

il racconto classico trae una parte dei suoi poteri. È vero, come sottolinea Metz, che «esso cerca la sequenza: è questa (e non l'inquadratura) la sua maggiore preoccupazione, che gli pone un problema permanente»³. Ma questa preoccupazione ha per materia organica l'insieme preliminare delle relazioni formali gerarchizzate tra le inquadrature. Vorrei mostrare qui brevemente come il motivo narrativo più semplice che si possa immaginare – due personaggi che dialogano in un'automobile – metta in gioco una serie di operazioni elementari ma sottili che assicurano la sua integrazione nello sviluppo del racconto. In questo la povertà, relativa, del segmento è esemplare.

È nota la celebre formula di Rivette: «L'evidenza è il segno del genio di Howard Hawks»⁴. Certo, ma a condizione di misurare fino a che punto questa evidenza non proceda che codificata.

Il testo del segmento si forma sotto l'azione congiunta di sei codici, indicati da A a F nello schema riassuntivo (p. 100). I primi tre riguardano la variazione dei piani, il movimento o la staticità dell'inquadratura, l'angolo di ripresa (indicato da una freccia). Sono tre codici specifici che esprimono le virtualità di una delle cinque materie dell'espressione proprie dei film sonori: la colonna visiva⁵. Gli altri tre sono codici non specifici: non riguarda infatti il cinema che tale(i) personaggio(i) sia(no) presente(i) o assente(i) nelle unità considerate (notiamo qui la poca estensione del codice: non ci sono inquadrature senza personaggi), che si esprimano o no con il dialogo, che infine queste unità durino più o meno a lungo. Si noterà la relativa imprecisione di quest'ultimo codice: i tempi propri di ogni inquadratura sono stati riportati ad opposizioni nette; non è che una delle molte astrazioni che il codice fa subire al testo. Gli elementi inseriti nell'ultima colonna appartengono certamente a un codice ma la sua estensione è radicalmente diversa da quella degli altri sei e per due motivi: il codice delle azioni narrative è di per sé più ampio, come immediatamente pluricodico per i diversi livelli in cui si situano i suoi elementi; d'altra parte non assume il suo valore di codice che in rapporto all'insieme testuale – ad esempio il film – di cui determina uno dei principali assi semantici. È anche in misura di questa estensione che figura qui per un numero molto limitato di elementi suscettibili di combinarsi con il lavoro degli altri sei codici nello spazio circoscritto di dodici inquadrature.

Nel passaggio dalla prima alla seconda inquadratura si presentano le opposizioni più nette del segmento: l'inquadratura 1 è la sola in movimento e il carrello in avanti, che si avvicina alla vettura fino a inquadrare il finestrino anteriore destro, delimita due inquadrature (dal campo medio alla mezza figura) che non avranno equivalenti. Notiamo inoltre (e non si è ritenuto che dovesse costituire un codice distinto, ma avrebbe potuto) che è l'unica inquadratura ripresa dall'esterno dell'automobile. Una quarta opposizione, correlativa, si rileva nella transizione tra l'assenza e la presenza del dialogo. Ma il racconto dalla prima alla seconda inquadratura ha cura di attenuare ogni eccessiva differenza assicurando la sua continuità su tre livelli: una relativa identità nella durata delle inquadrature, la contemporanea presenza dei due personaggi nelle due inquadrature, soprattutto il mantenimento dello stesso angolo iniziale di ripresa (direzione sinistra-destra) che permette più facilmente di credere che ci si trovi davanti ad un'unica e medesima inquadratura.

L'inquadratura 3 introduce, a partire da una transizione graduata in modo diseguale (è fissa come la 2, mantiene lo stesso angolo di ripresa delle inquadrature 1 e 2), un'altra serie di differenze.

³ Ivi, p. 247.

⁴ J. Rivette, *Génie de Howard Hawks*, «Cahiers du Cinéma», 23, 1953, p. 16.

⁵ Su questa opposizione tra codici specifici e non-specifici e le nozioni collegate di cinema/film, cfr. Ch. Metz, *Linguaggio e cinema*, cit. Si potrebbe qui, sulla scorta di Metz (e più precisamente pp. 213 ss.), far intervenire la nozione di grado di specificità per stabilire una graduazione tra i codici specifici: in questo caso solo il codice staticità/movimento è specifico in modo assoluto. Infatti, anche nelle arti figurative esistono tanto delle variazioni scalari che angolari, benché in un'estensione radicalmente diversa dalla nozione di opera o di chiusura testuale: il film le contiene in sé (salvo un film fatto di una sola inquadratura, fissa e senza variazioni interne dei soggetti filmati, che è come dire quasi un non-film), mentre sono necessari più quadri, incisioni o fotografie per costituire un equivalente di variabilità. È in questo senso che il fotogramma, se è la più piccola unità scomponibile della catena filmica, non può essere considerato unità pertinente della teoria del cinema e dell'analisi del film che al prezzo di una preliminare perdita della nozione di specificità.

correlati: passaggio dal
azione del dialogo sul

da un personaggio al-
per mostrarci a turno i
al prezzo di una dop-
we nella 3, ma parlano
re Vivian è inquadrata
preso con alle spalle il
ministro.

zione alternata tra due
la scala dei piani e l'an-
tinenze si modificano

presentano da soli obbe-
nza 2/1-1. Si compone in
na (11). Di qui inevitabil-
assicura la progressione
ilegio accordata a Vivian
curato da una transizione
/V, che segue l'inquadra-
possibilità dell'assenza di

ne) viene contraddetto in
che se solo Marlowe parla
e parlano nell'inquadra-
inquadrature 5 e 6. I piani
al tempo stesso contraria,
lowe parla nelle inquadra-
parla nell'inquadatura 11
parlare, resta in silenzio⁶.
e precedente di inquadra-
dratura 12, nella quale sono
tra estremità del segmento
rapporto alle inquadrature
e il racconto, fin nei dettagli,

ingo – un personaggio/piano
dell'opposizione subisce una
anga delle inquadrature 1, 2,

one, e persino a una visione al ral-
11 sembra silenziosa, seguendo lo
i montaggio, invece, sembra molto
n è certamente privo di significato,
uccessione delle due inquadrature.
di tutto ciò che non appare chiara-

10, 12 che le corrispondono, al punto da essere da sola quasi altrettanto lunga dell'insieme delle altre undici inquadrature. Si noterà la posizione strategica di questa inquadratura: collocata al centro del segmento, delimita in questo modo un inizio che lo rende possibile e una fine che lo motiva, che corrisponde all'inizio per un processo multiplo: di equivalenza per la simmetria, di risoluzione per la ripresa e di progressione nell'equilibrio.

Questa disposizione che mostra il lavoro dei codici è la stessa che elabora il significato della finzione. Dalla massa di elementi di narratività che scorrono da un capo all'altro del segmento (i dialoghi, che vertono sui rapporti approfonditi dell'enigma e la tavolozza più o meno continua-discontinua delle azioni-reazioni dei personaggi), si sono prelevati solo due gesti e due frasi: «I guess I am in love with you». Questa frase pronunciata due volte, prima da Vivian poi da Marlowe, mostra bene fino a che punto l'effetto di raddoppiamento, in questo caso puro effetto di rispecchiamento legato alla confessione, sia costitutivo del racconto. Ma al prezzo di una inversione che sottolinea come la ripetizione sia costitutiva a partire dalla differenza che la delinea, in un movimento di bi-motivazione che non è nient'altro che la necessità propria di questo racconto, di questo tipo di racconti. È nell'inquadratura 6, in cui viene mostrata da sola, che Vivian confessa per prima il suo amore e l'effetto di questa confessione si riverbera sull'inquadratura 7, giustificando così, tra l'altro, anche la sua singolare durata. È invece nell'inquadratura 10, quando Vivian e Marlowe appaiono insieme, che il detective ripete la confessione il cui effetto si focalizza nell'inquadratura 11 che mostra Vivian da sola e in silenzio.

I due gesti invece sono relativamente diversi, e tuttavia interessanti: il primo, che mostra Marlowe, le mani strette sul volante ad affrontare una curva difficile, conferma la posizione dalla parte dell'azione che il personaggio mantiene per tutto il film; il secondo, il tenero gesto di Vivian, risposta esplicita e conclusiva alla confessione, permette chiaramente di porre Vivian dalla parte di un sentimento che può riconoscere ed esprimere solo a partire dal momento in cui si è impegnata nell'azione accanto a Marlowe.

Questa doppia inflessione narrativa d'altronde è lungi dall'essere indifferente ad almeno due delle implicazioni codiche del racconto, la cui articolazione sembra così molto più motivata: da un lato lo scarto tra la presenza nel dialogo e la presenza nell'immagine che privilegia rispettivamente Vivian e Marlowe; dall'altro la differente angolazione, concentrata su Vivian, che astrae il suo viso sulla superficie dello schermo. Vi si riconoscerà facilmente un doppio segno di mitizzazione della donna. Hawks, notiamolo, è uno dei registi americani che ha più profondamente inciso sulla tradizione hollywoodiana della donna oggetto. Conosciamo l'indipendenza, l'iniziativa delle sue eroine che conferiscono ad alcune delle sue coppie, e a nessuna più che a quella de *Il grande sonno*, la figura un poco leggendaria di una relazione adulta di reciprocità. Ma solo tramite i segni codificati che vogliono qui che sia la donna, di cui si magnifica il volto, a poter esprimere e al contempo ricevere tutta la confessione.

Sarebbe tuttavia troppo semplice, per una sorta di conseguenza ordinata, intravedere in questa corrispondenza qualcosa come il "segreto" del testo, la sua ragione, ritrovata a partire dal suo senso, o anche da un senso. Se al contrario c'è del senso, e che abbia un senso (cioè una direzione), bisogna, credo, esprimerlo in modo diverso. Esso si costituisce in questi film, diciamo nel cinema classico americano, attraverso una corrispondenza di equilibri operati, come legge del testo in sviluppo, attraverso i suoi numerosi livelli codicali e pluricodicali, i suoi sistemi: multipli per natura ed estensione, essi non si lasciano ridurre ad una struttura o ad una relazione semantica davvero unitaria.

Ma limitiamoci in questo caso a ciò che libera questa descrizione ragionata di dodici inquadrature tratte da un film che può sembrare a buon diritto come uno dei modelli del grande cinema classico americano. Si noterà così:

a) Il numero delle inquadrature, relativamente elevato in rapporto alle esigenze proprie dell'azione: esso permette una discontinuità suscettibile di assicurare una certa variazione dello spazio filmico all'interno del tempo considerato.