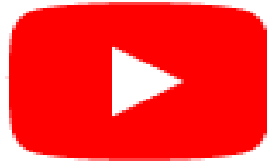
*We have already mentioned how the western genre underwent radical modifications from the 1950s onwards, and increasingly so in the following decades. This was a particular time in the history of cinema, with several dramatic changes taking place within the span of just a few years: the [Paramount case](#) (1948) banned the "vertical integration" of film companies, whereby they controlled film production and distribution through the ownership of theatres; the progressive weakening of the self-censorship system known as [Hays code](#) (1968); the advent of television with its fierce, devastating competition; and, as a partial consequence of all this, the collapse of the studio system, which for decades had controlled the work of all professionals with its strict system of contracts, which in turn paved the way to the emergence of a group of young directors (the so-called "movie brats"), like Martin Scorsese, Steven Spielberg, Robert Altman, Francis Ford Coppola, Brian DePalma and others, well-versed in the history of cinema, often coming out of academic film studies, and at the same time possessing a profound knowledge of classical film genres (which, paradoxically, they had grown up watching on television). At the same time, the*



Europa e altrove con una serie di "New waves/Nouvelles vagues", hanno spostato il potere e il ruolo dei registi dalle società di produzione, concedendo loro una libertà senza precedenti, che potevano utilizzare per dare voce a una nuova sensibilità socio-culturale - utilizzando i generi solo se e come si voleva, riaffermandoli o, più spesso, reinterpretandoli senza il pesante retaggio della mitologia della Hollywood classica. Non c'è da stupirsi, quindi, che molti si siano chiesti se i generi cinematografici fossero arrivati alla fine. Tuttavia, come accade con tanti aspetti della storia del cinema, la presenza dei generi nella "New Hollywood" non sarebbe stata liquidata così facilmente. Un esempio calzante è, ancora una volta, il genere hollywoodiano per eccellenza, il western. Se in tanti western classici la cavalleria arriva appena in tempo per salvare i bianchi civilizzati dalla ferocia dei selvaggi "indiani", questa immagine, e i concetti che ne sono alla base, sono stati seriamente messi in discussione negli anni del dopoguerra, con tante guerre combattute (e, il più delle volte, perse) dagli USA in vari luoghi come Corea e Vietnam - per non parlare della nuova minaccia del terrorismo internazionale. Non c'è da stupirsi, quindi, se quella convenzione sembra riemergere in un genere completamente diverso, la fantascienza di *Star Wars*, quando Hal Solo (Harrison Ford) torna per la resa dei conti finale, sempre "appena in tempo", e si gode l'ultimo momento di gloria proprio come il tipico eroe western; o si ricordi l'inizio della saga di *Star Trek*, quando lo spazio è definito "l'ultima frontiera" (si vedano i video qui sotto). Si consideri anche la fortuna de [I sette samurai](#) di Akira Kurosawa (Giappone 1954), rifatto prima come western ([I magnifici sette](#), di John Surges, USA 1960) e poi come film di fantascienza ([I magnifici sette nello spazio](#), di Jimmy T. Murakami, USA 1980).

*"auteur theories", originated in Europe and elsewhere with a series of "New waves", shifted the power and role of directors away from production companies, allowing them an unprecedented amount of freedom, which they could use to give voice to a new socio-cultural sensibility - in the process, using genres only if and how they wanted to, reaffirming or, more often, reinterpreting them without the heavy legacy of the mythology of classical Hollywood.*

*No wonder, then, that many wondered if film genres had reached their end. However, as happens with so many aspects in the history of cinema, the presence of genres in the "New Hollywood" was not to be dismissed so easily. A case in point is, once again, the quintessential Hollywood genre, the western. If in so many of classical westerns the cavalry arrived in the nick of time to save the civilised white people from the savagery of wild "Indians", this image, and the concepts underlying it, was seriously questioned in the post-war years, with so many wars fought (and more often than not, lost) by the U.S.A. in various places like Korea and Vietnam - not to mention the new threat of international terrorism. It is no surprise, then, if that convention seems to resurface in a completely different genre, the science fiction of *Star Wars*, when Hal Solo (Harrison Ford) comes back for the final showdown, again "in the nick of time", and enjoys the final moment of glory just like the typical western hero; or remember the very beginning of the *Star Trek* saga, when space is defined as "the final frontier" (watch the videos below). Also consider the fortunes of Akira Kurosawa's [The seven samurai](#) (Japan 1954), first remade as a western ([The magnificent seven](#), by John Surges, USA 1960) and then as a science fiction film ([Battle beyond the stars](#), by Jimmy T. Murakami, USA 1980).*



Guerre stellari/*Star Wars* (di/by George Lucas, USA 1977)



Italiano

English

Star Trek/*Star Trek - The motion picture* (di/by Robert Wise, USA 1979)

I generi hanno quindi la capacità di riemergere, ma solitamente con nuovi temi/argomenti e/o con un'iconografia mutata, in risposta ai cambiamenti socio-culturali e al richiamo del pubblico:

*"I film di genere essenzialmente chiedono al pubblico: 'Vuoi ancora crederci?' La popolarità si ottiene se il pubblico risponde "Sì". Il cambiamento di genere avviene quando il pubblico dice: "È una forma troppo infantile di ciò in cui crediamo. Mostraci qualcosa di più complicato". (Nota 8)*

*Thus genres have the capacity to re-emerge, but usually with new themes/topics and/or with a changed iconography, in response to socio-cultural changes and the ever-present call from audiences:*

*"Genre films essentially ask the audience, 'Do you still want to believe this?' Popularity is the audience answering, 'Yes.' Change in genres occurs when the audience says, 'That's too infantile a form of what we believe. Show us something more complicated.'" (Note 8)*

I drammatici sviluppi delle tecnologie digitali, di Internet e dei videogiochi hanno permesso ai film proprio questo - l'opportunità di offrire al pubblico "qualcosa di più complicato" - e non solo in termini di temi o argomenti. A un livello più profondo e sintattico, le forme narrative sono state profondamente influenzate in termini di allontanamento da un trattamento semplice e lineare del tempo e degli eventi verso modi più complessi di raccontare storie, influenzando così anche le motivazioni dei personaggi e le relazioni causali. Questa tendenza, che trova la sua massima espressione in quelli che sono stati chiamati "film puzzle" (si veda il relativo [Dossier](#)), attraversa una varietà di generi, influenzandoli e reinterpretandoli.

*The dramatic developments of digital technologies, the Internet and videogames have allowed movies just that - the opportunity to provide audiences with "something more complicated" - and not just in terms of themes or topics. On a deeper, syntactical level, narrative forms have been deeply affected in terms of moving away from a simple, linear treatment of time and events to more complex ways of telling stories, thereby affecting character motivations and causal relationships too. This tendency, which is at its clearest in what have been called "puzzle films" (see the relevant [Dossier](#)) runs through a variety of genres, affecting and reinterpreting them.*

Infine, ciò che probabilmente è stato più evidente negli ultimi decenni è la *mescolanza* dei generi, che è in parte responsabile della relativa scomparsa dei generi "puri" (classici) e dell'emergere di elementi di generi diversi che insieme contribuiscono a definire alcuni tipi di film - anche se probabilmente non in termini di creazione di generi "nuovi", ben identificabili.

*Finally, what has probably been most evident in the past few decades is the mixing of genres, which is partly responsible for the relative disappearance of "pure" (classical) genres and the emergence of elements from different genres that together help define certain kinds of movies - although probably not in terms of creating "new", well-identifiable genres.*

### **15. La mescolanza dei generi e l'ibridazione**

Dalla prospettiva storica che abbiamo adottato nelle sezioni precedenti abbiamo scoperto che la commistione di generi all'interno di un singolo film non è qualcosa di raro o straordinario; al contrario, l'apertura dei generi all'integrazione e all'ibridazione è uno dei loro tratti tipici (si ricordino gli esempi di commistione tra musical e western in *Sette spose per sette fratelli*, tra musical e melodramma in *Dancer in the dark* e tra musica e gangster/commedia in *Chicago*).

In effetti, la mescolanza di genere era già una caratteristica tipica dei film di Hollywood, come sottolinea Altman:

*"Gli studi di Hollywood si rivolgevano ad almeno tre pubblici distinti pubblicizzando (e di solito inserendo in ogni film) tre serie indipendenti di spunti di genere [almeno uno dai generi maschili: azione-avventura, film di gangster, film di guerra, western; almeno uno dai generi femminili: dramma, musical, commedia romantica, film "strappalacrime"; almeno uno da un tertium quid: fantasy, storico/in costume, commedia "slapstick", avventura di viaggio] ... Quale western non è in alcuni punti un melodramma? Quale musical può fare a meno di una storia d'amore? La tipica commedia "screwball" cuce insieme una serie di episodi, ognuno dei quali ha il suo carattere generico. In effetti, gli studios di Hollywood assumevano più sceneggiatori per ogni film, al fine di combinare i loro talenti per generi diversi". (Nota 9)*

D'altra parte, nella *Seconda parte* di questo Dossier abbiamo anche osservato che i generi, in quanto categorie o classi a cui possono essere assegnati più film, sono per loro stessa natura soggetti a interscambi e intersezioni. Il fatto stesso che per la loro stessa esistenza debbano fare affidamento su un equilibrio tra ripetizione e variazione rende i generi oggetti adatti ad una produttiva "fecondazione incrociata".

Un'altra considerazione importante che abbiamo fatto è che le etichette di genere sono sempre definite e utilizzate "a posteriori", cioè usando fatti e idee per formarsi un giudizio su ciò che deve essere successo prima - nella maggior parte

### **15. Genre mixing and hybridization**

*From the historical perspective we adopted in the previous sections we discovered that the mixing of genres within a single film is not something rare or extraordinary; on the contrary, the openness of genres to integration and hybridization it is one of their typical features (remember the examples of the mixing of musical with western in *Seven brides for seven sisters*, with melodrama in *Dancer in the dark* and with crime/comedy in *Chicago*).*

*In fact, the mixing of genre was already a typical feature of Hollywood movies, as Altman points out:*

*"Hollywood studios appealed to at least three separate audiences by publicizing (and usually inserting into each film) three independent set of genre cues [at least one from male genres: action adventure, gangster films, war film, western; at least one from female genres: drama, musical, romantic comedy, weepie; at least one from a tertium quid: fantasy, historical/costume, slapstick comedy, travel adventure] ... What western is not at some points a melodrama? What musical can do totally without romance? The typical screwball comedy stitches together a series of episodes each of which has its own generic character. As a matter of fact, Hollywood studios hired multiple screenwriters for each film, in order to combine their known talents for different genres." (Note 9)*

*On the other hand, in Part 2 of this Dossier we also remarked that genres, as categories or classes to which a number of films can be assigned, are by their very nature subject to interchanges and intersections. The very fact that for their very existence they must rely on a balance between repetition and variation makes genres suitable objects for productive cross-fertilization.*

*Another important consideration we made earlier was that genre labels are always defined and used "a posteriori", i.e. using facts and ideas to form a judgment about what must have happened before - in most cases,*

dei casi, il pubblico contemporaneo (ma anche produttori, critici, studiosi, ecc.) non era consapevole che un genere "stava nascendo". Moine (Nota 10) cita l'esempio di *Mildred Pierce* (si veda il video sotto), che è stato descritto, volta per volta, come un melodramma, un film "femminile" e un film noir, quando in realtà dovremmo dire che questo film è stato considerato, in tempi diversi e da persone diverse, come un melodramma, un film "femminile" e un film noir - il che evidenzia il fatto che l'interpretazione critica può variare nel tempo e in base alle mutate sensibilità e aspettative culturali.

*contemporary audiences (but also producers, critics, scholars, etc.) are not aware that a genre "is being born". Moine (Note 10) quotes the example of Mildred Pierce (watch the video below), which has been described, in turn, as a melodrama, a woman's film and a film noir, when in reality we should say that this film has been considered, at various times and by different people, as a melodrama, a woman's film and a film noir - which highlights the fact that critical interpretation can vary across time and on the basis of changing cultural sensibilities and expectations.*



Il romanzo di Mildred/*Mildred Pierce* (di/by Michael Curtiz, USA 1945)

Certo, la principale preoccupazione economica dell'industria cinematografica è quella di rendere un film il più redditizio possibile, e questo può essere ottenuto, paradossalmente, non promuovendo un film come esempio di un genere specifico, perché ciò rischierebbe di alienare il possibile pubblico non interessato a quel particolare genere. Un film può quindi essere promosso con una varietà di etichette, spesso mescolando generi diversi (come commedia/azione), oppure possono essere incluse caratteristiche di generi diversi nel film stesso, con l'obiettivo di attirare il pubblico più ampio possibile.

*Of course, the main economic concern of the cinema industry is to make a film as profitable as possible, and this can be achieved, paradoxically, by not promoting a movie as an example of a specific genre, because this would run the risk of alienating possible audiences not interested in that particular genre. A film can thus be promoted with a variety of labels, often mixing different genres (like comedy/action), or features of different genres can be included in the movie itself, with a view to attracting the widest possible range of audiences.*

All'interno di un singolo film possono anche essere adottate posizioni ideologiche diverse e persino divergenti, oppure le posizioni stesse possono essere sfocate, in modo che il film possa prestarsi a interpretazioni alternative e, ancora una volta, attirare spettatori che hanno visioni del mondo diverse. In *Omicidio a luci rosse* (si veda il trailer qui sotto), ad esempio, un uomo osserva, attraverso un telescopio, una donna che balla eroticamente a un'ora specifica ogni notte, ma assiste anche al suo omicidio senza poterla

*Different, and even diverging, ideological positions can also be accommodated within a single movie, or the positions themselves can be blurred, so that the movie can lend itself to alternative interpretations and, once again, attract viewers who hold different worldviews. In *Body double* (watch the trailer below), for example, a man watches, through a telescope, a woman who erotically dances at a specific time every night, but also witnesses her murder without being able to help her. The film offers ample space to voyeurism (which is actually*

aiutare. Il film offre ampio spazio al voyeurismo (che è in realtà uno dei suoi temi principali) e a una profusione di sesso e violenza. Qualcuno potrebbe dire che questo è il trionfo del cosiddetto "sguardo maschile", cioè l'opportunità per gli uomini di guardare i corpi femminili a distanza di sicurezza (e al momento della sua uscita il film è stato in realtà attaccato ferocemente sia dalle femministe che dai difensori di standard morali), ma d'altronde altri erano pronti a sottolineare il trattamento virtuosistico dello stesso "sguardo" da parte del regista De Palma per smascherare le dure realtà della società contemporanea (e nel frattempo celebrare il potere del cinema di farlo).

*one of its main themes) and a profusion of sex and violence. Some could say that this is the triumph of the so-called "male gaze", i.e. the opportunity for men to watch female bodies at a safe distance (and at the time of its release the movie was actually fiercely attacked by both feminists and defenders of moral standards), but on the other hand others were ready to point out director De Palma's virtuosistic treatment of the same "gaze" to unmask the harsh realities of contemporary society (and in the meantime celebrate cinema's power to do so).*



Trailer italiano



English trailer

Omicidio a luci rosse/*Body double* (di/by Brian De Palma, USA 1984)

La tendenza a mescolare i generi per combinare le qualità di successo dei film precedenti e attirare una varietà di pubblico è descritta in vividi dettagli in *I protagonisti* (si veda il video qui sotto), dove un produttore (Tim Robbins) deve esaminare dozzine di sceneggiature che gli vengono presentate quotidianamente, e così facendo cerca di garantire che il maggior numero possibile di generi sia soddisfatto in un unico film. Quindi deve considerare sceneggiature che definisce come "una sorta di thriller politico psichico con un cuore", o come una combinazione di un "thriller-commedia-romanzo tipo *Ghost*" con "uno stuzzicante thriller di paranoia politica", o come "*La mia Africa* incontra *Pretty woman*", o come *sequel* di *Il laureato*, in cui la signora Robinson, ora anziana e con un ictus, vive con la figlia e il genero ..... La brillante ironia di Altman cattura efficacemente lo sforzo di combinare il maggior numero possibile di generi all'interno di un singolo film. Potremmo aggiungere che il film di Altman è di per sé un misto di commedia, dramma e thriller con una chiara visione satirica delle pratiche senza scrupoli di Hollywood...

*The tendency of mixing genres in order to both combine the successful qualities of previous films and attract a variety of audiences is described in vivid detail in The Player (watch the video below), where a producer (Tim Robbins) has to go through dozens of scripts daily submitted to him, and in doing so tries to ensure that as many genres as possible are catered for in a possible future movie. Thus he has to consider scripts which he defines as "a kind of psychic political thriller comedy with a heart", or as a combination of the "comedy-romance-thriller Ghost" with "a tingling political paranoia thriller", or as "Out of Africa meets Pretty woman", or as a sequel to The graduate, in which Mrs Robinson, now an aged mother who has had a stroke, lives with her daughter and son-in-law ..... Director Altman's brilliant irony effectively captures the effort to combine as many different genres as possible within a single movie. We might add that Altman's film is itself a mixture of comedy, drama and thriller with a clear satirical outlook on Hollywood's unscrupulous practices ...*





I protagonisti/*The player* (di/by Robert Altman, USA 1992)

Non c'è dubbio che l'ibridazione dei generi sia diventata molto più importante nell'ultima parte del secolo scorso, continuando fino al presente. Ci sono diverse ragioni per questo fenomeno. Le mutevoli sensibilità culturali e i modelli socio-culturali si sono, come sempre, rispecchiati nel cinema: negli ultimi decenni si è assistito a un'imponente crisi delle ideologie e dei valori occidentali, lasciando dietro di sé visioni del mondo non più caratterizzate da contrapposizioni nette: il "bene contro il male", dinamica di tanti generi classici (ad esempio sceriffo e cattivo nel western; gangster e polizia nel film poliziesco, e persino personaggi opposti in film romantici e commedie) è stato sostituito da un'opposizione più sfumata tra personaggi che sono il più delle volte problematici in modo indefinibile (come l'investigatore tormentato che ha diversi problemi suoi, che riflettono l'instabilità se non il caos, che è una caratteristica dei 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 come del tutto distopico. Anche gli sviluppi tecnologici sono, il più delle volte, descritti come una fonte di possibili problemi e sfide poco chiare. *Blade runner* (si veda il trailer qui sotto a sinistra), ad esempio, incorpora molti di questi temi, mettendo in discussione la natura stessa degli esseri umani e il loro ruolo in una società futuristica oscura - e lo fa rendendo chiari omaggi a vari generi, dalla fantascienza al giallo, dai film d'azione al film noir.

*There is no doubt that genre hybridization has become much more prominent in the latter part of the last century, continuing into the present. There are several different reasons for this phenomenon. Changing cultural sensibilities and socio-cultural patterns have, as always, been mirrored in cinema: the past few decades have witnessed an impressive crisis of ideologies and Western values, leaving behind it worldviews no more characterized by clear oppositions: the "good vs bad" dynamic of so many classical genres (e.g. sheriff and villain in the western; gangster and police in the crime movie, and even opposing characters in romance and comedy) has been replaced by a more nuanced opposition between characters who are more often than not problematic and in a way undefinable (like the tormented detective who has a number of problems of her/his own, reflecting the instability if not chaos that is a feature of modern social and cultural contexts). The present is often a source of anxiety and doubt, and the future is often seen in gloomy terms if not as utterly dystopian. Even technological developments are, more often than not, portrayed as a source of possible problems and unclear challenges. Blade runner (watch the trailers below), for example, incorporates many of such themes, questioning the very nature of human beings and their role in a dark futuristic society - and it does this by paying clear homages to various genres, from science fiction to detective stories, from action movies to film noir.*



Trailer italiano    *English trailer*  
Blade runner (di/by Ridley Scott, USA 1982)

La commistione dei generi implica ovviamente una conoscenza e un apprezzamento dei generi passati prima che si possa iniziare a rivisitarli, riattivarli o reinterpretarli. Come abbiamo già notato, a partire dalla "New Hollywood" (a volte chiamata anche "Rinascimento hollywoodiano"), le nuove generazioni di registi esperti di storia del cinema utilizzano spesso questa consapevolezza dei generi passati per costruire le proprie visioni e storie. Senza dubbio ciò ha avuto conseguenze sulla produzione e la ricezione dei film, con le industrie cinematografiche sempre pronte a sperimentare formule miste per soddisfare le esigenze e le preferenze di un pubblico diversificato. Ciò è stato abbinato alla disponibilità del pubblico stesso ad accettare e apprezzare la mescolanza dei generi e la rete di riferimenti che si stabilisce tra i film.

*The mixing of genres obviously implies a knowledge and appreciation of past genres before one can start to revisit, reactivate or reinterpret them. As we already noted, starting with the "New Hollywood" (also sometimes called "Hollywood Renaissance"), new generations of directors well versed in cinema history often use this awareness of past genres to build their own visions and stories. No doubt this has had consequences on the production and reception of movies, with the cinema industries always ready to try out mixed formulas to cater for the needs and preferences of a range of diversified audiences. This has been matched with the readiness of audiences themselves to accept and appreciate genre mixing and the network of references that is established between and among movies.*



#### UN MOMENTO PER RIFLETTERE

- \* Guarda i video qui sotto e cerca di rintracciare le tracce dei generi cinematografici che più chiaramente si percepiscono in ognuno di essi. (N.B. I video in italiano e in inglese a volte sono diversi.)
- \* Per fare ciò, fai riferimento ai *temi/argomenti* tipici nonché alle *convenzioni* tipiche di genere e giudica come sembrano "riemergere" in questi film.
- \* Se dovessi assegnare "etichette di genere" a ciascuno di questi film, potresti assegnarli a un singolo genere o preferiresti descriverli come una miscela di più generi?
- \* Poi leggi i miei commenti qui sotto.



#### STOP AND THINK

- \* Watch the videos below and try to track down the traces of film genres that can most clearly be perceived in each of them. (N.B. The Italian and English videos are sometimes different.)
- \* To do this, refer to the typical *themes/topics* as well as to the typical *conventions* of genres and see how they seem to "resurface" in these movies.
- \* If you were to assign "genre labels" to each of these movies, would you be able to assign them to one single genre or would you rather describe them as a *mixture* of several genres?
- \* Then read my comments below.



I predatori dell'arca perduta/*Raiders of the lost ark* (di/by Steven Spielberg, USA 1981)



Italiano



*English*

Scream (di/by Wes Craven, USA 1996)



Italiano



*English*

Thelma & Louise (di/by Ridley Scott, USA 1991)



Italiano



*English*

Die hard - Trappola di cristallo/*Die hard* (di/by John McTiernan, USA 1988)



Italiano



*English*

Titanic (di/by James Cameron, USA 1997)



Italiano

English

The Blair Witch Project - Il mistero della strega di Blair/*The Blair Witch Project* (di/by Daniel Myrick e/and Eduardo Sanchez, USA 1999)

La saga di *Indiana Jones* sfrutta motivi e convenzioni di diversi generi del passato nella realizzazione di quello che è un perfetto esempio dei *blockbuster* dell'ultima parte del XX secolo: questi includono riferimenti alle ambientazioni esotiche tipiche di film, cartoni animati e "graphic novel" degli anni '30, al "nuovo horror" che cominciava a emergere dagli anni '70, tocchi di comicità (anche di farsa), tracce di avventura epica a sfondo storico e colpi di scena/thriller che ne fanno un prodotto colmo di azione. Inoltre, *Indiana Jones*, come *James Bond*, è stato trasformato in un personaggio a sé stante, iniziando un ciclo che avrebbe dato vita a diversi *sequel* con il relativo "franchise". I tocchi ironici che sono una caratteristica distintiva di *Indiana Jones* mostrano anche un livello di riflessività e autocoscienza che è un altro punto di riferimento di una nuova generazione di film di Hollywood (oltre che un prerequisito per il successo di temi e convenzioni di molti film classici di genere).

Anche *Scream* si è rivelato subito popolare e ha generato una serie di *sequel*, segno che questa forma di horror rinata stava incontrando la sensibilità delle nuove generazioni di (giovani) spettatori, che erano pronti a dire, come abbiamo notato, "Questa è una forma troppo infantile di ciò in cui crediamo. Mostraci qualcosa di più complicato." In effetti, questo nuovo pubblico chiedeva un piacere di livello superiore - l'eccitazione di riconoscere i temi e le convenzioni del passato e persino di riderci sopra. *Scream* fornisce quindi un attento equilibrio tra ansia e comicità, e questo si ottiene attraverso la costante autocoscienza degli elementi che compongono (e componevano) un horror classico. La riflessività qui è ai massimi livelli, poiché i giovani vittime del mostro possono trovare il modo di salvarsi

*The Indiana Jones saga feeds motifs and conventions from several past genres into the making of what is a perfect example of the blockbusters of the latter part of the 20th century: these include references to the exotic settings typical of movies, cartoons and "graphic novels" of the 1930s, to the "new horror" which was beginning to surface since the '70s, touches of comedy (even of slapstick), traces of epic adventure with a historical background and thriller twists and turns of the plot which make it an action-packed product. Besides, Indiana Jones, like James Bond, has been turned into a self-standing character, initiating a cycle which would give birth to several sequels with the associated "franchise". The ironical touches which are a distinctive feature of Indiana Jones also show a level of reflexivity and self-consciousness which is another landmark of a new generation of Hollywood movies (as well as a prerequisite to the successful revival of themes and conventions of many classical film genres).*

*Scream, too, proved immediately popular and generated a number of sequels - a sign that this revived form of horror was meeting the sensibilities of new generations of (young) viewers, who were ready to say, as we noted, "That's too infantile a form of what we believe. Show us something more complicated." As a matter of fact, these new audiences were actually asking for a higher-level pleasure - the excitement to recognize past themes and conventions and even to laugh about them. Scream thus provides a careful balance of anxiety and comic relief, and this is achieved*

solo se danno risposte corrette a domande sui film horror... quasi un gioco da cinefili. Ancora una volta, il tocco ironico aggiunge un'altra dimensione di significato e intrattenimento all'intera miscela.

*Thelma & Louise* è la storia di due casalinghe (Susan Sarandon e Geena Davis) che decidono di prendersi una pausa dalla routine quotidiana e intraprendono un viaggio durante il quale incontreranno sia la violenza di una società maschilista sia l'eccitazione di "liberarsi" dalle regole e dalle convenzioni della stessa società - anche se questo trasformerà il loro viaggio in una tragedia. Al momento della sua uscita, il film suscitò scalpore e proteste, con movimenti reazionari che lo definirono un esempio di "femminismo criminale". Questo film, infatti, un *road movie* interamente nelle mani di due donne, è stato probabilmente il primo esempio di "buddy movie" al femminile, genere che mette insieme due personaggi molto diversi (per età, classe, etnia e genere) ma che condividono un lavoro o uno scopo comune nella vita. Hollywood aveva fornito molti esempi di tali "compagni", a cominciare, per esempio, dalle prime apparizioni di [Stanlio e Ollio](#) o di [Gianni e Pinotto](#), e proseguendo con accoppiamenti musicali/comici come [Bing Crosby](#) e [Bob Hope](#) o [Dean Martin](#) e [Jerry Lewis](#); più recentemente, [Paul Newman](#) e [Robert Redford](#) avevano recitato in un western ([Butch Cassidy](#), di George Roy Hill, USA 1969) e [Nick Nolte](#) e [Eddie Murphy](#) in un film d'azione poliziesco ([48 ore](#), di Walter Hill, USA 1982). *Thelma & Louise*, invece, mescola progressivamente commedia e dramma, raggiungendo nel finale una dimensione quasi epica.

Un altro *blockbuster* che ha generato diversi sequel, *Die hard* mescola ancora una volta brillantemente le imprese adrenaliniche dei film d'azione con i tocchi tipicamente comici degli anni '80, fornendo una nuova dimensione a entrambi i generi. Tuttavia, il film fa anche riferimento ad altri generi, come il thriller, il "film catastrofico" e persino il melodramma, e mostra un alto livello di autoreferenzialità e di coscienza cinefila, con un uso magistrale della *suspense* e un attento equilibrio tra violenza e ironia.

*through constant self-awareness of the elements that make up (and made up) a classical horror. Reflexivity is here at a maximum level, since the the young people who are the victim of the monster can find a way to save themselves only if they give correct answers to questions about horror movies ... almost a cinephile's game. Again, the ironical touch adds another dimension of meaning and entertainment to the whole mixture.*

*Thelma & Louise is the story of two housewives (Susan Sarandon and Geena Davis) who decide to take a break from their daily routine and embark on a trip during which they will encounter both the violence of a man-centred society and the excitement of "breaking free" from the rules and conventions of the same society - even if this will turn their trip into a tragedy. At the time of its release, the movie caused sensation and protests, with reactionary movements calling it an example of "criminal feminism". As a matter of fact, this film, a road movie entirely in the hands of two women, was probably the first example of a female "buddy movie", a genre which pairs together two characters who are quite different (in terms of age, class, ethnic background and gender) but share a common job or purpose in life. Hollywood had provided many examples of such "buddies", starting, for example, with the early appearances of [Laurel and Hardy](#) or [Abbot and Costello](#), and going on with musical/comic pairings like [Bing Crosby](#) and [Bob Hope](#) or [Dean Martin](#) and [Jerry Lewis](#); more recently, [Paul Newman](#) and [Robert Redford](#) had starred in a western (Butch Cassidy and the Sundance Kid, by George Roy Hill, USA 1969) and [Nick Nolte](#) and [Eddie Murphy](#) in a police action/drama (48 hours, by Walter Hill, USA 1982). *Thelma & Louise*, however, progressively mixes comedy and drama, reaching an almost epic dimension at the end.*

*Another blockbuster which spawned several sequels, Die hard once again brilliantly mixes the adrenaline-packed exploits of action movies with the typically comic touches of the '80s, providing a new dimension to both genres.*



*Titanic* segna la fine del secolo scorso con i tratti di un *blockbuster* di grande successo che combina tutta la tensione e l'ansia del "film catastrofico" con l'altrettanto potente romanticismo di un'appassionata storia d'amore - due ingredienti che si aiutano a vicenda per aggiornare entrambi i generi classici in una nuova versione per il 21° secolo. Allo stesso tempo, a questa combinazione di generi viene concesso un nuovo inizio, combinando una tragedia storica con la potenza del conflitto di classe sociale, rendendo così la storia d'amore più integrata sia con il contesto sociale che con la triste storia dei due sfortunati personaggi.

*The Blair Witch Project* è stato uno dei primi film per il quale è stato coniato un nuovo termine descrittivo (un nuovo genere?) - *mockumentary* - che significa un falso documentario presentato come un vero filmato. Questo "progetto" probabilmente non avrebbe mai potuto avere il suo straordinario successo se il suo lancio non fosse stato in grado di trarre profitto da una massiccia campagna pubblicitaria su Internet, che aveva lo scopo di diffondere la voce che tutto ciò che veniva mostrato era reale. Quello che colpisce di più in questo tipo di esperimento è il sapiente montaggio del "filmato", presentato come le registrazioni, realizzate attraverso una *handycam* e una telecamera 16mm, fatte da tre studenti alla ricerca di una mitica strega presumibilmente responsabile dell'uccisione seriale di bambini. I titoli di testa affermano infatti che il materiale è stato ritrovato un anno dopo la tragica scomparsa degli studenti, con l'ulteriore effetto di suggerire che non siano mai più tornati, aggiungendo così suspense e orrore all'intera operazione: un *revival* dell'horror classico, dove la maggior parte dell'azione si svolge fuori campo, con un punto di vista soggettivo, e in cui i lunghi dialoghi tra i personaggi non aggiungono quasi nulla alla soluzione del mistero (che per la natura stessa del "progetto" rimane irrisolto). Il film, con il suo enorme successo di botteghino, ha quasi dato il via a un nuovo genere: il cosiddetto "*found footage*" come base per finte storie di tipo documentaristico (combinare, come si può facilmente immaginare, con ogni sorta di effetti speciali digitali) .

*However, the movie also makes references to other genres, like thriller, "disaster movie" and even melodrama, and shows a high level of self-awareness and cinephile consciousness, with a masterful use of suspense and a careful balance between violence and irony.*

*Titanic marks the end of the last century with the features of a highly successful blockbuster which combines all the tension and anxiety of the "disaster movie" with the equally powerful romance of a passionate love story - two ingredients which help each other to update both classical genres in a new 21st century version. At the same time, this combination of genres is granted a fresh start by combining a historical tragedy with the power of social class conflict, thus making the love story more integrated with both the social context and the sad story of the two ill-fated characters.*

*The Blair Witch Project was one one of the first movies for which a new descriptive term (a new genre?) was coined - mockumentary - meaning a fake documentary which is presented as real footage. This "project" could probably never have had its extraordinary success if its launch had not been able to profit from a massive Internet publicity campaign, which was meant to spread the voice that all that was shown was real. What strikes most about this sort of experiment is the clever editing of the "footage", presented as the recordings, made through a handycam and a 16mm camera by three students searching for a mythical witch supposedly responsible for the serial killing of children. The opening credits actually state that the material was found a year after the tragic disappearance of the students, with the additional effect of suggesting that they never came back, thus adding to the suspense and horror of the whole operation: a revival of the classical horror, where most action takes place off screen, with a subjective viewpoint, and in which the lengthy dialogues between the characters add almost nothing to the solution of the mystery (which by the very nature of the "project" remains unsolved). The film, with its huge box office success, almost started a new genre: the so-called "found footage" as the basis for fake documentary-like stories (combined with all sorts of digital effects).*

**16. Il genere: una categoria "universale"?**

Un'ultima importante caratteristica dei generi merita a questo punto di essere sottolineata, ovvero che, sebbene si possano attribuire termini molto generici come "commedia" o "melodramma" a una varietà di film prodotti in momenti diversi della storia, in diversi contesti nazionali e da diversi autori, questa natura "universale" dei generi è di fatto il prodotto di una visione piuttosto etnocentrica. La maggior parte degli studi sui generi ha riguardato il cinema occidentale, e Hollywood in particolare, come obiettivo principale, spesso ignorando o sminuendo l'importanza di altre cinematografie nazionali, molte delle quali hanno sviluppato i propri generi, che sono spesso difficili da comprendere e apprezzare solo attraverso occhi occidentali. Alcuni generi nazionali hanno le loro caratteristiche distintive, ma spesso rimangono isolati all'interno dei loro confini nazionali, poiché non godono di una distribuzione mondiale. Inoltre, anche se utilizziamo termini piuttosto generici come "avventura" o "thriller", il loro significato può cambiare se applicati a diverse cinematografie nazionali o locali, ad es. i film indiani di "Bollywood" o i film asiatici di arti marziali. In generale, dobbiamo riconoscere che quando non riconosciamo lo stesso forte "sistema di generi" in cinema diversi da Hollywood, ciò non significa che i cinema locali non abbiano generi, ma semplicemente indica che sono necessari diversi punti di vista culturali per comprendere e apprezzare come i film vengono prodotti, commercializzati, consumati e classificati come "generi" in diverse parti del mondo.

**16. Genre - a "universal" category?**

*A final important feature of genre is worth stressing at this point, i.e. that, although we may attach very generic terms as "comedy" or "melodrama" to a variety of films produced at different time in history, in different national contexts, and by different authors, this "universal" nature of genres is in fact a product of a rather ethnocentric view. Most studies of genres have taken Western cinema, and Hollywood in particular, as their main focus, often ignoring or downplaying the importance of other world cinemas, many of which have developed their own "genres", which are often difficult to understand and appreciate through western eyes only. Some national genres have their own distinctive features, but often remain isolated within their national boundaries, since they do not enjoy worldwide distribution. In addition, even if we use rather generic terms as "adventure" or "thriller", their meaning may change when applied to different national or local cinemas, e.g. Indian "Bollywood" or Asian martial arts films. Generally speaking, we have to acknowledge that when we fail to recognize the same strong "system of genres" in cinemas other than Hollywood, this does not mean that local cinemas do not have genres - it simply points out that different cultural viewpoints are needed to understand and appreciate how films are produced, marketed, consumed and classified as "genres" in different parts of the world.*

**UN MOMENTO PER RIFLETTERE**

Il "melodramma" di Hollywood è stato al suo apice negli anni del dopoguerra, e specialmente negli anni '50. Più o meno contemporaneamente, in Italia furono prodotti moltissimi film, che furono (e sono ancora largamente) identificati

**STOP AND THINK**

Hollywood "melodrama" was at its best in the post-war years, and especially in the 1950s. More or less at the same time, a large numbers of films were produced in Italy, which were

come "melodrammi". Guarda gli esempi nei video qui sotto e leggi le brevi note sulle loro trame.

\* Applicheresti la stessa etichetta di "melodramma" a tutti questi film? In che modo sono *simili* (cioè quali caratteristiche di questo genere - *temi/argomenti, stile e convenzioni* - pensi che condividano?) In che modo sono *diversi* (cioè quali caratteristiche particolari differenziano i melodrammi americani da quelli italiani?).

Poi leggi i miei commenti qui sotto.

(and are still largely) identified as "melodramas". Watch the examples in the videos below and read the short notes about their plots.

\* Would *you* apply the same label of "melodrama" to all these films? How are they *similar* (i.e. what features of this genre - *themes/topics, style and conventions* - do you think they share?) How are they *different* (i.e. what particular features differentiate American from Italian melodramas?).

Then read my comments below.

In *Secondo amore*, una vedova ricca e ancora giovane (Jane Wyman) si innamora del figlio del suo giardiniere (Rock Hudson), un uomo molto più giovane. La sua relazione incontra la feroce ostilità sia della famiglia che degli amici, per cui decide di porvi fine. Tuttavia, quando il suo amante ha un incidente e ha bisogno di aiuto, corre da lui e alla fine si rende conto che le convenzioni sociali non le impediranno di sposarlo.

In *All that heaven allows*, a rich, still young widow (Jane Wyman) falls in love with her gardener's son (Rock Hudson), a much younger man. Her relationship meets the fierce hostility of both family and friends, and she decides to put an end to it. However, when her lover has an accident and needs help, she runs to him and eventually realizes that social conventions will not stop her from marrying him.



Italiano



English

*Secondo amore/All that heaven allows* (di/by Douglas Sirk, USA 1955)

In *I figli di nessuno* (si veda il video in basso a sinistra), Guido (Amedeo Nazzari), proprietario di una cava di marmo, si innamora di Luisa (Yvonne Sanson), figlia di un suo dipendente, e insieme hanno un bambino. Tuttavia la madre di lui rapisce il bimbo e Luisa si fa suora. Guido, credendo che Luisa sia morta, si sposa. I due innamorati si ritroveranno sul letto di morte del loro bambino, dopo che questi ha avuto un incidente nella cava.

In *Nobody's children* (watch the video below left), Guido (Amedeo Nazzari), the owner of a marble quarry, falls in love with Luisa (Yvonne Sanson), the daughter of one of his employees, and they have a baby together. However his mother kidnaps the baby and Luisa becomes a nun. Guido, believing that Luisa is dead, gets married. The two lovers will meet again at their child's deathbed, after he has had an accident in the quarry.

In *Catene* (si veda il video in basso a destra), Guglielmo (Amedeo Nazzari) uccide l'ex fidanzato di sua moglie Rosa (Yvonne Sanson), che la stava ricattando. Fugge in America, ma viene rimandato in Italia per essere processato. L'unico modo in cui può essere liberato è se sua moglie confessa l'adulterio (in quanto l'omicidio può allora essere considerato un delitto passionale) e lei accetta di farlo. L'avvocato di Guglielmo gli spiega il sacrificio di Rosa e alla fine Guglielmo riesce a salvarla dal suicidio.

In *Chains* (watch the video below right), Guglielmo (Amedeo Nazzari) kills his wife Rosa (Yvonne Sanson)'s ex-boyfriend, who was blackmailing her. He flees to America, but is sent back to Italy to stand trial. The only way he can be set free is if his wife confesses to adultery – so the murder can be considered a crime of passion – and she does it. Guglielmo's lawyer explains Rosa's sacrifice to him and he is eventually able to save her from committing suicide.



I figli di nessuno/*Nobody's children* (di/by Raffaello Matarazzo, Italia-Francia/*Italy-France* 1951)



*Catene/Chains* (di/by Raffaello Matarazzo, Italia/*Italy* 1949)

I temi e gli argomenti del melodramma includono personaggi che di solito sono buoni o cattivi (ma possono anche cambiare in modo del tutto inaspettato nel corso del tempo); donne che sono spesso vittime (delle azioni degli uomini); una catena di eventi drammatici, spesso catastrofici ma anche provvidenziali; una possibile serie di (improbabili) coincidenze; un lieto fine, che risolve piuttosto frettolosamente le dolorose contraddizioni cui abbiamo assistito durante tutto il film. I temi sono trattati con forte enfasi su sentimenti e passioni, sottolineando il *pathos* associato sia all'amore che alla violenza. Tutto sommato, alcuni temi e argomenti di base sembrano essere condivisi sia dai melodrammi hollywoodiani che da quelli italiani, ma solo in superficie. Forti differenze culturali spiegano l'enfasi in questi ultimi sui valori della famiglia minacciati, sul matrimonio e sull'adulterio, sul tradimento e sulla gelosia, spesso associati alla natura sensuale (e quindi pericolosa) delle donne, che induce a comportamenti peccaminosi (nella tradizione cattolica) e persino all'omicidio, sebbene la risoluzione finale di solito implichi la (ri)affermazione dei valori tradizionali della famiglia patriarcale sancita dal matrimonio.

*The themes and topics of melodrama include characters who are usually either good or bad (but can also change quite unexpectedly in the course of time); women who are often victims (of men's actions); a chain of dramatic, often catastrophic but also at times providential, events; a possible series of (unlikely) coincidences; a happy ending, which rather hastily solves the painful contradictions we have witnessed all through the movie. The themes are treated with strong emphasis on feelings and passions, stressing the pathos associated with both love and violence. All in all, some basic themes and topics seem to be shared by both Hollywood and Italian melodramas - but only on the surface. Strong cultural differences explain the emphasis in the latter on family values being threatened, on marriage and adultery, on betrayal and jealousy, often associated with women's sensual (and thus dangerous) nature, leading to sinful behaviour (in the prevailing Catholic tradition) and even murder, although the final resolution usually implies the (re)affirmation of traditional values embodied in the patriarchal family sanctioned by religious marriage.*

Tuttavia, sono la *forma* e lo *stile* che distinguono i melodrammi hollywoodiani da quelli italiani. Forse la differenza più evidente sta nell'uso del colore nei film americani in contrasto con il bianco e nero di quelli italiani. Il colore, che è stata una delle principali attrazioni attraverso cui Hollywood ha cercato di affrontare la concorrenza della televisione, viene utilizzato nei melodrammi per aggiungere brillantezza e intensità alle scene, rendendole più spettacolari, ma, come le ambientazioni e l'iconografia, anche "esternalizza" le passioni che ardono dentro i personaggi. Invece di essere semplicemente usato per effetti realistici, il colore diventa simbolico, mettendo in risalto le emozioni dei personaggi fino all'eccesso.

Al contrario, il bianco e nero della maggior parte dei melodrammi italiani sottolinea le atmosfere più cupe e la tensione drammatica insite nella rottura delle convenzioni sociali (a volte regionali) che minacciano l'identità culturale dei personaggi e delle loro famiglie.

Un'ultima differenza riguarda l'uso della musica: mentre gli archi vibranti accentuano il *pathos* delle scene più drammatiche in entrambi i generi, la tradizione musicale italiana a volte porta all'inclusione di canzoni all'interno della storia (come mostrato nel video di *Catene* qui sopra), rendendo così omaggio alla musica in molte delle sue forme (dall'opera lirica ai canti del patrimonio regionale, spesso nella tradizione napoletana).

N.B. Per approfondire il tema del melodramma si vedano questi Dossier:

- [Il melodramma classico hollywoodiano](#)
- [La persistenza del melodramma: da Sirk a Fassbinder a Haynes](#)

## 17. Conclusion

Una definizione molto concisa di "film di genere" è stata fornita da Barry Keith Grant:

*"Quei lungometraggi commerciali che, attraverso la ripetizione e la variazione, raccontano storie familiari con personaggi familiari in situazioni familiari"* (Nota 11).

In effetti, il concetto di "familiarità" (soprattutto per il pubblico) è centrale nella definizione dei

*However, it is the form and style that set Hollywood and Italian melodramas apart. Perhaps the most obvious difference is in the use of colour in American movies in contrast with the black and white of the Italian ones. Colour, which was one of the main attractions through which Hollywood tried to face the competition of television, is used in melodramas to add brilliance and intensity to the scenes, making them more spectacular, but, like the settings and the iconography, it also "externalizes" the passions burning inside the characters. Rather than being simply used for realistic effects, colour becomes symbolic, highlighting the character's emotions to the point of excess.*

*By contrast, the black and white of most of the Italian melodramas stress the darker atmospheres and the dramatic tension involved in the breaking of social (sometimes regional) conventions that threaten the cultural identity of the characters and their families.*

*A final difference regards the use of music: while vibrant strings accentuate the pathos of most dramatic scenes in both cinemas, the Italian musical tradition sometimes leads to the inclusion of songs within the story (as shown in the above video from *Chains*), thus paying homage to music in several of its forms (from opera to regional heritage songs, often in the Neapolitan tradition).*

N.B. To consider melodrama in more depth, see these Dossiers:

- [Classical Hollywood melodrama](#)
- [The persistence of melodrama: from Sirk to Fassbinder to Haynes](#)

## 17. Conclusion

*A very concise definition of "genre films" was given by Barry Keith Grant:*

*"Those commercial feature films which, through repetition and variation, tell familiar stories with familiar characters in familiar situations"* (Note 11).

*Indeed, the concept of "familiarity" (especially*



film di genere, eppure, come questo Dossier ha cercato di dimostrare, le questioni in gioco sono più complesse e varie di quanto questa definizione potrebbe suggerire. Non si tratta semplicemente di creare "categorie" in cui inserire più o meno facilmente qualsiasi film, o di assegnare un film in particolare a una categoria predeterminata. Invece di mantenere una visione così rigida e immutabile dei generi, abbiamo cercato di considerare come l'attribuzione ai generi possa cambiare nel corso del tempo, in risposta alla variabilità dei contesti storici, economici e socio-culturali in cui i film vengono prodotti e consumati, così che la stessa definizione dei generi è soggetta a un cambiamento costante da parte di tutte le parti coinvolte, dai produttori al pubblico, dalla critica agli studiosi di cinema.

*"Sembrirebbe indispensabile sostituire alle definizioni essenzialiste una concezione dinamica del genere. Le caratteristiche generiche di un film, come gli appellativi generici, lungi dal costituire punti di riferimento fissi e immutabili, sono gli effetti di costanti (ri)composizioni e (re)interpretazioni a cui contribuiscono produttori, critici e spettatori. L'identità generica di un film non gli è data una volta per tutte, e non è racchiusa nel testo di un film. L'accordo preesistente che consente a un genere e a un film di genere di essere riconosciuto è un equilibrio instabile, un crocevia dove pratiche cinematografiche, prospettive ideologiche e diversi approcci interpretativi si intersecano e si incontrano. Esaminare la relazione tra film e generi non è, pertanto, tanto una questione di determinare quali film si debbano includere in quale gruppo generico, quanto di riflettere, in primo luogo, su chi sta facendo la classificazione, perché, e in quale contesto, e, in secondo luogo, sulle multiple interazioni cinematografiche storiche e socioculturali in cui i film e i generi vengono creati, esistono e vengono utilizzati. Invece di una semplice denominazione generica – quella che utilizza dizionari e programmi ai fini della classificazione – è meglio adottare un concezione pluralista, e parlare di identità generiche multiple." (Nota 12)*

*to audiences) is a central one in defining genre films, and yet, as this Dossier has tried to demonstrate, the issues at stake are more complex and varied than what this definition might suggest. It is not simply a question of creating "categories" into which we can more or less easily fit any film, or of assigning any particular film to a pre-determined category. Instead of holding such a rigid, unchangeable view of genres, we have tried to consider how attribution to genres may change in the course of time, in response to the variability of the historical, economic and socio-cultural contexts in which films are produced and consumed, so that the very definition of genres is subject to constant change by all the parties involved, from producers to audiences, from critics to film scholars.*

*"It would seem indispensable to substitute a dynamic conception of genre for essentialist definitions. The generic characteristics of a film, like generic appellations, far from constituting fixed and immutable points of reference, are the effects of constant (re)compositions and (re)interpretations to which producers, critics, and spectators contribute. The generic identity of a film is not given to it once and for all, and is not enclosed within the text of a film. The preexisting agreement that allows a genre and a genre film to be recognized is an unstable balance, a crossroads where cinema practices, ideological perspectives, and various interpretive approaches intersect and encounter one another. To examine the relation between films and genres is, therefore, not so much a matter of determining what film(s) one is going to place in which generic box(es), as of reflecting, first, on who is doing the putting, why, and in what context, and, second, on the multiple historical and sociocultural cinematic interactions in which films and genres are created, exist, and are received. Instead of a simple generic denomination – one that uses dictionaries and programs for purposes of classification – it is better to adopt a pluralist conception, and to speak of multiple generic identities." (Note 12).*

### Note/Notes

- (1) Feuer J. 1993. *The Hollywood musical* (2nd edn.), Indiana University Press, Bloomington.  
Citato in/Quoted in Altman R. 1999. *Film/Genre*, Palgrave Macmillan, London, p. 22.
- (2) Bazin, A. 1995. "Évolution du western", in *Qu'est-ce que le cinéma?* Cerf, Paris, pp. 229–239.  
Citato in/Quoted in Moine R. 2008. *Cinema genre*, Blackwell, Oxford, p. 153.
- (3) Moine, op. cit., p. 157-158.
- (4) Il tema di questo e del successivo paragrafo segue/*The theme of this and the following paragraph follows* Altman, op. cit., pp. 20 e/and 53.
- (5) Moine, op. cit., pp. 143-144.
- (6) Da/from [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)
- (7) Moine, op. cit., pp. 167-168.
- (8) Braudy L. 1977. *The World in a Frame: What We See in Films*, Anchor Doubleday, Garden City, NY, p. 179. Citato in/Quoted in Grant H.K. 2007. *Film Genre. From iconography to ideology*, Wallflower Press, London nd New York, p. 49.
- (9) Altman, op. cit., pp. 128 e/and 141.
- (10) Moine, op. cit., pp. 157-158.
- (11) Grant, B. K. (Ed.) 1995. *Film Genre Reader II*, University of Texas, Austin Press, p. XV.  
Citato in/Quoted in Moine R. 2008. *Cinema genre*, Blackwell, Oxford, p. 118.
- (12) Moine, op. cit., pp. 147-148.



### Per saperne di più ...

- \* Dal sito dell'*Enciclopedia del Cinema Treccani*:
  - [I generi cinematografici](#) di Roberto Campari
- \* Dal sito *cinescuola.it*:
  - [I generi cinematografici e televisivi](#)
- \* Dal sito delle *Biblioteche della Provincia di Varese*:
  - [I generi cinematografici](#), con chiare e sintetiche descrizioni
- \* Dal sito *cinokolossal.com*:
  - un elenco vastissimo e in progress di [generi cinematografici](#)
- \* Dal sito *Channel 2 Fred Italian*:
  - [I generi cinematografici](#) e la loro derivazione dai generi letterari
- \* Video (*Loescher Editore*)  
[Videocorso di sceneggiatura - Tipi e generi dei film](#)
- \* Video da *YouTube*:
  - [Genres of films \(con esempi\)](#) di Jess Farey
  - [Genre examples](#) di Ernesto Sosa



### Want to know more?

- \* Chandler D. 1997. [An Introduction to Genre Theory](#)
- \* From the *PremiumBeat* website:  
Aldredge J. 2020. [A Guide to the Basic Film Genres \(and How to Use Them\)](#)
- \* From the *filmsite.org* website:  
[Main film genres](#) by Tim Dirks
- \* From the *MILNE Library* website:  
[What Is Genre and How Is It Determined?](#) by John Reich
- \* From the Student Resources of the New York Film Academy:
  - [Ultimate list of film sub-genres](#)
- \* From the IMDB website:
  - a [database](#) of popular genres, popular themes, movie and TV charts, top rated English movies by genre, and more
- \* From the *tvtropes.org* website:
  - an impressive [list of genres](#), each analysed in detail
- \* From the *Box Office Mojo* website, a very detailed list of genres with their relevant box office success: [Genre Index](#)
- \* Videos from *YouTube*:
  - [Genres of films \(with examples\)](#) by Jess Farey

- [Genre examples](#) by Ernesto Sosa
- [Introduction to film genres](#) by WarnerJordanEducation
- [What is genre? Let's talk theory](#) by Dapper Mr Tom
- [Introduction to genre movies - Film genres and Hollywood](#) by [Ministry of Cinema](#)



[info@cinemafocus.eu](mailto:info@cinemafocus.eu)