

JEAN MITRY

***L'immagine descrittiva, personale, soggettiva e semi-soggettiva***\*

(a cura di Alberto Boschi)

*Nelle pagine che seguono vengono proposti per la prima volta in traduzione italiana i due lunghi paragrafi di Esthétique et psychologie du cinéma dedicati a una riflessione estetico-teorica sulle immagini soggettive. Pubblicato in Francia in due ponderosi volumi fra il 1963 e il 1965 e tuttora inedito nel nostro paese, il trattato di Jean Mitry<sup>1</sup> è «un autentico testo ‘cerniera’ tra passato e futuro, tra le teorie classiche e la moderna analisi del linguaggio cinematografico» (Dagrada)<sup>2</sup>. Se infatti da una parte il suo contributo è «una splendida summa di tutte le acquisizioni passate» (Metz)<sup>3</sup>, che «appare uno specchio perfetto e anche l'atto finale di un'intera stagione della ricerca» (Casetti)<sup>4</sup>, dall'altra esso annovera fra i suoi moltissimi meriti quello di smantellare con argomenti spesso inoppugnabili molte idee condivise dal dibattito teorico precedente, contribuendo a riformularle in un'ottica più moderna e adeguata. Ciò risulta particolarmente evidente nei paragrafi sulle immagini soggettive, delle quali Mitry sottolinea soprattutto il carattere convenzionale: sia che mostrino ciò che qualcuno vede, sia che ne visualizzino i pensieri, a suo avviso esse non realizzano in alcun modo la traduzione fedele di una presunta “visione soggettiva”, che il cinema non è in grado di materializzare, ma si limitano ad associare convenzionalmente a un personaggio una normale rappresentazione oggettiva.*

*Dunque in Mitry la questione della trasposizione cinematografica dei processi mentali viene risolta in termini essenzialmente narrativi: un'immagine soggettiva (perceptiva o mentale) può essere riconosciuta come tale dallo spettatore nella misura in cui viene riferita a un personaggio dell'azione oggettivamente descritto e situato. Soltanto quando parla del flashback, postulando una reale analogia fra questo procedimento e il funzionamento della memoria, Mitry sembra*

---

\* Questo saggio è la traduzione italiana dei paragrafi “La Caméra subjective” e “L'image semi-subjective”, contenuti nella prima edizione (integrale) di Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. 2, *Les Formes*, Editions Universitaires, Paris, 1965 (pp. 61-79). Del trattato esiste oggi in commercio soltanto la seconda edizione in un solo volume, riveduta e notevolmente abbreviata dall'autore stesso. Cf. J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 2001.

<sup>1</sup> Storico e teorico del cinema, critico cinematografico e cineasta, Jean Mitry (1907-1988) ha insegnato all'Institut des hautes études cinématographiques (Idhec), all'Université de Montréal e all'Université Paris I. Oltre a *Esthétique et psychologie du cinéma*, ha pubblicato numerose monografie su registi (John Ford, Charlie Chaplin, Thomas Ince, Sergej Ejzenštejn, ecc.), una monumentale *Histoire du cinéma* in 5 volumi (1967-1970) e *La Sémiologie en question* (1987). Il suo unico lavoro apparso in Italia è il classico *Storia del cinema sperimentale* (1971) (ripubblicato nel 2002 dalla Clueb di Bologna). Ha inoltre realizzato alcuni cortometraggi d'avanguardia, dei quali il più noto è *Pacific 231* (1949), basato sull'omonimo poema sinfonico di Arthur Honegger (*N.d.T.*).

<sup>2</sup> DAGRADA (1989, 121).

<sup>3</sup> DAGRADA – PESCATORE (1989, 11-23); ora in PESCATORE (2001, 109).

<sup>4</sup> CASETTI (1993, 80).

*cadere vittima della stessa concezione che nelle pagine precedenti aveva rimproverato ad altri con argomenti oltremodo persuasivi. Adottando lo stesso tipo di approccio ma in maniera più coerente, Deleuze affermerà invece: «Sappiamo bene che il flashback è un procedimento convenzionale, estrinseco: si distingue in genere per la presenza di una dissolvenza incrociata e le immagini che introduce sono spesso sovresposte, retinate. È come se ci fosse un cartello: Attenzione: ricordo!»<sup>5</sup>.*

*Nonostante la contraddizione in cui incorre nelle pagine dedicate alla narrazione in flashback, che costituiscono senza dubbio la parte meno convincente della sua trattazione, storicamente la riflessione di Mitry ha, nel complesso, due grandissimi meriti. In primo luogo, ponendo l'accento sul carattere convenzionale dell'associazione che permette di riconoscere un'inquadratura come soggettiva, sgombra completamente il terreno da una tentazione presente durante tutta la storia della teorizzazione classica sul cinema, quella di postulare un'analogia fra il suo funzionamento e quello della mente, vedendo nei procedimenti del linguaggio cinematografico e nella tecnica usata in certi film una vera e propria oggettivazione di processi e di stati interiori. In secondo luogo essa anticipa di quasi un decennio la riflessione di matrice semiotico-narratologica, contribuendo a una riformulazione radicale del problema della soggettività nel cinema<sup>6</sup>. Infatti, se da una parte il teorico francese, definendo le immagini soggettive come inquadrature associate convenzionalmente allo sguardo o alla "visione interiore" di un personaggio dell'azione, pone l'accento sulla loro funzione strettamente narrativa, dall'altra, sostenendo che l'opposizione fra inquadrature "personali" e "impersonali" è più appropriata dal punto di vista terminologico di quella fra immagini "soggettive" e "oggettive", riconduce implicitamente la problematica della soggettività cinematografica alla teoria dell'enunciazione, che si andava elaborando esattamente negli stessi anni in ambito linguistico attraverso gli scritti di Emile Benveniste ma sarebbe stata applicata solo molto più tardi ai linguaggi visivi.*

*Ma al di là dell'assunto di fondo, che si è cercato qui di sintetizzare brevemente, le pagine del testo di Mitry devono gran parte del loro fascino alla finezza con cui il teorico francese si sofferma ad analizzare nei dettagli i film o le sequenze scelti per esemplificare le proprie tesi. Può essere in tal senso interessante constatare il diverso tipo di approccio e i diversi risultati a cui egli perviene rivisitando alcuni "cavalli di battaglia" della riflessione baziniana. Per esempio il William Wyler di Figlia del vento, da pioniere delle ricerche sulla profondità di campo, viene trasformato nell'inventore della semi-soggettiva, ovvero di quel tipo di immagine (prediletta come si vedrà da*

---

<sup>5</sup> DELEUZE (1989, 61).

<sup>6</sup> Non è certo un caso che uno dei primi contributi di Christian Metz, il "padre" della semiologia del cinema in Francia, sia proprio una lunga e approfondita recensione in due parti dei due tomi del trattato di Mitry. Cf. METZ (1965; 1967) ripubblicati in METZ (1975, 15-109). Sul debito di Metz nei confronti di Mitry, si veda PESCATORE (2001, 109). Per una sintesi e una valutazione complessiva del Mitry teorico si veda CASETTI (1993, 74-80). Sull'importanza della sua riflessione dedicata specificamente alle immagini soggettive si veda – oltre a DAGRADA (1989) – BOSCHI (1998, 198ss.).

*Mitry) in cui la macchina da presa, pur riprendendo il personaggio dall'esterno, risulta strettamente associata al suo punto di vista. Ma soprattutto, analizzando la famosa inquadratura welliesiana del tentato suicidio di Susan Alexander Kane, descritta da Bazin come esempio di uno stile di messa in scena che, contrapponendosi all'approccio "autoritario" del montaggio tradizionale, fa appello alla libertà interpretativa del pubblico, Mitry sottolinea piuttosto (e non a torto) l'intenzionalità della sua costruzione e il carattere univoco del senso di lettura che essa impone allo spettatore, costretto, perché la scena sia intesa correttamente, a starsene rannicchiato dietro al tavolino su cui troneggiano in primo piano – ingigantiti dal grandangolo – il flacone vuoto e il bicchiere. Insomma, nonostante la sua inguaribile vocazione normativa, che lo porta a esaminare, munito di matita rossa, la produzione cinematografica passata e presente per correggerne con irritante supponenza i presunti difetti ed errori, l'autore di Esthétique et psychologie du cinéma si dimostra talora più "aperto" e libero da preconcetti nell'analisi delle singole opere, laddove il teorico del piano-sequenza e del realismo ontologico appare disposto a promuovere un film o un regista soltanto dopo averlo allineato – col rischio di qualche forzatura – alla propria visione del cinema. (A.B.)*

### **La camera soggettiva**

Risultato di una determinata scelta, l'immagine filmica è sempre colorata di soggettività. Ma questa scelta è dell'autore, del "mostratore di avvenimenti", del "narratore di storie". Proiettata su uno schermo, l'immagine si offre "in oggetto". Si può dunque definirla oggettiva qualora sia tale relativamente al dramma rappresentato. Lo sguardo della cinepresa è quello di uno spettatore invisibile che potrebbe spostarsi istantaneamente e considerare le cose, gli avvenimenti e i personaggi da diversi punti di vista successivi. Ma a questo sguardo è venuta ad aggiungersi la visione dei personaggi del dramma. L'immagine è detta allora *soggettiva* perché permette allo spettatore di mettersi "al posto" dei personaggi, di vedere e di sentire "come loro". I termini "immagine personale" e "immagine impersonale" sarebbero senz'altro più appropriati di "oggettiva" e "soggettiva", ma, essendo gli ultimi due divenuti usuali, accettiamoli e prendiamoli per quello che valgono.

Il processo attraverso cui l'occhio della macchina da presa si è identificato con quello degli attori è stato lento. All'inizio si trattava semplicemente di un controcampo introdotto dopo il primo piano di un volto: allo sguardo spaventato dell'eroina seguiva la causa del suo spavento, ma "vista con i suoi occhi", come se all'improvviso la cinepresa si fosse messa al suo posto. Sembra che questa figura abbia fatto la sua prima apparizione sullo schermo con *Giglio infranto (Broken Blossom, 1919)* di Griffith. Forse era stata già usata precedentemente, ma fu soltanto in questo film

e in alcuni altri dello stesso periodo che divenne cosciente dei propri effetti<sup>7</sup>. Si affermò con *La Roue* (1922) di Abel Gance, soprattutto nella sequenza detta “Sisifo cieco”, nella quale, dopo essere stato colpito agli occhi da un getto di vapore, il macchinista guarda gli oggetti usuali che si trovano alla portata delle sue mani e non riesce più a riconoscerli. Il montaggio ci mostra dapprima Sisifo che prende la sua pipa, la palpa e la guarda avvicinandola agli occhi (immagine descrittiva), quindi la stessa pipa, inquadrata in primo piano, ci viene presentata come lui la vede, ovvero in una sorta di flou ovattato (immagine analitica, detta soggettiva). Seguono poi diverse immagini di questo tipo che mostrano Sisifo che osserva un oggetto e quindi l’oggetto osservato come “visto da lui”. Ma bisogna attendere *L’ultima risata* (*Der letzte Mann*, 1924) di Murnau e soprattutto *Variété* (1926) di Dupont perché la soggettiva entri a far parte del linguaggio corrente, ovvero perché l’alternanza “oggettivo-soggettivo”, od “osservatore-osservato”, si identifichi con il raccordo campo-controcampo e il loro comune impiego si generalizzi contemporaneamente.

Si deve tuttavia attribuire la rivelazione dell’immagine soggettiva, così come quella del ritmo (nel senso musicale della parola), ad Abel Gance e a *La Roue*. Da quel momento i primi teorici – Jean Epstein in particolare – se ne impadronirono per farne una necessità fondamentale:

Desidero un dramma sopra una giostra di cavalli di legno o, più moderna, di aeroplani<sup>8</sup>. La confusione in basso poi intorno aumenterebbe progressivamente. Il tragico così centrifugato decuplicherebbe la propria fotogenia aggiungendovi quella della vertigine e della rotazione. Desidero una danza ripresa successivamente dalle quattro direzioni cardinali. Poi, con panoramiche e giravolte, la sala come la vede la coppia di danzatori. Un montaggio intelligente ricostruirà, per alternanza, la vita della danza, doppia secondo lo spettatore e il danzatore, oggettiva e soggettiva, se così posso dire. Desidero un personaggio che sta andando incontro all’altro e andare con lui, non dietro o davanti o di fianco, ma in lui, e guardare attraverso i suoi occhi e vedere la sua mano tendersi sotto di me come se fosse la mia, e che interruzioni di film opaco imitino perfino le strizzate d’occhio<sup>9</sup>.

Questo testo fu pubblicato nell’agosto del 1921. *La Roue* uscì nel novembre del 1922. Ma la lavorazione del film era iniziata già da due anni e Jean Epstein ne conosceva, se non i giornalieri, almeno le caratteristiche principali grazie all’amico Blaise Cendrars, assistente alla regia di Abel Gance. Inoltre un certo soggettivismo era già stato sviluppato precedentemente da Marcel L’Herbier

---

<sup>7</sup> Naturalmente queste affermazioni di Mitry devono essere riviste alla luce delle successive acquisizioni della storiografia cinematografica. Infatti la soggettiva è antica (quasi) come il cinema stesso e compare già all’inizio del ‘900 nei cosiddetti “keyhole” – per esempio *Par le trou de la serrure* (Pathé, 1901) o *La fille de bain indiscète* (Pathé, 1902) – e prima ancora in alcune pellicole britanniche come *Grandma’s Reading Glass* (Smith, 1900) o *As Seen Through a Telescope* (1900), in cui la macchina da presa assume il punto di vista di un personaggio che osserva un oggetto o un’azione attraverso uno strumento ottico: lente di ingrandimento, cannocchiale (N.d.T.).

<sup>8</sup> Epstein avrebbe realizzato in seguito questo suo desiderio girando *Coeur fidèle* (1924).

<sup>9</sup> EPSTEIN (1921, trad. it. in BARBERA – TURIGLIATTO [1978, 76s.]) (N.d.T.).

in *L'homme du large* (1920) e in *El Dorado* (1921). Lo spettatore vedeva le cose “dall'esterno”, ma con uno stato d'animo analogo a quello dell'eroe. In un certo qual modo l'immagine oggettiva “si soggettivava”: l'Alhambra di Granada si deformava quando il giovane pittore osservava il monumento e, se la ballerina Sibilla aveva la mente altrove, era lei ad apparire in flou e non ciò che stava guardando. Si trattava delle ricerche più avanzate dell'epoca e Jean Epstein deve essersene ricordato nei suoi scritti.

Forte di questi insegnamenti, tutta una coorte di giovani critici attratti dai movimenti di rinnovamento del cinema, esagerando l'importanza di tali procedimenti, non vide più nient'altro che l'immagine “soggettiva” e il “ritmo puro”. Soltanto l'entusiasmo e l'estrema giovinezza possono giustificare l'ingenuità e il dogmatismo di un simile approccio. Tuttavia, per coloro che vissero a quell'epoca, fu alquanto buffo vedere riscoprire il “soggettivismo assoluto” e sentire ripetere a proposito di *Una donna nel lago* (*Lady in the Lake*, 1946) di Robert Montgomery delle osservazioni che avevano visto la luce... nel 1925! Senza insistere oltre, ricorderò semplicemente che sono stato fra coloro che hanno esaminato il problema ben prima della fine del muto. Sarebbe disonesto da parte dei critici attuali dimenticare il ruolo svolto dai loro predecessori in questi dibattiti e non potrei perdonarmi di passare sotto silenzio ciò che devo agli scambi di opinioni con i miei colleghi di allora, Pierre Porte, Jean-Georges Auriol, Paul Romain, Jean Arroy, Michel Goreloff, Pierre Henry, i cui contributi furono pubblicati su “Cinéa-Ciné pour tous” o su “Photo-Ciné”. Pierre Porte, che ha dedicato sicuramente all'argomento la trattazione più precisa, scriveva:

Si possono concepire due modi di esprimere cinematograficamente un'azione che coinvolga diversi personaggi. Da una parte osservare la scena esteriormente come se l'apparecchio si trovasse al di fuori di essi e in una posizione del tutto passiva. Dall'altra vedere attraverso gli occhi di un solo personaggio o, alternativamente, di ciascuno di essi e – per citare l'espressione usata da Jules Romains – “esporre sullo schermo il contenuto del loro sguardo”. Nel primo caso lo spettatore non è che un testimone neutrale, mentre nel secondo condivide le stesse emozioni dei personaggi del film. Da una parte la comprensione razionale precede la partecipazione emotiva, dall'altra si provano direttamente dei sentimenti. Da una parte si è al di sopra dell'azione, dall'altra la si vive.

Prendiamo questo semplice esempio: un uomo è ritto davanti alla porta di una stanza nella quale sospetta che sia stato commesso un delitto; non osa entrare; vediamo, in primo piano, l'esitazione dipingersi sul suo volto; quindi ci viene mostrato ciò che sta osservando: la porta chiusa sul mistero; l'uomo, timoroso, si avvicina e la discosta appena; vediamo ancora il suo sguardo ansioso. Questo significa osservare dall'esterno, con occhio passivo, l'espressione di un sentimento. Ma poi vediamo ciò che il personaggio vede: la porta che si apre lentamente, lasciando passare un raggio di luce, e quindi l'interno della stanza sconosciuta che si rivela a

poco a poco. Questo significa provare la stessa curiosità e la stessa apprensione dell'uomo, vivendo direttamente l'azione. E se penetriamo insieme al personaggio nella stanza, come se seguissimo i suoi passi, e l'orribile delitto ci viene finalmente rivelato man mano che egli avanza, ci troviamo a condividere i suoi stessi sentimenti. Da un lato, dunque, un'emozione tradotta, concretizzata, che bisogna riconoscere e comprendere; dall'altra l'oggetto stesso che ne è la causa e, attraverso di esso, l'emozione diretta, la sensazione brutta. [...]

È dunque necessario che il cineasta faccia vivere lo spettatore in un'intima comunione con i personaggi. *Egli non deve assistere alle loro azioni come se ne fosse un semplice testimone, ma osservarle dall'interno, come se vivesse la loro vita.* Questa deve essere una legge essenziale del cinema. Come tutte le regole ricche di conseguenze e di applicazioni, è evidente, elementare, e si concilia perfettamente con i principi già riconosciuti della nostra arte. [...] Un uomo cammina. Per vivere con lui bisogna dunque che camminiamo al suo fianco: bisogna che l'apparecchio lo segua. Pensiamo alla scena de *Il tesoro di Arne* [*Herr Arne pengar*, 1919] in cui Richard Lund cammina verso il suo battello nel fiordo ghiacciato, ossessionato dal ricordo della donna che ha ucciso. L'effetto ottenuto da Stiller è impressionante, e questo semplicemente perché ci fa camminare insieme al personaggio, perseguitati dal fantasma della vittima. Il rimorso segue i nostri passi; non possiamo sbarazzarcene; ce l'ha proprio con noi... E, come il criminale, abbiamo paura. [...]

È la visione degli effetti, dei risultati delle emozioni, o la visione delle loro cause a commuoverci? Nel primo caso, in cui le vediamo riflettersi nella fisionomia e nelle azioni dei personaggi, proviamo i loro stessi sentimenti per *simpatia*. Abbiamo paura perché li vediamo spaventati, come se una sorta di risonanza ci facesse vibrare per la stessa emozione che constatiamo in loro. La nostra partecipazione è di tipo *simpatico*. Nel secondo caso, in cui ci troviamo nella loro stessa situazione, proviamo al contrario un'emozione *diretta*. È perché vediamo un'automobile lanciata contro di noi o siamo noi stessi a cadere che abbiamo paura, dal momento che i fatti che spaventano i personaggi sono gli stessi che ci colpiscono. Bisogna preferire l'emozione simpatica o quella diretta? Una simile domanda non dovrebbe neppure essere posta. *Il cinema, infatti, deve commuovere utilizzando ciascuna di queste due risorse e concertarle tenendo conto della loro grande diversità*<sup>10</sup>. [...]

Osserviamo soltanto che, a prima vista, l'emozione diretta può apparire più intensa. Esiste infatti una notevole differenza fra osservare un combattimento dall'alto a bordo di un aereo e trovarsi invece come un soldato sul campo di battaglia, vedendo avvicinarsi le baionette nemiche, un obice esplodere a pochi passi da lui, il compagno cadergli accanto e vivendo così la sua stessa esperienza. Ed esiste altrettanta differenza fra osservare attraverso gli occhi del personaggio lo spettacolo che rivela la porta socchiusa e vedere la scena soltanto sul suo volto. Ma, d'altra parte, nessun alpinista ignora che la vertigine soggettiva, quella cioè che si prova

---

<sup>10</sup> Il corsivo è mio.

guardando il vuoto sotto di sé, non è nulla di fronte alla terribile vertigine oggettiva che ci fa rabbrivire alla vista del nostro compagno aggrappato alla stessa parete. Talora guardare al posto del personaggio può essere dunque meno emozionante che vederlo semplicemente agire. L'effetto risulta quindi diverso a seconda dei casi<sup>11</sup>.

Queste ultime osservazioni sono state riprese vent'anni dopo da Merleau-Ponty, nel corso di una conferenza tenuta all'IDHEC nel marzo del 1945 e parzialmente pubblicata in *Sens et Non Sens*, dove in particolare egli afferma:

È vero che i cineasti hanno talora tentato la strada dell'introspezione, ma quasi sempre senza successo. Louis Daquin in *Premier de corde* (1943) ci fa venire le vertigini mostrando l'alpinista aggrappato a una roccia mentre tenta di scongiurare con gesti confusi chissà quale rovesciamento dello spazio. Non proviamo invece nessuna vertigine quando, volendo riprodurre la visione dell'eroe, fotografa un paesaggio oscillante e sfuocato. In *Sierra de Teruel* (1945) di Malraux comprendiamo chiaramente che l'aviatore ha problemi alla vista nel momento in cui lo vediamo uscire dalla carlinga con gesti esitanti e maldestri, mentre restiamo insensibili quando, per tradurre la sua visione soggettiva, ci viene mostrato un paesaggio velato da una garza. Il delirio di Clarence in *Falbalas* (1945) sarebbe più toccante se apparisse come oggettivato all'estremità dei suoi sguardi e dei suoi gesti, mentre Becker non ci convince quando mostra ciò che Clarence vede: un manichino di legno che si trasforma in donna. La vita "interiore" è resa tanto più efficacemente quanto più è trattata come un comportamento concreto e calata nel mondo stesso con cui – in maniera più o meno diretta – si relaziona costantemente<sup>12</sup>.

Non vi è dubbio che l'introspezione conduca a uno studio su se stessi condotto con la stessa obbiettività con cui si analizzano i comportamenti altrui. Watson e i behaviouristi lo hanno dimostrato a sufficienza. Tuttavia le osservazioni di Merleau-Ponty si prestano ad alcune obiezioni. In primo luogo gli esempi scelti non sono i migliori. Chi ha le vertigini non vede il paesaggio oscillante e sfuocato. Questa sensazione tutta interiore non si riferisce a una "visione" particolare delle cose, bensì a un'attrazione verso il vuoto contro la quale si lotta disperatamente, quindi a un sentimento di angoscia. Si poteva tradurre questa impressione mostrando semplicemente il paesaggio situato a diverse centinaia di metri più in basso e comunicando l'angoscia mediante inquadrature in dettaglio che sottolineassero lo smarrimento dell'eroe: la sua mano aggrappata a una roccia poco stabile, il suo piede che cerca un punto d'appoggio su una parete scivolosa, la corda che si tende, ecc.

---

<sup>11</sup> PORTE (1924).

<sup>12</sup> MERLEAU-PONTY (1948).

D'altra parte, l'immagine soggettiva non è necessariamente, anzi non è affatto la rappresentazione di una presunta "visione soggettiva", che sarebbe del tutto impossibile esteriorizzare. Non si potrebbe in nessun caso rappresentare un'immagine mentale poiché, in quel momento, non sarebbe più tale. Un'immagine non è "soggettiva" che nella misura in cui si riferisce a un determinato personaggio. Detto altrimenti, non si tratta dell'oggettivazione di qualcosa di soggettivo, ma piuttosto della "soggettivazione" di una data rappresentazione oggettiva. L'intenzione non è di tradurre una realtà "psicologicamente vera", che d'altronde sarebbe impossibile determinare, ma di dare allo spettatore – grazie a un equivalente estetico – l'impressione di vedere o di sentire "come" il personaggio del dramma. Nello stesso modo in cui il flashback non ci mostra ciò che pensa il personaggio, bensì ciò *a cui* pensa, l'immagine soggettiva non ci presenta ciò che egli vede come lo percepisce realmente, ma come *si presume che lo veda*. Bisogna tuttavia fare in modo che queste equivalenze risultino ammissibili. Ora, se le soggettive di Sisifo ci mostrano le cose come potrebbero essere viste da un miope al limite della cecità, il paesaggio flou non traduce affatto la visione imprecisa di un personaggio che ci vede male, a meno che non si trovi nelle stesse condizioni del macchinista de *La Roue*, la qual cosa evidentemente è impossibile, perché in tal caso non sarebbe neppure capace di condurre una carretta! L'immagine è semplicemente convenzionale. Più convenzionale ancora è quella di *Falbalas*, che pretende di tradurre anch'essa una "visione interiore". Essa sarebbe valida solo se si trattasse di un'allucinazione e non del parto di un'immaginazione un po' stramba.

In ogni caso l'immagine soggettiva non può essere che un complemento. Essa ha senso solo nella misura in cui si riferisce a un personaggio oggettivamente descritto e situato. Posso considerare "ciò che vede Pierre" solo se ho visto Pierre e posso condividere il suo punto di vista solo se posso attribuirlo a lui, riconoscerlo come suo. L'espressione filmica è basata sulla costante complementarità dell'oggetto e del soggetto, sull'alternanza fra rappresentazione obbiettiva e inquadrature soggettive, che conferiscono alla visione descrittiva un'incidenza personale. Ma l'immagine soggettiva è incapace da sola di farci condividere le impressioni e le sensazioni di un personaggio al posto del quale ci troveremmo per suo tramite, in quanto non è soggettiva "in se stessa". È per questo che il "soggettivismo assoluto" che vagheggiavamo a quell'epoca costituisce un'impossibilità manifesta. «Potrebbe essere interessante – scriveva Pierre Porte – costruire un film su un racconto interamente soggettivo. In esso il personaggio principale non sarebbe mai visibile perché si troverebbe dietro la macchina da presa e la sua vita ci verrebbe mostrata ininterrottamente sullo schermo attraverso i suoi stessi occhi». Si trattava, con vent'anni di anticipo, della stessa idea del film di Robert Montgomery *Una donna nel lago*. Come ci ricorda Barthélemy Amengual,

in questo poliziesco il detective non appare mai, salvo quando si trova davanti a uno specchio, poiché accade così a tutti noi nella vita reale. Se viene colpito, il pugno riempie lo schermo e l'intero campo si oscura. Se fuma, vediamo due mani accendere un fiammifero, poi la sigaretta e il suo fumo occupano l'immagine, proprio come se a fumare fossimo noi. La macchina da presa diviene l'attore. È lei che recita il dramma. E, poiché il suo sguardo coincide con il nostro (tutti i protagonisti che parlano con l'eroe guardano verso la sala, dunque nei nostri occhi), si presume che siamo Robert Montgomery. Questo film mancato è interessante perché denuncia i limiti della soggettività cinematografica. L'assimilazione totale e impossibile che postula tra noi e l'eroe dimentica che la partecipazione estetica, immaginaria, esige una certa soddisfazione da parte dello spettatore. La costante soppressione dell'immagine dell'eroe contraddice la vocazione del cinema, che deve permettere all'uomo di *vedersi*. Infine, questo partito preso di soggettività si trasforma curiosamente in obbiettività. Impedendo al regista di ricorrere a *equivalenze*, il film è condannato a mostrare scene in campo totale, porte, targhe, scale, brevemente e soltanto dall'*esterno*<sup>13</sup>.

È evidente che la partecipazione esige un certo appagamento da parte dello spettatore, ma non è vero che la vocazione del cinema sia di permettere all'uomo di *vedersi*, a meno che non si intenda questa affermazione nel suo senso più generale. Lo spettatore si vede agire, in quanto uomo, attraverso l'attore. Ma, nel momento stesso in cui si identifica con questo attore, se ne distacca e se ne distingue, ed è proprio perché se ne distingue che può stabilire soltanto un'*associazione* con lui. Se leggo in un romanzo: «Stavo camminando per strada quando vidi Irene che tornava a casa. Mi misi a correre così velocemente che riuscii a raggiungerla mentre saliva le scale», posso identificare me stesso con questo io narrante. Non mi vedo camminare per strada, perché questo è impossibile, ma provo la sensazione di camminare nell'immagine di una strada qualsiasi. Tuttavia non si tratta di una sensazione immediata. Io integro con dei ricordi le idee che mi sono suggerite dalle parole che leggo. Immagino così una situazione di cui sono attore. Ma questa situazione è *nata da me*, è solo una mia costruzione.

Nel cinema, al contrario, le impressioni soggettive mi vengono *date*, come tutte le altre: la cinepresa avanza nella strada e io avanzo con lei, mostra una rampa di scale e io salgo con lei. Provo dunque, nell'immediato, la sensazione di camminare, di salire, o comunque tutto si svolge come se fosse così. Ma la cinepresa mi conduce, mi guida; mi comunica delle impressioni che non sono nate da me. Inoltre, quei piedi che salgono le scale e che vedo inquadrati sullo schermo non sono affatto *i miei*; quella mano aggrappata alla ringhiera *non mi appartiene* di certo. In nessuna circostanza riconosco *l'immagine del mio corpo*. Dunque non sono io che cammino e che agisco in tal modo, anche se le mie sensazioni sono simili a quelle che proverei se lo fossi. Cammino,

---

<sup>13</sup> AMENGUAL (1953, 13-5).

piuttosto, *insieme* a qualcuno, condividendo le sue impressioni. E il suo volto che appare nello specchio ed è diverso dal mio sottolinea tutto ciò che ci divide. Esso dice esattamente che questa presenza non è la mia ma quella di *un altro*, mostrato oggettivamente. Invece di accrescere l'identificazione, le immagini "soggettive" mi allontanano maggiormente da lui, perché mi rendono ancor più consapevole che queste impressioni sentite come mie non sono realmente *vissute* da me. Non posso dunque in nessun caso identificarmi con lui. La cosa è possibile soltanto all'autore, per la semplice e ovvia ragione che è lo stesso Robert Montgomery a interpretare il detective Marlowe. Assistendo alla proiezione del film, è proprio *lui* che *si vede* nello specchio, che riconosce in ogni punto, in ogni luogo, l'immagine del proprio corpo. Bisognerebbe che accadesse lo stesso a ogni altro spettatore. Basta porre il problema in questi termini per dimostrarne l'assurdità.

D'altra parte, bisogna che queste sensazioni che proviamo *in condivisione* possano essere attribuite a un *altro* di cui indoviniamo la presenza, allo scopo di comprenderle o – se si preferisce – di conoscerne le motivazioni. È dunque indispensabile che egli possieda un'esistenza concreta perché noi siamo in grado di convalidare le nostre sensazioni riferendole a lui, che deve necessariamente farsene carico. Infatti questo "vissuto", qualificato come diverso dal *nostro*, non può essere evidentemente che il *suo*. Sennonché, eccetto nel caso dello specchio, non lo vediamo mai. Lo ignoriamo in quanto individuo vivente e agente. Quindi non possiamo più oggettivare le sensazioni che proviamo e che sappiamo di poter provare soltanto per interposta persona. Ciò che dovremmo considerare un "vissuto soggettivo" si dissolve allora in un *non-io* vago e impreciso. Non sappiamo più *chi* agisce. Al posto dell'"io" non c'è più altro che un vuoto, l'assenza cioè di colui che, nel cinema, risponde per noi. Mentre in letteratura riferiamo l'"io" a noi, nel cinema proiettiamo un "io" immaginario o intenzionale su di un altro che deve esistere in quanto tale. Non si deve dimenticare che la partecipazione ci procura una soddisfazione simbolica e *fittizia*. Conviene dunque far coincidere la sensazione, l'impressione ricevuta, con un comportamento che la giustifichi.

L'immagine soggettiva può essere realmente tale soltanto nel caso del ricordo. Rappresentando un certo punto di vista personale, essa diviene allora l'attualizzazione di una realtà *passata* che si riferisce a un essere *presente* colto nel suo comportamento *concreto*. Il commento, fungendo da monologo interiore, rivela la distanza fra presente e passato e fa precipitare l'immagine in un'interiorità riflessiva conferendole, in tal modo, la sola qualità realmente soggettiva a cui possa effettivamente aspirare: presentificazione del ricordo, attualizzazione di un pensiero, oggettivazione di certe impressioni personali appartenenti a un passato vissuto.

Abbiamo detto che il flashback ci mostra soltanto ciò *a cui* pensa il personaggio che ricorda. In esso le cose evocate sono sempre viste così come si sono svolte nel corso delle sequenze

precedenti o come avremmo potuto vederle se avessimo assistito agli avvenimenti passati. Si tratta in ogni caso del punto di vista del testimone invisibile e non del personaggio che ricorda. È l'atto di ricordare che permette l'autenticazione del soggettivo. Non si tratta più di un "frammento" di passato che viene ricondotto al presente, come un mattone che venisse cambiato di posto durante la costruzione di un edificio, ma della ristrutturazione del passato da parte della memoria. La memoria è un atto grazie al quale le cose di cui ci si ricorda affiorano alla coscienza. Dunque i ricordi non sono più presentati *obiettivamente*, secondo lo svolgimento cronologico dei fatti evocati, ma come il risultato di uno sguardo personale, come un'immersione nei momenti significativi di un Io vissuto relazionati e confrontati tra loro secondo istanze che si riferiscono al pensiero *attuale*. L'immagine manifesta un pensiero rivolto verso eventi già accaduti che risorgono in maniera a-cronologica e affiorano alla coscienza sotto una luce differente. Il narratore, con il suo monologo interiore, riconduce nel passato le rievocazioni attualizzate che fanno parte del suo Io presente e ci informano su di lui. Il passato viene integrato al divenire. In tal caso, dal momento che si tratta pur sempre di un'attualizzazione, il dato è un presente *anteriore*. Ma se i film della teatralità, del "ricordo", ci impongono questa fascinazione del "già fatto", dello svolgimento fatale, al tempo stesso ce ne liberano dandogli un senso.

Il monologo interiore può inserirsi, beninteso, nel presente dell'azione e riferirsi a esso. Così, in *Breve incontro* (*Brief Encounter*, 1945) di David Lean, quando al buffet della stazione Clelia Johnson, straziata per la rottura della sua relazione, è costretta a sopportare le stupidaggini dell'amica chiacchierona, udiamo: «Se solo potessi tacere... Se solo potessi comprendere... » Questo monologo, come scrive giustamente B. Amengual, «è inscritto nella realtà delle cose, nel dramma, nel presente dell'azione, allo stesso titolo dei gesti e delle parole dei personaggi; non esiste un resoconto *a posteriori*. Nella stessa maniera oggettiva, realista in *Quarto potere* (*Citizen Kane*, 1941) di Orson Welles e in *Odio implacabile* (*Crossfire*, 1947) di Edward Dmytryk la narrazione alla prima persona non racconta la storia, serve a costituirla».

Tuttavia, se la narrazione alla prima persona conferisce agli avvenimenti raccontati un carattere soggettivo, questi avvenimenti non sono necessariamente relativi a un passato "personale". Può trattarsi di fatti a cui il narratore ha più o meno partecipato e che riferisce secondo il suo punto di vista, credendo di farlo obiettivamente. Il primo film di questo genere fu *The Power and the Glory* (1933) di William K. Howard. L'azione cominciava con il funerale dell'industriale Thomas Garner. Dopo la cerimonia, nel corso della quale le calunnie si intrecciavano agli elogi, il segretario del defunto – che fin dall'infanzia era stato sempre al suo fianco – spiegava a un giornalista il suo carattere, il suo comportamento, la sua vita "reale". Gli avvenimenti passati erano raccontati in maniera a-cronologica, e la narrazione si cancellava a ogni istante davanti all'atto evocato. Il film

era costruito interamente sullo “scambio” fra il punto di vista attuale del commentatore e gli avvenimenti passati, con i quali egli dialogava, completandoli o giudicandoli.

*Quarto potere* resta ancora il modello di questo genere di narrazione. I due film, tuttavia, sono molto differenti. Nel secondo la vita dell'eroe viene ricostruita da diversi personaggi che ricordano. Ciascuno di essi traccia un ritratto di Kane. Non ci viene mostrata la vera identità del protagonista, ma l'idea che a in un dato momento i narratori si sono fatti di lui. Idea che nasce dalla loro memoria e che tende a sostituirsi al personaggio reale. Per il fatto che i diversi avvenimenti passati sono rievocati da individui differenti, le loro coordinate temporali divengono componenti di uno “spazio psicologico” che sorge dal confronto fra molteplici punti di vista *attualizzati*. In *The Power and the Glory* i ritratti del protagonista tracciati dal suo amico d'infanzia non sono meno soggettivi, ma dipendono da un solo narratore. La prospettiva è quella di un continuo spostamento nel tempo (sei mesi fa – vent'anni fa – due anni fa – dieci anni fa – un anno fa – ecc.); ci troviamo di fronte a un passato i cui momenti, messi costantemente in relazione, emergono dal confronto fra epoche diverse e dalle opinioni di un uomo su un altro uomo. In breve in *The Power and the Glory* la prospettiva è unilaterale, mentre in *Quarto potere* è composta da diversi assi orientati diversamente in tempi diversi. L'insieme delle situazioni che concorrono a ricostruire la vita di Kane realizza una sorta di accerchiamento del passato da parte del presente. Ma in tal modo è colui che lo considera e non il personaggio a venire circoscritto. Non si assiste all'evoluzione di Kane, ma a quella di quattro o cinque “simil-Kane”, ovvero: Kane-Thatcher, Kane-Leland, Kane-Susan, Kane-Bernstein. Il tempo vissuto riguarda non tanto l'eroe, quanto i soggetti che lo raccontano e che oggettivano la propria durata riferendola a lui. Accade lo stesso a Thomas Garner, il quale tuttavia non è accerchiato, ma “visto”. È la durata vissuta da un solo narratore che si trova qui oggettivata. Essa è sempre riferita a se stessa. La modalità di *The Power and the Glory* è quella di un uomo che si racconta tracciando il ritratto di un amico. La corrente è univoca. Considerato da uno o da più narratori, l'eroe è comunque visto “dall'esterno”. La sua realtà obbiettiva è la soggettività degli altri. Era questo l'argomento dei due film, e in particolare di *Quarto potere*: “No Trespassing”, avverte il cartello fissato alla rete metallica del parco di Xanadu; “Vietato l'accesso”. L'essere è impenetrabile...

È dunque soltanto attraverso l'esame compiuto dall'individuo su se stesso, sul proprio passato, che la “soggettività vera” può trovare la propria espressione. Si tratta allora di una psicologia della memoria. Infatti – come accade in *Hiroshima, mon amour* (1959) – l'essere che “si racconta” può soltanto mettere in relazione un tempo passato a un tempo presente attraverso una durata le cui dimensioni divengono quelle del ricordo. Egli rivela così il suo Io profondo attraverso gli aspetti della memorizzazione, ma l'immagine del suo Io vissuto non può essere altro che una costruzione da lui stesso creata, una “rappresentazione” di ciò che è stato altrettanto arbitraria della

rappresentazione che si dà di qualcun altro. L'unica realtà percepibile è quella del tempo *vissuto* nel momento stesso in cui lo si sta vivendo, non l'immagine con cui tale durata appare alla coscienza di chi si ricorda. Ma questa realtà è inesprimibile, tanto sullo schermo che attraverso qualsiasi altra espressione artistica esistente, poiché non ha altra forma che quella del nostro essere vivente considerato nella sua unità di pensiero e d'azione. Per esprimerla bisogna tradurla mediante equivalenze, ovvero facendo *provare* allo spettatore una durata "vissuta" dai personaggi di un dramma la cui azione si sviluppi *attualmente* davanti ai suoi occhi.

Le accuse di intellettualismo che sono state mosse ai film della soggettività non hanno altre motivazioni. Non si può aderire, ovvero partecipare *totalmente*, a una realtà vissuta che, pur essendo proiettata davanti ai nostri occhi, si sviluppi all'interno di una coscienza e abbia senso soltanto per essa. La partecipazione esige che il reale abbia un senso "per noi". Quando il reale "attualizzato" si afferma come se scaturisse da un atto di memoria, noi non possiamo fare altro che *cogliere* questo processo di memorizzazione e *comprendere* una certa coscienza che si significa in tale atto e attraverso di esso. Sarebbe interessante analizzare queste operazioni di coscienza per individuarne le caratteristiche. Bisognerebbe allora confrontare non più solamente, come in *Quarto potere*, le rappresentazioni che diversi personaggi possono dare di uno stesso fatto o di uno stesso individuo, ma mettere in relazione le idee che un personaggio si fa di se stesso e del suo passato con quelle che se ne fanno gli altri. Sembra in ogni caso che la partecipazione affettiva possa essere ritrovata – proprio come accade nel film di Orson Welles – attraverso la rappresentazione non più di *una sola* ma di diverse coscienze, ovvero attraverso il loro stesso confronto, che è un atto *concreto* estraneo alle individualità soggettive.

Questi problemi a nostro avviso possono trovare una migliore soluzione nel cinema che nella letteratura più analitica. «Il romanzo – afferma tuttavia Malraux – sembra conservare sul film un vantaggio considerevole, la possibilità di penetrare all'interno del personaggio». In realtà l'interiorità del personaggio è una costruzione altrettanto artificiale in letteratura e nel cinema. È sempre un immaginario che contribuisce a definirla, a darle verosimiglianza. Se esistesse realmente, il personaggio romanzesco potrebbe benissimo agire e pensare in maniera diversa da come presume l'autore. Una parte dell'opera di Pirandello è basata su questo possibile conflitto. Si obietterà che certi personaggi di romanzi possiedono un'esistenza più autentica di quella degli individui reali. La cosa ci sembra evidente e non intendiamo qui mettere in dubbio la potenza dell'immaginazione. D'altronde la finzione è senz'altro più agevole in letteratura, in quanto il lettore si installa "al centro" di un immaginario che ricrea a propria immagine, mentre lo spettatore cinematografico può cogliere soltanto dei comportamenti, oppure delle memorizzazioni individuali che in un modo o nell'altro si oggettivano necessariamente. La maggiore differenza consiste nel fatto che la forma

letteraria è una creazione pura, mentre la forma filmica è una creazione di secondo grado, ottenuta per mezzo di un reale concreto. Le cose che fanno parte dell'opera la costituiscono soltanto in quanto forma ricomposta o riorganizzata. Mentre in letteratura la realtà è virtuale, al cinema è presenza reale.

Il rischio del film commentato è quello di cadere nell'illustrazione di un racconto in cui le parole sono incaricate di dire tutto, di spiegare tutto. Si gira un film muto e si elude ogni difficoltà incaricando il testo di risolverla. Si sviluppano delle idee letterarie che si appoggiano sulle immagini per farsi valere, invece di far valere le immagini cancellandosi dinanzi a esse. Se il genere può vantare alcune indubbe riuscite – tra le quali bisogna almeno citare *Le roman d'un tricheur* (1936) di Sacha Guitry – abbiamo visto dove può condurre questo tipo di approccio quando le idee si travestono da film, come accade in *Lettre de Sibérie* (1957) di Chris Marker.

### **L'immagine semi-soggettiva**

Qualunque sia il senso che le si vuole attribuire, l'immagine detta soggettiva ha lo scopo di farci vedere ciò che vede un personaggio del dramma. Poiché tale soggettività riguarda esclusivamente lo sguardo, ci sembra preferibile chiamare *analitiche* le immagini ottenute in questo modo, riservandoci di qualificare come *soggettive* quelle che stabiliscono le relazioni di memoria di cui abbiamo parlato.

Il modo di rappresentazione opposto è detto descrittivo, dal momento che gli avvenimenti sono sempre osservati "dall'esterno". Un buon esempio di cinema descrittivo è offerto dalla sequenza de *L'immortale leggenda* (*L'éternel retour*, 1943) di Jean Delannoy in cui Marc entra nella camera di Nathalie. Si vede Marc apparire nella galleria superiore che dà sulla camera. Una panoramica verso destra lo segue. Quando il personaggio si ferma, la cinepresa prosegue il suo movimento con una panoramica in diagonale verso il basso, come se accompagnasse il suo sguardo, fino al momento in cui scopre, in piano ravvicinato, il volto di Nathalie addormentata. Così vediamo Marc *guardare* Nathalie. È come se si dicesse: «Marc entrò nella stanza e guardò Nathalie addormentata». La macchina da presa non prende il suo posto per mostrarcela dal suo punto di vista. L'immagine di Nathalie serve esclusivamente da complemento alla prima proposizione. Lo sguardo della cinepresa non si riferisce a nessuno dei personaggi del dramma ed è quindi "impersonale". Esprimendo la cosa in termini soggettivi si sarebbe detto:

- a) Marc (inquadrato come sopra) appare nella galleria. Una panoramica verso destra lo segue. Si ferma e guarda.
- b) La macchina da presa, al posto di Marc, scopre, leggermente in *plongée*, dall'alto della galleria, Nathalie addormentata.

Questo modo di narrazione che oppone – o giustappone – costantemente l’oggettivo al soggettivo o, più esattamente, l’immagine descrittiva all’immagine analitica è quello usato più di frequente dopo la sua affermazione quasi definitiva per opera di *Variété* nel 1926.

Senza cadere negli errori di *Una donna nel lago*, il punto di vista soggettivo è stato talvolta considerevolmente sviluppato. Ma gli esempi più riusciti non hanno mai superato la durata di una sequenza. Tra di essi bisogna citare la “carrellata soggettiva” che apre *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1932) di Rouben Mamoulian. La macchina da presa avanza lungo una strada contornata da sontuose dimore, si ferma davanti a una di esse, penetra nel giardino, sale i gradini della scalinata, attraversa il vestibolo e arriva infine nel grande salone. Gli invitati si voltano o si immobilizzano, mentre Frederic March-Jekyll, proseguendo il movimento della cinepresa, che si è appena fermata, entra nel campo dell’immagine, fa qualche passo e poi si ferma a sua volta, visto di spalle. Le inquadrature successive mostrano il personaggio tra gli invitati<sup>14</sup>. Questo lungo carrello introduce lo spettatore nell’azione in maniera inquietante. Chi è l’individuo al posto del quale ci troviamo? La risposta ci viene data dopo un po’ di tempo, quando vediamo Jekyll agire in maniera insolita. Il notevole travelling soggettivo de *Il destino di un uomo* (*Sud’ba čeloveka*, 1959) di Sergej Bondarčuk interviene al contrario dopo una serie di inquadrature descrittive. L’eroe, prigioniero dei tedeschi, è evaso. Lo vediamo correre attraverso i campi, nascondersi nell’erba alta e poi, dopo che è calata la notte, penetrare in una foresta. Poiché la cinepresa si sostituisce al personaggio, noi avanziamo insieme a lui attraverso il bosco, provando il suo sentimento liberatorio di evasione.

Tuttavia si comprese molto presto che questo modo di eliminare completamente un personaggio del dramma, se permetteva di considerare le cose dal suo punto di vista, impediva però di cogliere le reazioni che egli poteva avere nello stesso momento. Non era possibile vedere simultaneamente il soggetto e l’oggetto. D’altra parte, per “provare” i sentimenti di un personaggio, era sufficiente per lo spettatore essere con lui, trovarsi al suo fianco. Visto obbiettivamente, egli poteva assumersi la responsabilità e le motivazioni di un punto di vista condiviso. Alla cinepresa che prende il posto del personaggio si sostituì allora un’immagine che inquadrava l’eroe, a figura intera o tagliato alla cintola, seguendolo nei suoi spostamenti, guardando con lui e mostrandolo al contempo. L’immagine restava descrittiva sposando il suo punto di vista. Questa trasformazione, che si verificò gradualmente durante il periodo 1936-1938, si mostrò decisiva dopo avere trovato in

---

<sup>14</sup> In realtà l’incipit del film di Mamoulian è assai diverso da come lo descrive Mity. La sequenza inizia nell’appartamento del protagonista (dove tra l’altro il personaggio ci viene mostrato in anticipo quando passa davanti a uno specchio, proprio come accadrà in *Lady in the Lake* di Montgomery) e soprattutto non si conclude in una casa signorile dove si svolge un ricevimento, bensì in un’aula dove Jekyll tiene una lezione. Vediamo allora (sempre in soggettiva) un’inquadratura del pubblico a cui segue, dopo un taglio di montaggio, un controcampo del protagonista in cattedra. Da questo punto in poi Jekyll diviene un personaggio come tutti gli altri ripreso obbiettivamente dalla macchina da presa. In un’epoca in cui lo studioso di cinema non disponeva di lettori dvd o videoregistratori, Mity cita a memoria sequenze di film che magari aveva visto molti anni prima: ciò spiega le numerose inesattezze che contraddistinguono questa e altre descrizioni presenti nel saggio (*N.d.T.*).

*Figlia del vento* (*Jezebel*, 1938) di William Wyler la sua espressione più compiuta. L'immagine "soggettiva" non fu certo abbandonata totalmente. Al contrario essa accrebbe il suo significato diventando eccezionale e garantendo in tal modo una forma di identificazione più marcata quando la visione del soggetto non era indispensabile.

Per citare qualche esempio ricorriamo al film di Wyler, un'opera la cui importanza storica viene completamente ignorata dalla maggior parte dei critici attuali<sup>15</sup>. Questa pellicola, la cui azione si svolge in Louisiana alla fine del XIX secolo, inscena la vicenda di un'eroina dal carattere superbo e autoritario, che la condurrà alla sconfitta, descrivendo il fallimento di un orgoglio personale e al tempo stesso "di classe". Julia (Bette Davis) è una ragazza molto affascinante e molto antipatica; ammansisce cavalli selvaggi, tratta la sua famiglia brutalmente, si sforza di dominare il fidanzato, un giovane banchiere (Henry Fonda), il quale tenta di resisterle, si affligge, si rivolta davanti alle esigenze e ai capricci di questa donna arrogante e un po' folle, che sembra posseduta dai demoni dell'offesa e dello scandalo. Alla fine egli rompe con lei e sparisce per un anno. Nel profondo, nonostante le sue stravaganze, Julia l'amava; partendo, lui ha ferito crudelmente non solo la sua vanità, ma anche il suo cuore; durante i mesi di assenza, di separazione, si è rinchiusa in se stessa; il suo attaccamento è aumentato. Finalmente è annunciato il ritorno dell'ex fidanzato. (Lei non sa che nel frattempo si è sposato...).

La sequenza che qui ci interessa la mostra nel grande salone della vasta dimora. Julia desidera che il luogo sia degno dell'occasione che attende da così tanto tempo. Dispone dei fiori qua e là, cambia di posto i soprammobili, si sposta da un punto all'altro della stanza e continua a modificare l'ordine delle cose, cercando di ottenere il meglio con un'insistenza febbrile. La macchina da presa, che la segue in campo medio, l'accompagna ovunque. Si ferma, riparte, si volta, gira su se stessa, in una serie di brevi travelling accentuati da panoramiche di vario tipo. Così, pur vedendola, abbiamo l'impressione di agire con lei. Inoltre i movimenti di macchina, guidati dal nervosismo dei suoi gesti, comunicano questa ansietà allo spettatore che, in tal modo, prova i suoi stessi sentimenti e condivide le sue emozioni. Se un'inquadratura descrittiva ci avrebbe mostrato l'eroina in maniera del tutto esterna, l'immagine soggettiva ci avrebbe costretti ad agire al suo posto senza che potessimo realmente condividere i suoi sentimenti. Possiamo dividerne le emozioni solo nella misura in cui il suo comportamento, descritto obbiettivamente, ce ne comunica il *senso*. Allora

---

<sup>15</sup> Oggi evidentemente William Wyler non è più che un buon regista commerciale, dopo essersi imposto, fra il 1935 e il 1945, come uno dei più grandi cineasti hollywoodiani. È buffo constatare che i critici che oggi lo disprezzano sono gli stessi che gridavano "Abbasso Ford, viva Wyler" quando era di moda rifiutare John Ford. Facendo le dovute distinzioni, essi manifestano la stessa ingenuità di coloro che gridavano "Abbasso Corneille" perché aveva scritto *Agésilas*. Per evitare di cadere nelle parole d'ordine e nella stupidità dei manichei, non bisogna dimenticare ciò che è stato Wyler, anche se ci può dispiacere ciò che è divenuto in seguito. Oltre ad alcune opere apprezzabili, gli si devono tre capolavori: *Strada sbarrata* (*Dead End*, 1937), *Figlia del vento* e *Piccole volpi* (*The Little Foxes*, 1941). Ogni altra considerazione resta priva di importanza dinanzi alla storia.

*associamo* a lei e proiettiamo *su* di lei dei sentimenti che *potrebbero essere* i nostri in un caso analogo. Ciò conferma le nostre teorie concernenti i fenomeni di partecipazione. L'immagine al tempo stesso descrittiva e analitica risolve il problema in modo soddisfacente.

D'altro canto Wyler conferisce a questa cinepresa semi-soggettiva un significato drammatico. Nella prima parte del film *Bernard* (Henry Fonda) è dominato da Julia. Bette Davis occupa quindi una posizione privilegiata: la macchina da presa è costantemente *con lei*: resta immobile quando lei è immobile, la segue quando si sposta. Non è mai con Henry Fonda: lo si vede (punto di vista di Bette Davis) allontanarsi o venire *verso* di lei, inquadrata sempre in piano ravvicinato, o sul bordo dell'immagine. Nella seconda parte accade il contrario; Julia è dominata da Bernard. La cinepresa, che prima era con lei, ora è *con lui*; ed è Bette Davis che si vede (punto di vista di Henry Fonda) allontanarsi o venire verso di lui...

L'opposizione non è, beninteso, stabilita in maniera così netta. Delusa dall'infedeltà del fidanzato, Julia è disperata. La sua natura selvaggia riprende il sopravvento; si comporta cinicamente, tenta di distruggere la felicità della rivale, con le sue provocazioni causa un duello, una morte. Ma non ha smesso di amare l'uomo che perseguita con la sua ostilità. Durante un'epidemia di febbre gialla si prende cura di Bernard, si sacrifica per lui e pagherà sicuramente con la vita i suoi errori passati. Questo cambiamento si verifica dunque gradualmente, di pari passo con l'evoluzione psicologica dei personaggi.

Ma c'è dell'altro. Per spirito di contraddizione, per sfidare i benpensanti, per umiliare il fidanzato, Julia decide di recarsi al ballo vestita di rosso, mentre i costumi e le convenzioni sociali esigono che in tale occasione una ragazza dell'alta società indossi un abito bianco. Poiché si fa attendere, Bernard, che è al corrente di questo nuovo capriccio, sale a cercarla e bussa alla porta della sua stanza con il pomo del bastone da passeggio. La cameriera va ad aprirgli. Vediamo Julia, orgogliosa della sua decisione, che finisce di agghindarsi per il ballo. Bernard discosta violentemente la porta, fa qualche passo e quindi si arresta. Julia, che si è voltata verso di lui, rimane interdetta notando il gesto nervoso con cui stringe il pomo del bastone nella mano sinistra.

Una volta stabilita la descrizione d'insieme, il problema è il seguente: o mostrare Bette Davis dal punto di vista di Henry Fonda, nel qual caso si coglierebbe la sua reazione ma si perderebbe di vista *l'oggetto* che ne è la causa, oppure far vedere il bastone attraverso una soggettiva di Bette Davis, nel qual caso si sottolineerebbe la causa ma andrebbe perduta la reazione. In che modo mostrare entrambe le cose contemporaneamente, cogliendo al tempo stesso causa ed effetto mediante un'inquadratura non solo descrittiva ma anche analitica, visto che l'istantaneità del gesto non consente l'impiego del campo-controcampo? La magistrale soluzione di Wyler consiste nell'impiego di un'immagine che potremmo chiamare una *soggettiva invertita*. Collocando la

macchina da presa rasoterra, dietro Henry Fonda, e puntandola in *contre-plongée* in direzione di Bette Davis, egli inquadra in tal modo in primissimo piano la mano dell'uomo col bastone e in posizione più arretrata il volto della donna che osserva stupita il gesto minaccioso del fidanzato<sup>16</sup>. Lo spettatore ovviamente non vede il bastone come lo vedrebbe Bette Davis, trovandosi esattamente dalla parte opposta, ma lo vede *nello stesso momento in cui lo vede lei* e sullo stesso asse. In altri termini, senza perdere nulla della reazione di Julia, egli può osservare con la stessa intensità l'oggetto valorizzato simbolicamente.

La magnifica sequenza del ballo in cui Julia, imbarazzata e confusa, è costretta da Bernard a danzare con lui mentre tutti si allontanano dalla coppia in segno di riprovazione è un brano da antologia di cui non occorre fare qui il resoconto. Ma si può notare un movimento di macchina analogo ne *La dolce vita*, quando Anita Ekberg, accompagnata dal giornalista, sale la scala a chiocciola che la conduce sulla cima della Basilica di San Pietro. La sua corsa gioiosa e quindi il suo affanno, le sue accelerazioni e i suoi rallentamenti sono *tradotti* fedelmente dalla macchina da presa che la segue, la supera, torna verso di lei, la va a prendere, la trascina con sé...

Bisogna sottolineare che le inquadrature descrittive possono denunciare un certo orientamento, una certa intenzionalità. Il punto di vista dello "spettatore invisibile" si identifica allora con il "punto di vista dell'autore". Un simile procedimento fu utilizzato da Griffith in *Giglio infranto* (1919) e in *Dream Street* (1921), da Marcel L'Herbier in *L'homme du large* (1920) e in *El Dorado* (1921) e da Jacques Feyder in *Crainquebille* (1922). Le sequenze di *El Dorado* di cui abbiamo parlato ne sono esempi probanti. Il solo appunto che si può fare a questo modo di vedere – o di far vedere – è che, nonostante a quell'epoca venisse considerato soggettivo, esso traduceva soltanto la soggettività dell'autore e non certo quella dei personaggi. Venne quindi abbandonato quasi totalmente dopo il 1924, quando le "soggettive" vere e proprie entrarono nel linguaggio corrente. Tuttavia in *Visages d'enfants* (1925) Jacques Feyder mostra la realtà come può essere vista da bambini dai sei ai dodici anni. La macchina da presa è collocata a un metro dal suolo (salvo quando l'immagine corrisponde alla visione degli adulti). Ma si tratta già di una modalità quasi soggettiva.

Recuperato oggi, il "soggettivismo descrittivo", che si oppone alle inquadrature analitiche o se ne distingue, permette di dare un senso a immagini apparentemente "disinteressate". Dunque il punto di vista dello "spettatore invisibile" non è più impersonale. Mostrando le cose "dall'esterno" ma da un'angolazione privilegiata, che manifesta la significazione momentanea del dramma o della

---

<sup>16</sup> Non bisogna dimenticare che nell'inquadratura precedente la macchina da presa è già dietro Henry Fonda, ma a media altezza. Egli è visto di spalle, di  $\frac{3}{4}$  e in primo piano, mentre attraverso la porta semiaperta si intravede Bette Davis che finisce di prepararsi. Il cambiamento di inquadratura coincide con un semplice cambiamento d'asse con cambiamento d'ottica. È quasi un *recadrage*.

situazione, lo sguardo della macchina da presa diviene uno sguardo “impegnato”. In altri termini, la scelta delle angolazioni permette di comporre le immagini senza attentare all’autenticità del reale registrato. La “soggettività” è nel modo in cui si vede e non nella composizione di una realtà più o meno artificiale. La simbolica delle forme – linee, piani e volumi – ottenuta un tempo mediante procedimenti architettonici miranti a costruire una realtà arbitraria *davanti* alla macchina da presa, viene oggi raggiunta attraverso il modo di strutturare lo spazio. La profondità di campo è una delle forme di tale descrizione caricata di senso.

Il gioco delle angolazioni è particolarmente significativo a questo proposito. Ma, lungi dall’essere univoca, come pretenderebbero alcuni dei nostri “grammatici”, l’espressione ottenuta per loro tramite è sempre relativa al contesto, come lo sono d’altronde tutte le significazioni filmiche. Per esempio si usa dire che la visione dall’alto “schiaccia l’individuo e lo pone in uno stato di inferiorità morale o fisico” e che quella dal basso, all’opposto, “esalta la sua potenza”. In linea di principio è vero, ma può essere vero anche il contrario. In *Citizen Kane*, dove la cinepresa è quasi sempre situata al livello del pavimento (soprattutto quando riprende Charles Foster Kane), si vede chiaramente che questa simbologia esprime la volontà di potenza del personaggio. Ma al tempo stesso la scoperta intorno a lui dei soffitti e degli arredamenti monumentali del palazzo di Xanadu produce un’impressione opposta di soffocamento, di schiacciamento. Egli è prigioniero di un mondo che lo domina e la sua volontà di potenza, in fondo, non è che una confessione di impotenza. Una delle rare inquadrature che lo mostrano libero, gioioso, dominatore, nella pienezza della sua giovinezza e della sua forza – quella in cui, in piedi su una pila di giornali, nella tipografia dell’“Enquirer”, appare trionfante dopo la vittoria sul “Chronicle” – è invece ripresa in *plongée*.

Riassumendo, la posizione della macchina da presa, a seconda delle relazioni assiali che intrattiene con le cose rappresentate, crea un sentimento di obbiettività o di soggettività più o meno accentuato. Possiamo dunque distinguere, in senso generale:

A – *L’immagine descrittiva* (o “obbiettiva”). La macchina da presa registra un dramma, un movimento, un’azione, da un’angolazione in grado di offrire la migliore rappresentazione possibile degli avvenimenti considerati. Il punto di vista è semplicemente quello più favorevole alla “resa” di questa azione e lo sguardo è tanto impersonale quanto verosimile. Nessun dettaglio, nessun personaggio viene valorizzato al fine di una significazione simbolica. Gli esseri e le cose non hanno altri rapporti tra di loro oltre a quelli implicati dalla situazione, che ci si accontenta di riferire così com’è.

B – *L’immagine personale* (soggettivismo descrittivo o “punto di vista dell’autore”). La macchina da presa registra gli avvenimenti da un’angolazione scelta deliberatamente che permette

di comporre attraverso la realtà (autentica o ricostruita) e di strutturare lo spazio dandogli un *sensò*. Si valorizzano dettagli o personaggi *creando* tra di essi dei rapporti circostanziati i quali rivelano, sottolineano o contraddicono le relazioni di senso che la psicologia e il dramma implicano di per se stessi, trasformando in tal modo in segni o in simboli certi aspetti particolarmente significativi. Questa forma compositiva corrisponde sul piano “realista” (ovvero in riferimento a una realtà autentica) a ciò che rappresentano sul piano “irrealista” quelle ottenute mediante l’organizzazione di una scenografia stilizzata o interpretata con mezzi architettonici (espressionismo, immagine pittorica, ecc.).

C – *L’immagine semi-soggettiva* (o “associata”). Conservando tutte le qualità dell’immagine “descrittiva”, l’immagine “associata” *sposa* il punto di vista di un personaggio che, presentato obiettivamente, occupa una posizione privilegiata all’interno dell’inquadratura (primo piano, mezzo primo piano). La macchina da presa lo accompagna nei suoi spostamenti, agisce con lui e vede come lui nello stesso tempo. Inoltre il personaggio in questione può servire da mascheramento, nascondendo il punto di vista dell’autore. Si ottiene allora quella che chiameremo un’*immagine totale*, ovvero al tempo stesso descrittiva (per ciò che mostra), analitica (in quanto si identifica con lo sguardo del personaggio) e simbolica (per le strutture compositive che ne derivano).

D – *L’immagine soggettiva* (o “analitica”). La macchina da presa si sostituisce a uno dei personaggi, preliminarmente situato nella scenografia. Essa vede le cose al suo posto e si identifica con il suo sguardo. Il suo impiego costante, che disorienta lo spettatore perché non riesce a definire sufficientemente il comportamento dell’eroe e a situarlo con la dovuta precisione nella geografia del dramma, conduce agli errori che abbiamo segnalato.

*L’immagine totale* sembra essere la più convincente di tutte. Infatti l’immagine composta *in vista* di una certa significazione è sempre più o meno arbitraria. Si presenta come una rappresentazione obbiettiva ma non ha che l’apparenza dell’obbiettività. In *Citizen Kane*, al momento dell’avvelenamento di Susan, si vede chiaramente che l’immagine è organizzata in modo tale da valorizzare il bicchiere in primo piano: nessuno si trova nel punto in cui è situata la macchina da presa. Visto che bisogna collocarla necessariamente da qualche parte, niente impedisce che lo “spettatore invisibile” si trovi là piuttosto che altrove. Tuttavia, *lo si costringe a stare là*, perché se si trovasse da un’altra parte l’immagine perderebbe il suo senso – o almeno il senso che acquista attraverso questa precisa angolazione. Manca all’immagine una giustificazione: *il coefficiente psicologico*. Questo coefficiente, naturalmente, non è indispensabile. La sequenza in questione trae vantaggio dalla sua assenza in quanto un osservatore estraneo – infermiera o

domestica – falserebbe la situazione, che richiede l'intimità dei due protagonisti. Nondimeno, poiché l'autore ci guadagna sempre a sparire dietro ai suoi personaggi, conviene fare in modo che le strutture che egli attribuisce alle immagini siano giustificate da una ragione concreta. Il coefficiente psicologico – punto di vista di un personaggio qualunque, funzionale allo scopo – svolge esattamente questo ruolo e permette di avallare le composizioni più simboliche. Un esempio preciso permetterà di comprenderlo meglio.

Ne *L'uomo che ho ucciso* (*Broken Lullaby* o *The Man I Killed*, 1932) di Ernest Lubitsch, la cui azione si svolge in Germania qualche mese dopo la fine della prima guerra mondiale, assistiamo a una parata militare. Benché sconfitti, quella domenica i soldati tedeschi sfilano per le strade di una cittadina della Westfalia. Da una parte e dall'altra, i marciapiedi sono gremiti di curiosi. La cinepresa riprende con un carrello laterale gli spettatori che si assiepano su uno di questi marciapiedi, come se, trovandosi alle loro spalle, cercasse di intrufolarsi in prima fila. Poi improvvisamente si ferma: la gamba mancante di un mutilato lascia aperto uno spiraglio dal quale è possibile sbirciare le parate. Allora l'apparecchio avanza fino a inquadrare, da un lato, la gamba sana del soldato, dall'altra la sua stampella e, in alto, il moncherino tagliato a metà della coscia sotto il quale vediamo passare il reggimento, preceduto dalla banda. "Punto di vista dell'autore", ci verrebbe da dire, dal momento che l'immagine appare composta *in vista* di questa significazione; lo sguardo della macchina da presa non corrisponde a nessuno sguardo possibile: bisognerebbe o abbassarsi o sedersi dietro quel mutilato. Senonché l'inquadratura successiva ci mostra, dietro il soldato, un altro mutilato privo di entrambe le gambe, seduto su un piccolo carrello, che approfitta dell'affluenza per vendere delle stringhe e della passamaneria. Egli getta di tanto in tanto sotto la gamba dell'altro uno sguardo commosso in direzione della strada, mentre la musica militare, il rumore degli stivali e le acclamazioni della folla costituiscono il sottofondo sonoro della sequenza. Tutta l'architettura simbolica *voluta dall'autore* viene in tal modo integrata nella realtà concreta, attraverso uno splendido esempio di immagine *totale* e di perfetta espressione filmica.

Come si può notare, tale espressione risulta dal rapporto fra due inquadrature successive, ma sarebbe stato possibile ottenere lo stesso effetto anche mediante una sola inquadratura. In tal caso Lubitsch avrebbe dovuto mostrare, con un'immagine fissa o un travelling all'indietro, il mutilato che avanza sul suo carrello, per poi scoprire attraverso una panoramica, nel momento in cui si ferma, l'apertura lasciata dal moncherino. Ci sembra tuttavia di gran lunga preferibile la prima formula, nella quale il montaggio svolge un ruolo non trascurabile. Infatti l'immagine, offerta all'inizio senza una giustificazione apparente, risulta altrettanto sorprendente per la sua arbitrarietà e per la sua significazione simbolica. È solo a questo punto che l'inquadratura del secondo mutilato viene a ristabilire la situazione, operando una sorta di rovesciamento che integra tutto d'un colpo la

presunta gratuità nella verosimiglianza. Simili effetti svolgono un ruolo molto importante nell'espressione filmica: mantengono viva l'attenzione, sorprendono costantemente e fanno avanzare l'azione – o il senso – grazie a una serie di riassetamenti che si apparentano a una sorta di procedimento dialettico. La seconda formula, semplicemente descrittiva, è molto più banale, ma l'impiego dell'una o dell'altra dipende essenzialmente dal modo di narrazione adottato.

Alberto Boschi

Università di Ferrara

Dipartimento di Scienze Umane

Via Savonarola, 38

I – 44100 Ferrara

[alberto.boschi@unife.it](mailto:alberto.boschi@unife.it)

## Riferimenti bibliografici

Amengual, B. (1953) Le “Je”, le “moi”, Le “il” au cinéma. In *Image et Son – la Revue du Cinéma*. 61.13-5.

Barbera, A., Turigliatto, R. (a cura di) (1978) *Leggere il cinema*. Milano. Mondadori.

Boschi, A. (1998) *Teorie del cinema. Il periodo classico. 1915-1945*. Roma. Carocci.

Casetti, F. (1993) *Teorie del cinema. 1945-1990*. Milano. Bompiani.

Dagrada, E. (1989) Jean Mitry, un “sémiologue malgré lui”. In *Cinegrafie*. 2. 121-7.

Dagrada, E., Pescatore, G. (a cura di) (1989) La semiologia del cinema? Bisogna continuare. Conversazione con Christian Metz. In *Cinegrafie*. 1. 11-23.

Deleuze, G. (1989) *L'immagine-tempo*. Milano. Ubulibri. (ed. or. [1985] Paris. Les Editions de Minuit).

Epstein, J.(1921) *Bonjour cinéma*. Paris. Editions de la Sirène.

Merleau-Ponty, M. (1948) Le cinéma et la nouvelle psychologie. In *Sens et non-sens*. Paris. Nagel. (trad. it. [1962] Milano. Il saggiatore).

Metz, Ch. (1965) Une étape dans la réflexion sur le cinéma. In *Critique*. 214.

Metz, Ch. (1967) Problèmes actuels de théorie du cinéma. In *Revue d'esthétique*. 2-3.

Metz, Ch. (1975a) Problemi attuali di teoria del cinema. In Id., *La significazione nel cinema*. Milano. Bompiani. 45-109 (ed. or. [1972] Paris. Klincksieck).

Metz, Ch. (1975b) Una tappa nella riflessione sul cinema. In Id., *La significazione nel cinema*. Milano. Bompiani. 15-43 (ed. or. [1972] Paris. Klincksieck).

Mitry, J. (1965) *Esthétique et psychologie du cinéma*. Vol. II. *Les Formes*. Paris. Editions Universitaires.

Mitry, J. (1967-1980) *Histoire du cinéma*. Paris. Editions Universitaires.

Mitry, J. (1971) *Storia del cinema sperimentale*. Milano. Mazzotta (= [2002] Bologna. Clueb).

Mitry, J. (1987) *La Sémiologie en question*. Paris. Editions du Cerf.

Mitry, J. (2001) *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris. Editions du Cerf.

Pescatore, G. (2001) *Il narrativo e il sensibile*. Bologna. Hybris.

Porte, P. (1924) Une loi du cinéma. In *Cinéa-Ciné pour tous*. 8.