

RUGGERO EUGENI - LUISELLA FARINOTTI*

INTRODUZIONE**

Questo numero monografico di «Comunicazioni sociali» nasce da una serie di incontri promossi dal Dipartimento di Scienze della Comunicazione e dello Spettacolo dell'Università Cattolica nel corso dell'anno accademico 2001-2002 sul tema di una possibile 'Cartografia dei generi cinematografici'. Tali incontri riprendevano il dibattito sui generi cinematografici che aveva impegnato la teoria, soprattutto anglosassone, nel corso degli anni Novanta; e applicavano le acquisizioni emerse da quel dibattito al caso specifico del cinema italiano. In questa introduzione riassumeremo anzitutto (par. 1) alcune opzioni di fondo omogenee che assicurano al recente dibattito sui generi una certa unitarietà e riconoscibilità. In secondo luogo (par. 2) indicheremo alcuni punti 'aperti' che a partire da quel dibattito ci sembrano richiedere in modo più urgente riflessioni e sviluppi. Infine (par. 3) illustreremo l'articolazione degli interventi che compongono la rivista.

I. LE TENDENZE DEL DIBATTITO RECENTE SUI GENERI CINEMATOGRAFICI

Verso la fine degli anni Novanta è affiorata con evidenza nella teoria anglosassone la necessità di riprendere in chiave nuova la riflessione sui generi cinematografici. Vari interventi più sporadici e isolati sono confluiti in un certo numero di *readers*, panoramiche, saggi individuali piuttosto corposi¹. Alla base di tali riflessioni ci sembrano individuabili due opzioni comuni.

In primo luogo lo scenario in cui si muovono queste riflessioni è decisamente anti-ontologico e anti-essenzialista: i generi non sono costrutti metastorici organizzati o organizzabili in sistemi autonomi; non è possibile assegnare loro precise funzioni sociali, siano queste di carattere ideologico, mitico o rituale; il loro sviluppo non può essere letto in base a modelli unitari, per esempio di tipo organicistico (nascita, sviluppo, morte). Dietro le metamorfosi dell'oggetto c'è una trasformazione dello stesso sguardo

* I due autori hanno discusso assieme l'impianto della presentazione (che rispecchia d'altra parte i criteri di curatela dell'intero numero della rivista). La stesura è stata poi così ripartita: Ruggero Eugeni ha steso i paragrafi 1 e 2, Luisella Farinotti il paragrafo 3. I curatori ringraziano Alice Cati e Rocco Moccagatta per il prezioso contributo alla realizzazione del numero.

** Il seminario d'incontri che ha dato vita a questo fascicolo è stato finanziato con i fondi della ricerca *Cartografia dei generi cinematografici italiani* diretta da Francesco Casetti per il Dipartimento di Scienze della Comunicazione e dello Spettacolo. La ricerca è attualmente confluita nel più ampio progetto *Cofin Tecnologie del cinema. Tecnologie nel cinema*.

¹ Cfr. in particolare B.K. GRANT (ed.), *Film Genre Reader II*, University of Texas Press, Austin (Texas) 1997; N. BROWNE (ed.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, University of California Press, Berkeley 1998; R. ALTMAN, *Film/Genre*, BFI, London 1999, trad. it. *Film/genere*, Vita e Pensiero, Milano (in corso di pubblicazione); S. NEALE, *Genre and Hollywood*, Routledge, London-New York 2000.

disciplinare: compito della teoria non è quello di (ri)costruire un sistema ordinato e coerente dei generi, quanto piuttosto quello di individuare i luoghi sociali e le dinamiche che permettono di elaborare le percezioni collettive della 'genericità' dei testi.

Questa prima opzione comporta alcune conseguenze. Anzitutto viene marcato un distacco rispetto alle teorie sui generi cinematografici degli anni precedenti². Poi, la teoria del film scopre molte sintonie con quelle teorie letterarie che lavorano sulle determinazioni storiche e locali delle articolazioni di genere, in particolare con la versione 'recezionista' di H.R. Jauss³. Come in quei casi, si tratta di individuare una rotta di ricerca che eviti sia la Scilla dei grandi sistemi di generi che la Cariddi dell'esaltazione crociana della singola opera o autore⁴. E, come nel campo della ricerca letteraria, tale strada viene individuata nell'analisi degli effettivi processi di costituzione di sistemi di generi storicamente e culturalmente determinati.

Un terzo ordine di conseguenze si colloca infine sul piano degli oggetti di studio. Nel momento in cui rinuncia a costruire un sistema dei generi cinematografici per indagare i luoghi e i soggetti dell'effettiva definizione dei generi, la ricerca scopre che tali luoghi e soggetti sono molteplici ed eterogenei. I generi vengono elaborati, agiscono e si sedimentano all'interno delle conoscenze culturali di una certa comunità sociale; attraverso le mosse delle istituzioni produttive (le *Majors* e le loro strategie di marketing); negli interventi della critica, in quelli della ricerca scientifica e nell'ampio e variegato campo dei paratesti cinematografici (articoli, rifacimenti, fotoromanzi ecc.); negli orizzonti di attese e nei relativi meccanismi interpretativi degli spettatori o nella costituzione di comunità trasversali da parte degli stessi spettatori; nei testi o nelle relazioni intertestuali, come *pattern* figurativi, tematici, narrativi e stilistici.

Questa estrema rifrazione del problema dei generi cinematografici conduce alla *seconda opzione* caratteristica della recente ondata di ricerche. L'eterogeneità e la complessità del panorama scoperto pongono una questione di fondo: *dove stanno* i generi e dunque dove possono essere colti, ovvero *cosa studiare*? Anzitutto, il panorama descritto rende inattendibili le ricerche focalizzate su uno solo degli aspetti considerati. I generi cinematografici non possono essere definiti a partire da uno solo dei siti sociali di elaborazione e di uso o da uno solo dei soggetti coinvolti nella loro circolazione culturale⁵. D'altra parte, è riduttiva anche una ricerca che considera i differenti luoghi di elaborazione dei generi come paralleli e non comunicanti. Se si pensa che i generi stiano in più luoghi in forme radicalmente differenti, la ricerca finirebbe per rendere conto di serie di fenomeni paralleli ma non interrelati, mentre è possibile individuare molti punti di scambio tra le serie di differenti fenomeni legate ai generi. Si giunge così all'opzione praticata dai teorici dei generi cinematografici. I generi in effetti non 'stanno' in nessu-

² Sull'evoluzione della riflessione sui generi cinematografici dagli anni Sessanta a oggi cfr., oltre ai testi già citati alla nota precedente, S. BERRY, *Genre*, in T. MILLER - R. STAM (eds.), *A Companion to Film Theory*, Blackwell, Malden (Mass.) - London 1999, pp. 25-44.

³ Cfr. in particolare H.R. JAUSS, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*, «Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters», 1972, 1, pp. 103-138, ora in ID., *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, W. Fink Verlag, München 1977, trad. it. *Teoria dei generi e letteratura del Medioevo*, in ID., *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 219-256.

⁴ Prendiamo in prestito la metafora dal lavoro di Jauss citato alla nota precedente. Per un inquadramento del problema delle teorie dei generi letterari cfr. C. SEGRE, *Generi*, in AA.VV., *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1979, vol. VI, pp. 564-585, ora in ID., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, pp. 234-263; P. BAGNI, *Genere*, La Nuova Italia, Scandicci (FI) 1997.

⁵ Su questo punto si registra peraltro un distacco rispetto alle teorie letterarie che, dovendosi confrontare con fenomeni di un minor ordine di complessità, possono isolare singoli aspetti o ricondurre a questi anche gli altri.

no dei siti della circolazione del prodotto culturale, nel senso che non vi *sostano* ma vi *passano*. Essi stanno piuttosto nel circuito stesso, ovvero vengono definiti nella incessante dinamica di circolazione, scambio, negoziazione tra i differenti soggetti e all'interno dei differenti luoghi implicati.

Derivano di qui alcuni tratti caratteristici e ricorrenti della riflessione recente sui generi cinematografici: l'idea che il genere sia sostanzialmente un processo, che occorra parlare di 'generificazione' (Altman); che tale processo vede all'opera una serie di tensioni tra soggetti differenti (la produzione, gli autori, la critica, il pubblico); che i criteri di riconoscibilità dei generi sono eterogenei e complessi, sottoposti ad ampi margini di negoziazione, e che l'ibridazione e la contaminazione, lungi dall'essere l'eccezione, costituiscano piuttosto la regola.

2. TRE AREE DI LAVORO

Una simile svolta nel modo di considerare il problema dei generi cinematografici ha portato a un indubbio stimolo per la ricerca empirica e storica, e ha fornito alcuni elementi euristici di rilievo. Al tempo stesso però, il nuovo approccio ai generi cinematografici ha aperto alcune questioni che non hanno ancora ricevuto una soluzione soddisfacente. Ci limitiamo a indicarne tre.

2.1. Il problema di una definizione interstiziale dei generi

Posta l'idea che il genere consista in un processo di circolazione tra 'siti' differenti e di comunicazione tra soggetti differenti, quali sono i modelli di definizione di un genere tali da rendere conto del dialogo tra soggetti così differenti e dell'iscrizione in luoghi così distanti? Quale modello di definizione del genere è tale da costituire uno strumento di circolazione e di comprensione reciproca tra soggetti diversi? Cosa rende il genere cinematografico comunicabile e riconoscibile, ovvero oggetto di un 'riferimento felice'? Segnaliamo in forma sintetica alcuni punti di cui le risposte a tali quesiti dovrebbero tener conto.

- Il modello più frequentemente proposto (praticamente l'unico in circolazione) è quello di un aggregato di 'tratti' definitivi. Il genere si definisce in quanto *pattern* o *schema* di aggregazione di tratti caratteristici⁶. Una simile definizione dice però ancora molto poco. Per esempio si aprono due problemi correlati: è possibile rinvenire una logica o dei criteri unitari nell'individuazione dei tratti pertinenti? E poi: è possibile individuare un'organizzazione sistematica di tali tratti all'interno dei *pattern* di genere? Circa il primo punto, sembra sempre di più accettato che non esista una coerenza nella selezione dei tratti pertinenti: il genere appare definito da elementi eterogenei, sia di forma che di contenuto, destinati a variare di contesto in contesto⁷. Praticamente qualunque aspetto dell'espe-

⁶ Vedi, per esempio, l'impostazione seguita da G. PESCATORE, *I generi come forme seriali*, in A. ANTONINI (a cura di), *Il film e i suoi multipli*, Forum, Udine 2003, pp. 53-56. Molto utile, a nostro avviso, il suggerimento avanzato da Pescatore di riprendere alcune idee espresse da U. ECO, *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano 1997, a proposito dei meccanismi di definizione culturale degli oggetti di riferimento per applicarle alla definizione di quei particolari oggetti (o metaoggetti) che sono i generi.

⁷ Si veda, per esempio, la prudente presa di distanza di Altman rispetto alla sua precedente teoria di una definizione del genere in base alla combinazione di marche semantico-tematiche e sintattiche-narrative (cfr. nota seguente): ALTMAN, *Film/Genre*, pp. 87-90, 207-215.

rienza testuale si presta a tale scopo. Per quanto concerne il secondo punto ogni idea di organizzazione sistematica dei tratti che definiscono un genere appare sempre meno plausibile. Per esempio, non è chiaro se si possa pensare a una struttura gerarchica interna, ovvero fino a qual punto sia possibile ravvisare una caratteristica *dominante*.

- Tra i vari tipi di tratti sono stati tradizionalmente privilegiati quelli di tipo tematico o narrativo⁸. Più recentemente però alcune proposte invitano a tenere conto anche di altri tipi di determinazione, quali i caratteri e le promesse passionali ed emozionali del film⁹ o gli ‘usi’ del film all’interno delle pratiche e delle relazioni della vita quotidiana¹⁰. Un’attenzione ulteriore va tributata, a nostro avviso, ai tratti estesici e sensibili, quali i ritmi, gli stili, il tipo di interpretazione attoriale ecc.¹¹.

- Se si persegue coerentemente questa direzione di ricerca, si finisce, a nostro avviso, per ‘sciogliere’ il problema del genere all’interno di un problema più vasto: quello dei meccanismi di categorizzazione e individualizzazione dei testi filmici e delle risultanze di tali processi. In quest’ottica un film viene definito non semplicemente facendo riferimento a un certo genere, ma mediante una rete mobile di riferimenti molteplici a classi o raggruppamenti eterogenei: la presenza di un certo attore, l’operato di un regista, la nazionalità ecc. Questo implica ovviamente, per converso, che un film può appartenere a – e contribuire a costruire – categorie di identificazione differenti¹².

- Ne derivá, ancora, un particolare motivo di interesse teorico di questa direzione di ricerca. Le categorizzazioni dei testi filmici così realizzate, una volta ricostruite, permettono di individuare *gli strumenti e le risorse mediante i quali i soggetti sociali assegnano riconoscibilità, senso ed evidenza alle esperienze di consumo testuale*. Si può ipotizzare in altri termini che il lavoro di costruzione sociale di categorie di riconoscibilità dei testi filmici implichi e renda evidente un lavoro di descrizione collettiva dell’esperienza di fruizione del testo e quindi di assegnazione di senso a tale esperienza. Di qui un particolare interesse della ricerca storica su generi e categorizzazioni, quale occasione per ricostruire un’archeologia dei modi di intendere e praticare la spettacolarità cinematografica.

- A partire di qui è forse possibile ipotizzare il recupero di una valenza trans-storica del genere in quanto *meccanismo della memoria culturale*. In particolare i generi costituirebbero quei particolari dispositivi di cui una cultura si dota per assicurare una relativa continuità nel tempo all’area dei propri saperi metatestuali, ovvero alle regole e alle competenze necessarie per una ‘corretta’ relazione con le produzioni testuali della cultura stessa.

⁸ Cfr. il successo della sistemazione attuata in passato da R. ALTMAN, *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, «Cinema Journal», 1984, 3, pp. 6-18, ora in ALTMAN, *Film/Genre*, pp. 216-226.

⁹ T. GRØDAL, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*, Clarendon Press, Oxford 2000.

¹⁰ F. CASETTI, *Film Genres. Negotiation Processes and Communicative Pact*, in L. QUARESIMA - A. RAENGO - L. VICHI (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici*, Forum, Udine 1999, pp. 23-35, ora in ID., *Communicative Negotiation in Cinema and Television*, Vita e Pensiero, Milano 2002, pp. 21-35.

¹¹ Quest’annotazione deriva da un’osservazione fattami da Frank Kessler, che ringrazio.

¹² Sulla natura non logica ma storica e culturale di tale classificazioni e sul rinvio alla categoria kantiana della ‘esemplarità’ propria del giudizio estetico per leggere questo tipo di fenomeni si vedano le importanti riflessioni di JAUSS, *Theorie der Gattungen and Literatur des Mittelalters*, pp. 222-225.

2.2. *Il problema delle dinamiche di definizione dei generi e il ruolo dell'autore*

Una seconda area di questioni aperte riguarda le dinamiche e gli andamenti del processo di definizione dei generi cinematografici. In particolare: come rappresentare il processo di definizione dei generi? La metafora migliore è quella della negoziazione o quella del conflitto? E ancora: quali soggetti sono effettivamente responsabili della definizione di generi, sottogeneri, cicli ecc.? Quale peso riveste l'istituzione produttiva, quale la critica e tutti gli apparati di mediazione, quale il pubblico? E quanto i testi sono responsabili della definizione dei generi?

Un problema più definito riguarda il ruolo dell'autore all'interno del processo di generificazione. Tradizionalmente il dibattito sui generi ha messo da parte il ruolo dell'autore. Pure, una delle conseguenze della nuova impostazione 'dinamica' della questione mi sembra la possibilità di reintrodurre la questione dell'autore sotto nuove forme. Il soggetto autoriale potrebbe apparire non più come artefice assoluto dell'opera, e neppure come puro enunciatore di un sistema già definito o come combinatore di variabili già fissate. Piuttosto, egli sarebbe il mediatore tra le spinte conservatrici e quelle innovatrici che giocano all'interno delle definizioni di genere, capace di recepire le determinazioni di genere (il genere come «invito alla forma», secondo l'espressione di Guillen¹³, o come il programma di una performance, secondo Segre¹⁴) per introdurre modifiche, innovazioni, personalizzazioni che a loro volta finiscono per trasformare il panorama dei generi. L'autore apparirebbe da questo punto di vista come un '*problem solver*', capace di imprimere all'opera una particolare forma dell'intenzione a partire dalla soluzione fornita a una serie di problemi tenendo conto di certi vincoli e risorse¹⁵.

D'altra parte occorre anche osservare che una simile idea, applicata al cinema, chiede di rinunciare a un'identificazione dell'autore con il regista. Il soggetto autoriale si scinderebbe in una rete (comunque identificabile e ricostruibile) di figure professionali e artigianali, dai tecnici (sui quali pesa il condizionamento delle tecnologie) agli attori (sui quali pesa il condizionamento di un corpo), tutti ugualmente impegnati ad attualizzare, reinterpretare e trascendere le regole di genere.

2.3. *Il problema dello statuto e dello stile della ricerca teorica*

Vale infine la pena osservare che in una simile discussione e negli orientamenti che essa ha assunto è in gioco non semplicemente un oggetto della ricerca, quanto piuttosto la direzione e lo stile della ricerca stessa. In definitiva, si tratta di porre con chiarezza il problema del ruolo e delle funzioni della teoria nel panorama della ricerca contemporanea sul cinema. Se i generi sono di per sé forme del mutamento e quel che conta è la dinamica storica della generificazione e le particolari configurazioni che essa riceve a seconda delle differenti situazioni, *quale ruolo resta alla teoria sui generi?* Essa potrà solamente configurarsi come ricostruzione critica delle discussioni (tutte inevitabilmente limitate e fallimentari) del passato? Oppure costituirà il 'ripostiglio per gli attrezzi', o il dispositivo di sorveglianza epistemologica della ricerca storica ed empirica? O,

¹³ C. GUILLÉN, *Literature as System*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1971, p. 109.

¹⁴ SEGRE, *Generi*.

¹⁵ Riprendiamo l'idea formulata nel campo della critica artistica da M. BAXANDALL, *Patterns of Intention*, Yale University Press, Yale 1985, trad. it. *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino 2000. Nel campo cinematografico idee molto vicine a quelle di Baxandall sono state espresse, sulla scia di Gombrich e in riferimento ai problemi di una storia dello stile, da D. BORDWELL, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) - London 1997, in particolare pp. 149-157.

ancora, dovrà occuparsi di individuare i residui trans-storici, i possibili andamenti ricorrenti delle mutazioni di genere? E la stessa forma del discorso teorico non dovrà forse rinunciare alla costruzione di sistemi di tesi e argomenti per seguire passo passo lo sviluppo e la ricostruzione di singole vicende?

Il destino della teoria dei generi cinematografici, come luogo esemplare dell'intera teoria del cinema, è forse quello di farsi *narrativa*: una teoria capace di discernere, all'interno della Storia del cinema, reticoli di storie trasversali da consegnare finalmente alla narrazione.

3. GEOGRAFIE: TERRITORI, MAPPE, VIAGGI, ESPLORAZIONI

La metafora del viaggio – nelle sue infinite diramazioni in percorsi, reticoli, esplorazioni – ricorre frequentemente negli studi sui generi; figura fin troppo ovvia per descrivere le pratiche di ricerca, eppure qui non così banale se si pensa al ritardo¹⁶ con cui gli studiosi di cinema hanno messo in movimento una categoria che si voleva saldamente fissata a regole immutabili. L'approdo cui sembra essere giunta la teoria, l'idea del genere come 'movimento permanente del senso', impone di confrontarsi con la complessità dei processi e dei soggetti coinvolti in questi processi, prima ancora che con la ricchezza delle figure e dei caratteri definitivi su cui, in un passato ancora recente, si concentravano gli sforzi degli studiosi¹⁷.

Attorno a un'idea di genere come *territorio di confine* tra diversi luoghi e apparati categoriali, che si costituisce nella relazione, nei processi e negli scambi, si è costruita la riflessione di cui questo volume è un primo, provvisorio, risultato. E proprio alla figura del confine, come luogo di passaggio, abbiamo affidato l'idea della dinamica incessante di confronti, sovrapposizioni, ibridazioni che è il genere.

Il volume è articolato in tre sezioni i cui titoli – tanto per continuare nel gioco di circolarità e di rinvii metaforici – richiamano l'ordine geografico della scoperta. La mappa disegnata dall'insieme dei contributi descrive un territorio di cui a fatica si riesce a tracciare il limite, animato da una pluralità di soggetti e movimenti, da continui conflitti e assestamenti. Ma il paesaggio, le cui forme trovano un ordine nel sistema di segni della mappa, non è indipendente dal fatto che qualcuno vi è penetrato. Il paesaggio prende forma grazie agli attraversamenti, ai percorsi – piccoli e grandi – che consentono di avanzare nell'esplorazione.

Anche questa introduzione si configura come una mappa, una sorta di sistema di raccordo e orientamento tra i diversi saggi. In particolare abbiamo individuato alcuni luoghi in cui la questione dei generi sembra precisarsi, non a caso a partire da piccoli sconfinamenti territoriali.

I confini attraversati sono, anzitutto, quelli degli *apparati categoriali che più direttamente si collegano alle pratiche di genere* – come lo stile, il *pastiche*, la paro-

¹⁶ Almeno rispetto alle teorie letterarie o agli studi di estetica.

¹⁷ Può essere interessante domandarsi se lo slancio dinamicista della teoria non sia il risultato di un discorso dominante in una cultura come quella contemporanea che elegge il cambiamento a principio. Non a caso, a fronte della liquidazione del genere come sistema ordinato e coerente, come dispositivo classificatorio e insieme di convenzioni funzionale ai processi di standardizzazione dell'industria cinematografica, il genere come 'forma serializzata' rimane uno dei nuclei attorno a cui si organizza la riflessione sul cinema (sia essa di tipo critico, storico o estetico) e resiste come una sorta di 'categoria naturale' anche nelle pratiche di selezione e di scelta degli spettatori.

dia, la serie – per verificare le possibilità di interscambio e i processi di reciproca determinazione.

I meccanismi di sovrapposizione e di accorpamento tra classi e categorie tipologiche costituiscono un altro centro di raccordo, utile per affrontare il problema della categorizzazione dei testi, che si lega strettamente all'idea di genere come sistema classificatorio. Se i confini di genere non riescono a contenere la molteplicità dei riferimenti possibili per l'individualizzazione dei film, precisi limiti storico-culturali definiscono il genere e la sua possibilità di costituirsi a 'classe'. La recente rifondazione storicistica della teoria mette in crisi l'idea del genere come dispositivo classificatorio universale, consentendo, al massimo, di individuare un'universale 'esemplarità' storicamente determinata¹⁸.

Per certi versi questo secondo 'luogo' è strettamente connesso al precedente perché gli incroci tipologici sono spesso frutto di innesti tra diversi sistemi categoriali.

I confini del testo si offrono come ulteriore limite da varcare. Il territorio dei paratesti e dei discorsi che circondano il film e ne definiscono la riconoscibilità – anche nei termini di una possibile esperienza di consumo – è un luogo fondamentale della recente svolta pragmatica della teoria e segnala uno spostamento di oggetto nell'analisi, individuando nel circuito dei discorsi sociali uno dei luoghi dell'effettiva articolazione del genere.

L'ultimo punto di raccordo individuato riguarda i *margini della ricerca*: le forme di determinazione di genere finora trascurate nell'analisi. Si tratta di elementi semantico/sintattici del testo come di strutture logico-cognitive o di promesse attivate dal film che si aggiungono al panorama già ricchissimo di elementi coinvolti nel processo di generificazione.

I territori di confine attorno a cui abbiamo ordinato la mappa non è detto esauriscano tutte le tracce disseminate nei saggi; del resto la mappa non vuole essere una *summa* di luoghi, ma una rete di relazioni, una proposta di percorso tra i tanti possibili.

3.1. *Attraversamenti. Oltre i confini di genere*

Lo stile, il *pastiche*, la parodia, la serie, sono i territori di confine con cui il genere è messo in relazione. Il confronto con sistemi categoriali limitrofi è funzionale non solo a una verifica della 'tenuta teorica' della nozione di genere, ma anche al riconoscimento dei processi di scambio come meccanismo di definizione dei generi.

Lo stile appare a Leonardo Quaresima come una nozione capace di ordinare intere fasi della storia del cinema funzionando come sistema di raccordo dei singoli principi organizzativi (i dispositivi tecnici, i modi di produzione, le strutture narrative, le istituzioni economico-giuridiche ecc.). Proprio per questa capacità di connettere ordini diversi, lo stile è – da un punto di vista teorico e storiografico – uno strumento più ricco della nozione di genere cui, peraltro, Quaresima attribuisce una fluidità simile a quella di un «organismo vivente» che si nutre degli apporti provenienti dai più diversi sistemi testuali e da differenti contributi creativi, compresi quelli dei singoli autori. Sorta di centro di una rete molteplice di sollecitazioni, il genere si costituisce, allora, come luogo di produzione del linguaggio, di organizzazione formale e di diffusione dei discorsi. L'invito, con cui si chiude il saggio, a cercare categorie trasversali a generi e stili, che funzionino come

¹⁸ Seguiamo qui le indicazioni di JAUSS, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*. Per un approfondimento della questione si rinvia al saggio di Leonardo Quaresima in questo fascicolo.

pure unità di coerenza – che Quaresima chiama, sulla scorta di Foucault, «tipi di discorso» – segnala la necessità di mettere in moto le forme tradizionali di organizzazione della Storia, costruendo strutture mobili, capaci di contenere la complessità dei fenomeni.

Allo stile come luogo dell'ideologia, 'forma' della cultura dominante, è dedicato il saggio di Vincenzo Buccheri che analizza – a partire da tre melodrammi della Cines dei primi anni Trenta – le dinamiche conflittuali che segnano i tentativi di codificazione di uno stile del cinema italiano del periodo. La dialettica tra gli stili traduce in modo esemplare un conflitto più profondo tra due opposte visioni della modernità che trovano nel cinema, in quanto strumento fondamentale della nascente industria culturale, il terreno ideale dello scontro. I generi rimangono sullo sfondo, offrendosi come strutture aperte alla sperimentazione, disponibili alla messa in scena di una polifonia di stili che non ne intacca la riconoscibilità. Proprio questa 'indifferenza' alle variazioni della forma segnala un elemento interessante per il nostro discorso: la qualità melodrammatica dei testi analizzati da cosa è definita? Dal puro intreccio? Dall'incredibile catena di avversità che si affastella nelle storie? O forse dai discorsi (della produzione o della critica) che accompagnano il film? Il melodramma sembra comunque imporsi come una sorta di 'qualità naturale' inattaccabile e insieme – o proprio grazie a questa estrema riconoscibilità – sembra un genere molto flessibile, capace di adattarsi alle più diverse trasformazioni di stile¹⁹.

Anche Richard Dyer, nel suo saggio sul *pastiche*, legge la nozione di genere a partire da una relazione: qui con un modo della produzione culturale che segna l'estetica postmoderna. È ancora una volta l'analisi di un 'territorio di confine' che consente di individuare una qualità del genere, una qualità, peraltro, bloccata dalle pratiche imitative del *pastiche*. Per il gioco combinatorio di prelievi e ibridazioni, di contaminazioni di stili e di figure del *pastiche*, il genere funziona, infatti, come una struttura feticcio, come un catalogo di forme estetiche riconoscibili e 'immutabili', da imitare. È il meccanismo di feticizzazione dell'originale su cui si reggono le pratiche imitative a rendere necessaria la 'falsificazione' del genere, il suo congelamento in forme infinitamente riproducibili che contrasta con la fluidità reale della categoria. È come se il dinamismo del *pastiche* si esercitasse a spese della mobilità del genere (e una delle analisi di Dyer, non a caso, riguarda il neo noir). Non va inoltre sottovalutato che l'idea di genere costruita dal *pastiche* entra nelle esperienze e nel circuito dei discorsi che contribuiscono a definire il genere, alimentando le percezioni collettive della genericità dei testi. Anche la parodia – oggetto del saggio di Roy Menarini – si presenta come pratica imitativa, ma si differenzia dal *pastiche* per la precisa volontà di irrisione del modello di partenza. Sorta di meta-genere – qui analizzato nella produzione italiana degli anni Sessanta –, la parodia si offre come sistema di attraversamento delle diverse strutture del racconto cinematografico, ma anche di diversi sistemi di rappresentazione che cannibalizza con una formidabile capacità di connessione intertestuale e intermediale. Se la parodia ci dice molto del sistema dei generi che prende di mira, ci consente anche di verificare le logiche di articolazione dei prodotti e di costruzione dei consumi attuate dall'industria cinematografica nazionale: i testi parodici fondano la propria efficacia sulla riconoscibilità dei modelli di partenza, ma è alle forme di riconoscibilità sociale che guardano, offrendosi quindi come traccia di una precisa esperienza di fruizione e interpretazione.

¹⁹ Questa 'rigidità flessibile' del melodramma potrebbe in parte spiegare il recupero del genere in tanto cinema contemporaneo.

L'efficacia della parodia come strumento per leggere i processi di generificazione – sia come risultato delle tensioni tra produzione e consumo, sia come dinamica di costruzione dei film – è attestata anche nel saggio di Matteo Asti dedicato al western all'italiana, caso notissimo di un genere nato da una parodia e che troverà in un'altra parodia (la cosiddetta serie 'pugni e fagioli') la propria conclusione. Lo spaghetti western – al di là delle peculiarità produttive, espressive e culturali di cui è il risultato – è un terreno interessante per indagare il ruolo dell'autore nei processi di definizione del genere. La nascita riconoscibile nell'opera di Sergio Leone, che del western fornisce un nuovo modello etico ed estetico che funzionerà a lungo come matrice per la produzione successiva, dichiara il peso degli interventi autoriali nei processi di innovazione del genere, l'efficacia dell'autore come *'problem solver'*, capace di mediare tra una serie di vincoli (produttivi, di risorse, di leggibilità del testo) e le spinte al rinnovamento espressivo²⁰.

Se l'opposizione autore/genere appare ingenua da un punto di vista teorico, l'identificazione del genere con la produzione seriale risulta altrettanto debole, come dimostra Alice Cati nel suo saggio dedicato al serial degli anni Dieci. Le serie del cinema delle origini si presentano, da un lato, come semplici macro strutture capaci di contenere diversi generi di racconto, prelevati per lo più da una tradizione letteraria già consolidata, di cui i serial riprendono tutto il repertorio di tratti definitivi. D'altro lato, alcuni *topoi* di genere vengono ridefiniti, piegati alla logica di intreccio imposta dal formato seriale, in un processo di scambi e adattamenti tra le strutture di articolazione del testo e le forme della rappresentazione, esemplare delle dinamiche di definizione del genere. La serialità cinematografica sembra imprimere nel genere la sua «vocazione al gigantismo»: come se la tendenza all'infinità della narrazione si traducesse in una spinta a forzare i limiti del racconto verso la dismisura onirica. Più che sulla ripresa di elementi costanti, la serialità sembrerebbe allora vivere sugli scarti e sugli eccessi – peraltro proposti secondo un'orchestrazione sintattica basata sulla ripetizione che sembra funzionare come sistema di compensazione dell'eccesso.

Gli incroci tra genere e serie sono oggetto d'analisi anche nel saggio di Elena Mosconi, dedicato alla serie mattoliana de 'i film che parlano al vostro cuore'. Qui la serie si presenta come consapevole progetto modulare di un discorso narrativo e stilistico coerente, in linea con alcuni meccanismi produttivi promossi dalla nascente industria culturale nazionale. Si tratta di un fenomeno di proliferazione dei testi in collane e sottogeneri che risponde a una differenziazione strategica della produzione e dei consumi. Peraltro, la serie mattoliana moltiplica nei film i generi riconoscibili, connettendo melodramma e commedia sentimentale, film giudiziario e giallo secondo una pratica combinatoria di accumulo e inglobamento di materiali eterogenei che è direttamente connessa ai processi di differenziazione operati dalla serie. Ancora una volta il genere è coinvolto in una dinamica di scontro tra spinte antitetiche: il massimo di omogeneità imposto dalla serie, il massimo di eterogeneità – di registri, linguaggi, riferimenti intermediali – nella costruzione dei testi. Mattoli, che sa perfettamente di rivolgersi a un pubblico popolare, dosa sapientemente il numero e la qualità delle varianti, ma soprattutto ricorre alla riconoscibilità della serie come strategia di orientamento per lo spettatore, come cornice ordinata che controbilanci l'eterogeneità dei testi.

²⁰ Cfr. nota 15 di questa Introduzione.

3.2. Sovrapposizioni. Il problema della categorizzazione dei testi

I criteri di classificazione sembrano sovrapporsi, i film sembrano offrirsi a una molteplicità di raggruppamenti: serial d'avventura, commedie melodrammatiche, serie 'matto-liane', parodia del thriller o del western, neo noir come forma di *pastiche*, stile del moderno in tre melodrammi... I generi, ben diversamente da un sistema rigido di classificazione, sembrano reagire alle pressioni che provengono dagli ordini stilistici, dalle pratiche compositive, dai formati o dalle prassi industriali, entrando in una dinamica di circolazione tra 'discorsi', in una rete di riferimenti eterogenei che si offre come processo da interpretare.

La difficoltà a definire i criteri di categorizzazione dei testi si presenta anche (forse soprattutto) nel caso del documentario, sotto la cui etichetta viene classificata una miriade di film che sfugge a criteri tipologici precisi. Riprendendo Roger Odin, Nevina Satta – nel suo saggio dedicato al documentario etnografico italiano – propone di affidare non già ai testi, ma alle esperienze spettatoriali il compito di riconoscimento del documentario. La «lettura documentarizzante», come lavoro di visione e decodifica di un film cui si chiede la verità di ciò che è rappresentato, sposta l'analisi di 'genere' verso una dimensione pragmatica, attenta a individuare gli strumenti attraverso cui gli spettatori riconoscono e attribuiscono significati coerenti alle esperienze di consumo. Anche Mauro Brondi affronta il documentario, quello 'd'autore' che si sviluppa a ridosso delle trasformazioni estetiche del cinema degli anni Sessanta e Settanta. Il riavvicinamento alla realtà che si impone in questo periodo sia nelle pratiche filmiche che nella teoria, determina la rinascita di questa 'terra di mezzo', pensata non come un genere, ma come un *modo di fare cinema*, come una *prassi artistica* in cui è possibile sviluppare una precisa ricerca visiva e linguistica e trovare una risposta agli interrogativi sulla verità delle immagini. È con questo interrogativo che si confrontano Herzog e Pollet – di cui Brondi analizza due lavori legati al tema della malattia – che assegnano alla pratica documentaristica una capacità di svelamento del mondo che passa attraverso la (ri)scrittura del reale nelle immagini.

Solo una precisa contestualizzazione storico-culturale – in questo caso il ripensamento del cinema e delle sue prassi che caratterizza il nuovo cinema europeo degli anni Sessanta-Settanta – consente di definire il genere. Discorso teorico, pratiche d'autore, processi di riconoscimento spettatoriale, determinazioni istituzionali (ad esempio, le sovvenzioni statali al cinema d'autore e il sistema di controllo della 'qualità' dei progetti) sono gli ordini coinvolti nel processo di effettiva articolazione del genere. Pluralità di soggetti, molteplicità di discorsi che entrano nelle dinamiche di circolazione dei generi.

3.3. I bordi del testo

I confini fin qui varcati sono quelli tra i sistemi categoriali limitrofi alla nozione di genere; ma c'è un altro limite che la teoria invita a superare: quello del testo e della sua presunta evidenza, alla ricerca dei luoghi e dei soggetti coinvolti nella reale definizione dei generi. Molti dei saggi di questo volume analizzano i discorsi che accompagnano o costruiscono le attese e le interpretazioni sociali dei generi. Il territorio è amplissimo: comprende i dibattiti interni al mondo del cinema o alla ricerca scientifica, oltre che, ovviamente, i paratesti: dai manifesti pubblicitari ai trailer, dagli interventi della critica ai cineromanzi, ai rotocalchi, alle novelle, insomma tutto quell'universo di mate-

riali che circondano e prolungano un film assicurandone la circolazione al di là dello schermo.

Un esempio del ruolo guida della critica nel definire la riconoscibilità di un genere si ha nel saggio di Raffaele De Berti, dedicato al genere aviatorio italiano degli anni Trenta. De Berti verifica l'esistenza del 'film aviatorio' a partire dall'analisi delle critiche apparse all'uscita del film *L'armata azzurra*, di Gennaro Righelli, del 1932. I critici de «La stampa», di «Cinema Illustrazione» e de «L'Italia letteraria» utilizzano esplicitamente il termine 'film d'aviazione' connettendolo – non a caso nel clima ideologico dell'Italia fascista – all'idea della potenza tecnologica del Paese e dell'avanzata di una modernità trionfante, di cui l'aereo diventa uno dei simboli. Il discorso critico non si limita pertanto a offrire allo spettatore un utile strumento di classificazione dei testi – in cui il pubblico dell'epoca poteva ritrovarsi, sulla scorta dell'esperienza di visione di molti film americani d'aviazione – ma offre una pre-interpretazione della 'qualità ideologica' del genere.

Anche Federica Villa – nel saggio in cui analizza i processi di riscrittura de *Il bandito* (1946) di Alberto Lattuada – lavora sulle tracce dei diversi discorsi che concorrono a definire il film. Discorsi che accompagnano già la fase di ideazione e scrittura dell'opera (soprattutto il dibattito critico sul neorealismo che si impone come 'discorso di sorveglianza' rispetto ai modi di rappresentazione della realtà postbellica del Paese). I risultati ambigui cui approda un film sospeso tra documentarismo, melodramma sociale e poliziesco sono in buona parte il risultato del tentativo di mediazione tra diverse posizioni culturali (e diverse idee di cinema). La dialettica tra il testo e il contesto culturale – non solo cinematografico – prosegue del resto nei discorsi che accompagnano l'uscita del film. Al riconoscimento del pubblico non corrisponde quello della critica che attacca proprio quegli elementi di spettacolarità e di eccesso drammatico che sono alla base del successo popolare de *Il bandito*. Il film diviene il teatro di uno scontro tra diversi orientamenti culturali e i diversi generi presenti nel testo funzionano come argomenti per gli opposti discorsi: il film viene 'tirato' sull'uno o sull'altro fronte a partire dall'una o dall'altra categoria di genere. Questo meccanismo di categorizzazione del testo è sfruttato anche, per fini commerciali, dalla produzione che costruisce il rotocalco di presentazione del film puntando sugli elementi d'azione di un 'noir all'italiana', mentre, nel cineromanzo che esce negli anni Cinquanta, piega la storia a racconto melodrammatico, in sintonia coi gusti del pubblico popolare dell'epoca.

I discorsi della critica possono trovare nelle categorizzazioni di genere anche un utile strumento per ricondurre a un ordine riconoscibile un prodotto che appartiene a un altro sistema culturale. È il caso di *In the Mood for Love* – il film del 1999 di Wong Kar-wai cui è dedicato il saggio di Massimo Locatelli – che viene presentato dalla critica italiana come un melodramma di 'passioni raggelate', fondandosi su alcuni elementi di ambiguità del testo, ma soprattutto grazie a un utilizzo della categoria di genere come puro ordine stereotipico, che prescinde completamente dall'analisi del contesto storico e culturale in cui il genere si definisce. Così un film di implosione dei sentimenti e di avvicinamenti millimetrici, tutti interni alle regole della cultura cinese, diventa nella ricezione critica italiana una storia di *amour fou* e di esplosioni passionali. A questo meccanismo di assimilazione culturale che piega ogni discorso al proprio regime di esperienza non si sottrae neppure il discorso filmologico che, pur riconoscendo correttamente le contestualizzazioni storiche e sociali in cui inserire il testo, non riesce a non ordinare la forma testuale a una sua precisa interpretazione – nel caso specifico legata a istanze della filosofia occidentale – in un processo di inevitabile dialogo e negoziazione del senso. Non è però irrilevante che questo processo di slittamento e di sostitu-

zione di significati si attui su una struttura di genere come il melodramma. L'immaginazione melodrammatica funziona come macchina di genere transculturale, capace di far agire discorsi socioculturali diversi su costanti antropologiche comuni. Se l'ambiguità delle marche di genere del film giustifica, almeno in parte, il riposizionamento dell'interpretazione critica, la riconoscibilità dei meccanismi melodrammatici definisce il comune 'piacere del testo'.

Che il genere sia un luogo di mediazione di discorsi, di incroci di sguardi e di sedimentazione di esperienze è dimostrato anche nel saggio di Giaime Alonge, dedicato alla nascita del *war film*. È a partire dall'esperienza totalmente nuova del primo conflitto mondiale e dalla sua metabolizzazione che si costituisce la forma di rappresentazione novecentesca della guerra. Un'esperienza che impone certo le sue forme e le sue dinamiche al racconto cinematografico (impossibilità di una visione unitaria, frammentarietà dello sguardo, predominio della dimensione tecnologica, attribuzione al sonoro di una funzione di svelamento ecc.) che trova, però, al di là dell'evento bellico, un luogo fondamentale di definizione nei processi di elaborazione del lutto. Questa seconda esperienza, con i discorsi e le prassi attraverso cui si organizza, è altrettanto importante nella costituzione del genere. È dalle pratiche del 'turismo dei campi di battaglia' e dalle forme di culto e celebrazione dei caduti, che il *war film* trae un elemento dominante del suo racconto: il tema del sacrificio e della solidarietà. Quest'ultima rappresentata nella doppia forma della solidarietà tra soldati e della solidarietà con le vittime. I percorsi privati di elaborazione del lutto trovano un'eco collettiva nelle forme celebrative del *war film* e del *battlefield tourism*, legate quanto meno dalla comune aspirazione a trasmettere a chi non l'ha vissuta l'esperienza della guerra²¹. Discorso di genere e pratiche celebrative di massa sono peraltro funzionali all'industria (cinematografica e del turismo) che inserisce la memoria del sacrificio nel proprio discorso di consumo.

Alle dinamiche di promozione del consumo si legano esplicitamente i paratesti pubblicitari, cui sono dedicati due saggi del volume. Roberto Della Torre analizza le modalità di rappresentazione dei generi nei manifesti cinematografici e Vinzenz Hediger ricostruisce il ruolo dei generi nei trailer.

I manifesti si collocano al crocevia di un sistema di interessi e di saperi che coinvolge diversi soggetti, tra cui produttori, autori e spettatori. Discorso persuasivo cui è affidato il compito di guidare i processi di lettura del film, il manifesto è costruito a partire dai saperi sociali e dalle competenze dello spettatore, che è chiamato a riconoscere gli elementi messi in gioco. Tra questi possono comparire *anche* degli indici di genere, nella forma di calchi mimetici di elementi figurativi del film o ricavati da un uso particolare dei codici plastici dell'immagine (colore, grafica ecc.). È però difficile che la produzione 'chiuda' la lettura di un film su un unico genere, preferendo moltiplicare i generi all'interno del manifesto per non precludersi alcun tipo di pubblico. Il discorso pubblicitario ha bisogno di elementi distintivi più che di uniformità e preferisce perciò l'ambiguità e il richiamo a generiche retoriche sentimentali o drammatiche, che si offrono come un terreno aperto all'interpretazione e alle attese. Più complesso il caso dei trailer cinematografici, cui è dedicato il saggio di Hediger. La presenza di indici di genere nei trailer assolve una duplice funzione: da un lato contribuisce a definire il film per il pubblico, dall'altro seleziona il pubblico per il film. Quest'ultimo compito è fondamentale nel discorso pubblicitario degli ultimi decenni che punta a escludere quella parte del pubblico cui il film non è destinato, perché potrebbe attivare una pericolosa

²¹ Si solleva qui una questione – quella delle funzioni sociali dei generi – che è stata forse un po' troppo sbrigativamente liquidata nel dibattito teorico recente. Cfr. par. 1 di questa Introduzione.

pubblicità negativa. Peraltro l'indicazione di genere non avviene attraverso l'utilizzo di marche testuali che rinviino in modo inequivocabile a una data categoria di genere (in questo i trailer si comportano come i manifesti pubblicitari, mantenendosi in un territorio di parziale indefinitezza), ma richiamando un preciso ordine di gratificazioni e di promesse emozionali legate alla visione. Il genere è dichiarato attraverso le risposte del pubblico, dalle attese attivate già alla prima, parziale, visione del film. Tradire le aspettative, fornire un'anticipazione imprecisa del sistema di affetti mobilitato dal film, vuol dire fallire non solo il mandato persuasivo della pubblicità, ma venir meno al patto comunicativo col pubblico, mancare a una funzione sociale cui il genere è chiamato dalle sue stesse promesse.

Nel caso dei trailer il genere è definito attraverso un'esperienza 'affettiva' di consumo, predisposta sapientemente dal testo pubblicitario. Le esperienze di riconoscimento sociale del genere possono essere anche indipendenti dal testo. Le abitudini di consumo, il contesto in cui il film viene mostrato o la tipologia del pubblico, possono modificare l'interpretazione delle qualità di genere, piegando il testo in direzioni molto diverse. Questo è tanto più vero nella fase delle origini, quando ancora non esisteva un esercizio cinematografico stabile e il pubblico costruiva le proprie esperienze di visione inserendole all'interno di un altro circuito dello spettacolo. Pierluigi Ercole, nel suo lavoro di ricostruzione delle dinamiche di ricezione del pubblico milanese di inizio secolo, individua in modo nettissimo il legame tra la fruizione e il riconoscimento dei film e gli orizzonti sociali d'esperienza. A partire dal caso del Bottegone – un locale che nel giro di dieci anni da bottigliera diviene *café chantant* e infine sala cinematografica – Ercole ricostruisce le abitudini di consumo dello spettacolo popolare dei frequentatori di questo locale, abitudini che definiscono la loro successiva esperienza di fruizione cinematografica. Per gli spettatori del Bottegone, abituati agli spettacoli 'lascivi' di cantanti e ballerine – che proseguono anche dopo il passaggio del locale a sala cinematografica –, i drammi storici della Pathé o della Ambrosio si caricano di qualità emozionali che superano di gran lunga il valore didattico-educativo del testo che, per gli storici, è invece una qualità specifica del genere. Il film entra in una specifica sfera pubblica, in un circuito in cui fruizione e percezione del testo si legano strettamente. La ricostruzione di un'archeologia delle pratiche spettatoriali è allora indispensabile per capire le dinamiche su cui si costruisce la percezione collettiva della genericità dei testi.

I luoghi della visione del cinema si sono da tempo moltiplicati: lo spostamento dalla sala e dai riti di definizione collettiva del consumo alle forme domestiche e private di fruizione impone una diversa lettura dei processi di riconoscimento spettatoriale dei testi (e dei generi, ovviamente). È un'analisi in buona parte ancora tutta da fare, un territorio da esplorare, potenzialmente assai ricco.

Un discorso particolare deve essere fatto rispetto a Internet che consente forme di interazione col testo che modificano ulteriormente i criteri d'analisi del consumo. Nel saggio di Lauro Sangaletti dedicato ai generi cinematografici nel web – al di là dell'esame degli inevitabili processi di scambio e adattamento intermediale – emerge come in rete si utilizzi come traccia di riconoscimento dei generi l'esperienza emozionale della visione, qui riprodotta e potenziata dalle possibilità di immersione nello spazio scenografico legato a un certo immaginario di genere (e non stupisce che siano privilegiati soprattutto i generi, come la fantascienza o il fantastico, che affidano allo spazio un particolare rilievo significativa). Peraltro, affinché il genere funzioni come luogo della memoria culturale, come deposito di immaginari, è necessario sviluppare i tratti di riconoscibilità stereotipica, privilegiando elementi o strutture trans-storiche del genere. È poi interessante sottolineare come il web amplifichi la funzione aggregante del

genere, il suo essere luogo di identità di interessi e di consumo. Sembra qui esplicitarsi il legame tra «comunità costellate», tra spettatori uniti dal comune piacere per una certa tipologia di testi, che Rick Altman individua come tratto specifico dell'esperienza spettatoriale dei generi. La «comunicazione laterale»²² come relazione indiretta fondata su ripetuti atti di immaginazione, diviene qui comunicazione diretta – pur nella sua virtualità – tra soggetti definiti dal comune riconoscimento di una passione di genere.

3.4. I margini della ricerca

L'ultimo luogo della nostra mappa sembra riportarci nei territori più tradizionali e frequentati dalla ricerca: quelli dedicati all'individuazione dei tratti caratteristici dei generi. Abbandonata l'idea di poter costruire un sistema ordinato e coerente degli elementi di genere; riconosciuta l'assoluta variabilità e specificità storico-culturale delle formule, la ricerca sembra oggi concentrarsi su quegli aspetti del testo che ha tradizionalmente trascurato a favore dell'analisi dei tratti tematici o narrativi. Sono così emersi nell'indagine gli elementi estesici e sensili, come il ritmo, il colore o il sonoro; le promesse passionali ed emozionali; il tipo di interpretazione attoriale ecc., che si offrono non soltanto come un ampliamento della gamma di elementi da analizzare, ma come indizio della eterogeneità di dimensioni coinvolte nel processo di generificazione, fuori e dentro il testo.

Al rapporto tra generi e attori è dedicato il saggio di Francesco Pitassio che analizza le diverse funzioni attribuite agli attori da determinati modelli pragmatici, semantico-sintattici e produttivi. Già i tratti fisiognomici possono svolgere un ruolo cruciale nella determinazione di genere, legando a una sorta di stereotipia somatica le caratteristiche dei personaggi (può funzionare anche la strategia opposta del controimpiego di un attore in un ruolo che contraddice la 'naturale' attribuzione fisiognomica, per accentuare, attraverso il contrasto, l'ambiguità o la perversione – nel caso di un viso angelico per un ruolo ignobile – del personaggio). Se a livello semantico il corpo dell'attore definisce le procedure di tipizzazione, a livello sintattico l'attore entra nei processi di definizione del genere attraverso precisi programmi performativi, capaci di qualificare la stessa sintassi di genere. Esempari, da questo punto di vista, il cinema comico o il cinema d'azione, che modellano le proprie strutture a partire dalle prestazioni attoriali (e non a caso alcuni grandi comici come Chaplin, Tati o Benigni sono arrivati ad assumersi la responsabilità produttiva e registica dei propri film). Più complessa l'analisi della dimensione pragmatica che individua un punto di incontro tra generi e attori nelle forme di aggregazione spettatoriale. Se i generi presuppongono la costituzione di una collettività che si riconosce – in modo del tutto virtuale – nella comune esperienza di piacere per un preciso tipo di testi, il divismo si fonda sulla capacità di costruire processi collettivi di identificazione e consumo della star (e non a caso le pratiche del consumo hanno alcuni luoghi di organizzazione comune: si pensi solo alle riviste dedicate ai fan di un divo o del cinema *trash*). Nelle dinamiche di fruizione sociale dei generi e del culto divistico è allora possibile leggere dinamiche più profonde che riguardano i modi di organizzazione della sfera pubblica nella società moderna.

Gli attori come indice di genere sono analizzati anche nel saggio di Rocco Moccagatta, che li utilizza come traccia per leggere le strategie produttive di una sta-

²² ALTMAN, *Film/Genre*, pp. 161-162.

gione assai ricca del cinema italiano: gli anni Sessanta che si aprono a una serie di sperimentazioni, linguistiche ma anche industriali. L'analisi si concentra sullo spaghetti western e sul poliziesco all'italiana che – con una differente capacità di riscrittura di tipi e caratteri – ospitano diverse glorie del passato hollywoodiano, seguendo una strategia consapevole di rafforzamento del riconoscimento di genere. Il caso consente di analizzare le determinazioni istituzionali nell'articolazione dei generi: il peso delle scelte della produzione nell'attivare il processo di costruzione e riconoscimento dei testi. L'operazione di recupero di vecchie celebrità risulta tanto più efficace quanto più si lega alla capacità di trasformare le memorie depositate nei corpi degli attori, dimostrando, per l'ennesima volta, come il genere si costruisca sul movimento più che sull'imitazione. Così, a fronte dell'abilità dello spaghetti western nel rivitalizzare icone decadute, il poliziottesco piega gli attori a un'operazione di puro riciclaggio, mostrando la debolezza di una strategia che fonda lo stesso processo di costruzione del genere sulla ripetizione fino all'usura, votandosi a un inevitabile fallimento.

Se qualunque aspetto dell'esperienza testuale si presta potenzialmente all'analisi di genere, è altresì vero che solo di recente la ricerca si è spostata dall'organizzazione sistematica dei tratti pertinenti, all'individuazione della pluralità di dimensioni e di funzioni in cui i singoli elementi sono coinvolti.

Un altro territorio d'indagine significativo – che unisce l'interesse per i tratti 'marginali' del testo a quello per la dimensione pragmatica – riguarda i caratteri e le promesse passionali ed emozionali dei film²³. Alle passioni di genere è dedicato il saggio di Luca Malavasi che propone – a partire da una rilettura della teoria greimasiana – di assumere il 'passionale' come strumento ermeneutico per l'interpretazione dei generi cinematografici. Le passioni definiscono tratti specifici dei testi così come specifiche esperienze di fruizione: il genere si dà in questa doppia articolazione, nella relazione tra i due sistemi. Sul fronte del testo l'obiettivo è quello di costruire una tassonomia delle passioni di genere che ridisegni le categorie narratologiche per approdare a una mappa del cinema di genere fondata sulle passioni del discorso. Sul fronte dello spettatore, l'indagine di stampo cognitivista sulle risposte emozionali aspira alla definizione di una pragmatica delle passioni che funzioni anche come sistema di verifica dell'appropriatezza delle soluzioni di genere. La novità dell'elemento passionale nell'analisi di genere sembra legarsi a una volontà di sistema che è in aperta opposizione alle tendenze storicistiche della più recente teoria dei generi.

Si configura come una trasformazione di paradigma anche la proposta di (ri)definizione del genere fantastico a partire dalla sua strutturazione logica, avanzata da Andrea Bellavita. Muovendo da un confronto tra le diverse teorie del fantastico – di provenienza letteraria, estetica, filmologica o psicoanalitica – Bellavita individua un nodo comune a tutte le proposte nella *condizione di differenza* messa in gioco nella rappresentazione fantastica (dalla contrapposizione tra mondi a quella tra stati mentali, fino a quella tra stati esistenziali, che legittima le letture sovversiviste di certo cinema fantastico). L'ipotesi formulata – sulla scia della psicoanalisi di Matte Blanco – ancora le differenti configurazioni narrative di questo stato alla compresenza di un doppio siste-

²³ Su questo fronte, oltre al già citato Grødal, vale la pena segnalare almeno C. PLANTINGA - G.M. SMITH (eds.), *Passionate Viewers: Film, Cognition, and Emotion*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999; L. WILLIAMS, *Film Bodies: Gender, Genre and Excess*, in GRANT, *Film Genre*, pp. 140-158; B. KLINGER, *Melodrama and Meaning*, Indiana University Press, Bloomington 1994; CH. GLEDHILL, *Rethinking Genre*, in CH. GLEDHILL - L. WILLIAMS (eds.), *Reinventing Film Studies*, Arnold-Oxford University Press, London-New York 2000.

ma logico: l'uno – asimmetrico – coincidente con la logica razionale, l'altro – simmetrico – fondato sul rifiuto del principio di non contraddizione. Il fantastico diverrebbe il luogo d'emersione della logica simmetrica, della messa in scena di una bi-logica compresente. Si ha qui un esempio di discorso interpretativo che si arma di strumentazioni scientifiche provenienti da altre discipline, in un processo di incontro tra paradigmi che risulta quanto mai fruttuoso nelle ricerche teoriche sui generi.

Alla fine di questo lungo percorso il panorama descritto dalla mappa appare assai complesso, segnato dalla presenza di una molteplicità di soggetti e di spinte contrastanti. La mappa, nel privilegiare le relazioni e gli scambi, finisce per restituirci una continuità di paesaggio, a scapito forse dell'originalità di ciascun contributo. L'interesse per il confronto con il dibattito più recente ha imposto di seguire il farsi e il disfarsi delle categorie tradizionali di lettura dei generi: oggi c'è forse il rischio di schiacciare i testi sulla loro ricezione e la prospettiva anti-ontologica e iperstorica dominante implica anche qualche forzatura o qualche liquidazione un po' troppo sbrigativa (per esempio, il recupero di una dimensione funzionalista e transculturale del genere appare – a chi scrive – non del tutto illegittima).

Pratica della continua rielaborazione, che costruisce le proprie forme a partire dalla ridefinizione delle forme precedenti, il genere ha imposto il suo ordine processuale anche alla nostra lettura: ripetizione e differenza sono le regole paradossali del movimento del genere come del discorso scientifico, che assegna alla continua revisione delle proprie acquisizioni teoriche la propria originalità.

Mappe

