

Pierre Sorlin

Introduzione a una sociologia del cinema

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Ouvrage publié avec le concours du Ministère français chargé de la culture -
Centre National du Livre*

*Volume pubblicato con il contributo del Ministero francese della cultura -
Centro Nazionale del Libro*

titolo originale: *Introduction à une sociologie du cinéma*

Paris, Klincksieck, 2015

traduzione di Chiara Tognolotti

© Copyright 2017

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messagerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674585-9

Prefazione all'edizione italiana

I contemporanei non se ne resero conto. Percepire un cambiamento culturale nello stesso momento in cui comincia a profilarsi è sempre difficile: il pubblico, all'inizio del Novecento, s'entusiasmò per il cinema, ne vide le mille possibilità artistiche, scientifiche, militari, turistiche e pratiche ma non intuì che esso annunciava un'altra epoca, una modifica della relazione tra collettività e individui.

Ogni società è fondata su questo rapporto, la sua struttura è funzione della maniera in cui il gruppo pesa sulle persone e sul modo in cui queste si legano alla globalità umana della quale sono una particella o da cui si emancipano. L'equilibrio si modifica a seconda di un'evoluzione che i soggetti provocano insieme, senza averne una chiara coscienza. In questo senso, parlare di modernità è fuorviante: ogni tappa è diversa, le tecniche sono forse più efficaci in certi momenti, però la base rimane l'articolazione conflittuale e fondatrice tra l'io e la comunità.

Il cinema ha anticipato una nuova connessione, diversa da quella che aveva segnato il secolo precedente e percepibile in una sala di proiezione: nell'audience, collegata da un medesimo progetto, interessata allo stesso oggetto, gli individui riuniti si trovano isolati, chiusi dentro sé stessi perché, focalizzati su un obiettivo esterno al gruppo, non interagiscono tra di loro. Anche prima del cinema c'erano importanti raduni, particolarmente in occasione di cerimonie religiose o patriottiche, tuttavia la massa, pregando, cantando o acclamando, interveniva attivamente nell'evento. In un teatro o un circo, le reazioni del pubblico facevano parte della performance, la «temperatura» della sala influiva sul giudizio dei presenti, trascinati, loro malgrado, dall'entusiasmo o dall'indifferenza generale. Al cinema, circondato da vicini silenziosi e immobili, lo spettatore si forma da sé un'opinione.

L'epoca attuale si caratterizza per una fortissima affermazione, tendenzialmente conflittuale, da un lato della totalità, dall'altro dei soggetti nella loro singolarità. Si parla spesso, oggi, di un crescente individualismo, almeno nella parte più ricca del mondo. Verificarlo è facile, le persone vogliono emanciparsi dai vincoli tradizionali: dedizione a un lavoro, attaccamento a un coniuge, a una famiglia, a un partito, a una chiesa, osservanza delle leggi che danno loro fastidio. Al tempo stesso la pesantezza della collettività si è intensificata per effetto dell'enorme crescita delle città, che ha concentrato una metà dell'umanità nelle grandi agglomerazioni, dello spostamento d'intere popolazioni, della standardizzazione degli strumenti necessari per vivere e del crescente bisogno di mandare e ricevere informazioni.

La sociologia si preoccupa delle connessioni tra i raggruppamenti umani e gli individui, chiedendosi come e fino a che punto i primi plasmano gli atteggiamenti, le idee e i progetti dei secondi. Occorre distinguerla dall'analisi sociologica di determinati oggetti, che si chiede in qual modo questi permettano di capire meglio una certa formazione sociale. Un film, per esempio, aiuta a esplorare l'ambiente nel quale è stato prodotto e ha circolato. In primo luogo esso evidenzia comportamenti, gesti, scambi casualmente filmati sullo sfondo di una sequenza – gli stand, i commessi, i visitatori della fiera di Milano in *Gli uomini, che mascazzoni...* Non rivela «il reale» perché, sullo schermo, delimita uno spazio artificiale e perché gioca col tempo, però il rapporto tra i suoi protagonisti e l'insieme degli elementi che mette in scena propone una certa interpretazione, tutta soggettiva, delle correlazioni sociali. In secondo luogo esso provoca controversie che svelano conflitti o complicità ordinariamente poco percepibili – lo scandalo provocato da *La dolce vita* fa luce sulle preoccupazioni morali dell'epoca. La sociologia, dal canto suo, non parte dai casi particolari, prende un fenomeno, nella fattispecie l'immagine in movimento, per esplorare le varie comunità di produttori, amatori, spettatori, persone indifferenziate che s'incontrano (o no) a proposito di quella immagine. I sociologi, pur non trascurando l'evoluzione storica, non si prendono cura delle generazioni di registi né delle variazioni stilistiche o narrative nei film, ma tentano di capire come l'atteggiamento del pubblico, riunione aleatoria d'individui tutti distinti e tuttavia mossi da un identico interesse, è cambiato nel tempo.

Andare al cinema fu, per molto tempo, un passatempo gradito da persone poco sensibili agli obblighi ai quali si sottomettevano, la situazione delle sale, gli orari e la distribuzione lasciavano loro poca iniziativa: recarsi o no a una proiezione, apprezzare o criticare. In meno di due decenni s'impose, in tutto il pianeta, una condotta (proiezione alla fine della settimana, coda all'ingresso, immersione nel buio, durata del film) che ognuno doveva accettare per unirsi ai frequentatori della sala cinematografica. Non solo il rituale era dappertutto identico, ma gli stessi film passavano nei cinque continenti, nei quali erano ammirati gli stessi attori. Il cinema contribuiva a uniformare e disciplinare i cittadini, ma lo faceva senza indisporre: due o tre ore di spettacolo, breve cesura nello scorrere dei giorni, non rappresentavano un fastidioso impegno.

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, il cinema non si scontrò, con l'arrivo della televisione, con un pericoloso concorrente. In Italia, per limitarci a una situazione concreta, nell'epoca in cui una famiglia su tre aveva già un apparecchio, le sale di proiezione attiravano ancora più spettatori che nel 1950. I riti hanno un'esistenza autonoma, si perpetuano quando la loro origine è dimenticata, in capo a più di sessant'anni andare al cinema era diventato un comportamento abitudinario che coesisteva con un uso domestico, un poco distanziato, del televisore. Poi arrivarono nuovi strumenti, videoregistratori e cassette, DVD, *pay per view*, insomma l'*home cinema*, che inaugurarono una nuova tappa. L'utente non doveva più piegarsi a contingenze esterne: quando lo desiderava, vedeva in continuità o sequenza per sequenza i film che amava, faceva confronti tra diverse opere, discuteva con la sua cerchia. L'impatto della collettività era meno diretto. Prima il consumatore doveva, la parola lo dice chiaramente, «consumare» un prodotto pronto: la sua dipendenza si manifestava a un altro livello, quello dell'ineludibile adesione ai gusti dominanti. In poco tempo possedere un videoregistratore, e poi un lettore DVD, diventò un must, le vendite salirono vertiginosamente: solo l'uso degli strumenti dipendeva da decisioni dei singoli individui.

Siamo entrati, dalla fine del Novecento, in una terza fase: filmare, montare le riprese, modificarle, ricorrere a effetti speciali, immaginare piccoli o lunghi film, diffonderli è alla portata di tutti quanti e i dilettanti si mostrano capaci di creare produzioni inte-

ressanti, la divisione tra fabbricanti e fruitori è svanita. Allo stesso tempo la pressione esterna si è appesantita. Ognuno, a sua insaputa, è esposto all'occhio delle cineprese di sorveglianza. Fare una serie di riprese in ogni circostanza e in qualunque momento è diventato uno dei vari impegni teoricamente opzionali, di fatto ineluttabili, di cui s'ignorano le motivazioni e il significato, ma ai quali è difficilissimo sottrarsi. Filmare è comodo e obbligatorio per informare, persuadere, comunicare, auto-esprimersi, il filmato in molte occasioni sostituisce la lettera scritta. I soggetti sono combattuti tra la libertà di creare e la necessità di conformarsi, se non vogliono che la loro esistenza venga dimenticata, agli usi dominanti.

Combinati con l'informatica, i mezzi audiovisivi intervengono in tutte le sfere economiche, intellettuali, sanitarie, turistiche, militari. Il cinema è soltanto una frazione di quest'ampio campo di attività, ma beneficia di uno statuto particolare: esso è stato all'origine dell'attuale sviluppo e, grazie alla sua tradizione di curata elaborazione, è diventato un modello, professionisti e amatori amano dire che «fanno un film». La sociologia del cinema, soffermandosi su una branca ben circoscritta e non troppo estesa della produzione audiovisiva, consente di fare domande ulteriormente estensibili ad altri settori, è un'introduzione a uno studio generale di tutti i tipi d'immagini sonorizzate e in movimento.

Nella sua lunga carriera il cinema ha proposto e reso accettabili nuovi meccanismi di percezione indipendenti dalla consequenzialità verbale, fondati sull'immediatezza del visto. Siamo abituati allo schermo rettangolare, che sia quello della sala di proiezione o quello del computer e del telefonino, ma questa maniera d'indirizzare lo sguardo verso una superficie rigidamente delimitata non è per niente naturale, altre soluzioni sarebbero state concepibili, per esempio un'immagine dai contorni sfumati, aperta su un altrove non rappresentato. I film hanno ugualmente costruito forme espressive originali. L'ellissi temporale, l'andirivieni tra il presente e il passato, il passaggio brutale da un campo lungo a un piano ravvicinato, il salto spaziale non ci sorprendono, eppure contraddicono la nostra esperienza giornaliera.

Nella prima metà del Novecento lo spettacolo cinematografico introdusse due o tre generazioni a un gioco con lo spazio e il tempo che viene applicato adesso, spigliatamente e senza pensarci, alla

produzione della pubblicità, dei programmi televisivi, dei documentari e della fiction, dei video che circolano in permanenza sul web. Le riprese e la loro combinazione non si conformano né a regole, né a una grammatica, intesa, secondo il senso comune della parola, come norme da rispettare nel linguaggio verbale: sono organizzazioni formali, disposizioni suggestive degli esseri, luoghi, oggetti presentati alla camera. I film, usando le innumerevoli possibilità d'inquadrare aspetti del mondo, creano un ambiente artificiale, virtuale, a partire da una materia concreta e vivente.

Gli artefatti audiovisivi, strumenti fondamentali, sempre più diffusi, della comunicazione e dell'informazione, sono oggi al centro della vita sociale. Capire come si delinea questo universo che ci circonda e che contribuiamo a far vivere è un compito della sociologia. Il lavoro a lungo termine richiederà una stretta collaborazione tra molti ricercatori, il saggio che presento intende soltanto aprire una serie di domande e indicare procedure d'investigazione adattate al carattere peculiare delle combinazioni d'immagini.

La presente edizione è la prima versione straniera del libro, che in origine era apparso in francese. Sono lieto che compaia in italiano: è dall'Italia che ho ricevuto i commenti più pertinenti, che hanno affrontato senza falsi complimenti i punti nodali. Non posso citare qui tutti i miei corrispondenti, molti di loro sono già menzionati nel testo originale. Tuttavia voglio ringraziare di cuore Augusto Sainati che, sormontando difficoltà pratiche e lungaggini burocratiche, è riuscito a far pubblicare questo volume. Sono ugualmente molto grato a Chiara Tognolotti, poliglotta, ottima esperta di cinema, per la sua traduzione, e a ETS: stampare un libro nella situazione attuale dell'editoria è un'avventura, per un autore figurare nel catalogo di una casa editrice così importante diviene un privilegio.

Parigi, ottobre 2016

Pierre Sorlin

Pierre Sorlin

Introduzione a una sociologia del cinema

Introduzione

Nel 1977 avevo pubblicato da Aubier una *Sociologia del cinema* oggi esaurita. Quando le Éditions Klincksieck mi hanno proposto di rieditarla, mi sono reso conto che un semplice aggiornamento non avrebbe avuto alcun senso: doveva essere riscritta per intero. Peraltro il libro non era né incompleto né malfatto, però rispondeva a degli interrogativi pertinenti al momento della pubblicazione, ora dimenticati o senza più ragion d'essere. Nel campo delle «scienze» sociali, dove il ragionamento è una esposizione argomentata più che una dimostrazione, non ci sono delle acquisizioni definitive, lo studioso mette in evidenza delle questioni, le analizza e tenta di risolverle nella situazione in movimento in cui si è trovato a condurre la sua ricerca. In quattro decenni, durata considerevole per una struttura sociale, il contesto si è modificato, gli strumenti di lavoro sono cambiati e, punto essenziale, le problematiche si sono profondamente sviluppate.

Il passaggio, nel 1895, dai tentativi secolari di riprodurre il movimento alla proiezione ininterrotta di «fotografie animate» di fronte a un vasto pubblico segnò un notevole cambiamento nel rapporto che gli esseri umani instaurano con il loro ambiente. In meno di un anno, tutte le grandi città del mondo offrirono ai loro abitanti delle rappresentazioni cinematografiche che attirarono folle immense. Nessun'altra forma di spettacolo, né il teatro né il circo né il music-hall, nessun altro mezzo d'informazione, né il libro né i periodici, aveva suscitato un entusiasmo così generale e così rapido. Il cinema piacque al pubblico, soprattutto alle popolazioni urbane, perché sembrava riassumere tutto ciò che le scoperte scientifiche stavano introducendo: velocità, abolizione delle distanze, sorvolo di spazi sempre più estesi, esplorazione del mondo, risalita nel tempo o anticipazione dell'avvenire. In seguito, il successo non smise di crescere: verso il 1960, ogni tedesco andava

al cinema in media dodici volte all'anno, un americano venti volte, un inglese ventiquattro. Con lo sviluppo e la moltiplicazione dei canali televisivi questa frequenza diminuì, ma i film proiettati in sala continuarono ad attirare un pubblico numeroso.

La frequentazione del cinema divenne ben presto un fenomeno collettivo ben definito e i sociologi non poterono ignorare uno spettacolo così apertamente in linea con la crescita del capitalismo industriale come con il suo corollario, l'espansione urbana, né un processo produttivo che ricorreva contemporaneamente all'elettricità e alla chimica, due settori chiave dello sviluppo economico. Attirando folle anonime, dove s'incrociavano classi di solito estranee le une alle altre, il cinema creava forme inedite di socializzazione. Percorrendo le strade, osservando la circolazione, le cerimonie pubbliche, i comportamenti individuali o collettivi, la cinepresa inaugurava una forma di rappresentazione potenzialmente artistica, ma anche meccanica, una registrazione automatica di persone e di cose e quindi, in linea di massima, «oggettiva». Anche se il cinema derivava dalla modernità, le sue produzioni, ora estetizzanti ora da romanzo d'appendice, talvolta puramente comiche o descrittive, difficili da classificare, mal si prestavano all'analisi testuale. I sociologi lavorano su statistiche, interviste e questionari, fotografie e schede, rapporti e inchieste, documenti tutti decifrabili, facilmente trasferibili in una relazione scritta. L'immagine in movimento e sonora non consente né la citazione stampata né la trascrizione in frasi. Mentre si possono studiare comodamente le altre fonti, fogli immobili sui quali ci si può soffermare a piacimento, il film non si rivela che attraverso il suo scorrimento, passa senza fermarsi per tutto il tempo della proiezione.

Consultando la bibliografia si potrà vedere che, a parte monografie utili ma di orizzonte limitato, i lavori che hanno il cinema per oggetto sociologico sono rari e disseminati nel corso degli anni. Nel 1977 mi ero riproposto un doppio obiettivo. Volevo innanzitutto riorganizzare un metodo che, pur riconoscendo il carattere essenzialmente comunitario del cinema, era rimasto fino allora frammentario e intuitivo. A questa si aggiungeva un'altra preoccupazione. I film non sono soltanto un documento suppletivo, un mezzo per conoscere meglio gli avvenimenti, gli atteggiamenti e i rapporti interpersonali, si trovano completamente integrati nella

vita sociale: ci si interroga sulle nuove uscite così come si consulta la meteorologia, si decide in anticipo a quali spettacoli assistere, si parla di quello che si è visto quanto delle questioni relative al lavoro o alla salute. Speravo di far capire che, senza esserne sempre consapevoli, siamo inseriti in un ampio sistema di rappresentazione, osserviamo sullo schermo un certo riflesso del mondo e siamo anche quelli che la cinepresa riprende. Per questo bisognava, insieme al fattore cinema, affrontare anche i film, riflettere sul modo di studiarli come forme espressive la cui struttura, senza essere strettamente mimetica, riproduceva certi caratteri delle società in cui erano stati realizzati.

Il mio progetto si è in parte modificato. Ricerche approfondite hanno permesso di conoscere meglio la produzione filmica. I mestieri del cinema, le strategie dei diversi soggetti con il loro ruolo e le loro rispettive posizioni sono diventati il tema di lavori eccellenti. Progressi ancora più marcati sono stati raggiunti nella conoscenza dei pubblici. Specialisti di cinema, storici e anche sociologi avevano a lungo parlato dei film e del «messaggio» che veicolavano senza tener alcun conto della loro diffusione, come se un'opera proiettata davanti a diecimila spettatori equivalesse a un'opera vista da cinque milioni di persone. L'ossessione dell'auditel manifestata dalle televisioni ha allertato i ricercatori, monografie, studi di settore, inchieste di storia orale si sono moltiplicate a partire dagli anni Ottanta e hanno fatto luce sulla frequentazione delle sale, le modalità della scelta, perfino i metodi per trovare una poltroncina di proprio gradimento, più vicina allo schermo o nei pressi dell'uscita. Quello che ancora manca è una riflessione complessiva che tenga conto contemporaneamente della produzione, del consumo e del ruolo che il cinema ha avuto sia nell'evoluzione delle società che nel rapporto degli uomini con il loro tempo. Ovviamente ci sono le case di produzione, i film, gli spettatori e, cosa ancora più fondamentale, che ingloba questi elementi settoriali, c'è il «fatto cinema», la resa in immagini continua e universale dei vari aspetti del mondo in cui viviamo. È questo fenomeno globale che vorrei inquadrare. Intendo affrontare, nel loro significato, i comportamenti collettivi dei soggetti sociali e vedere come i film utilizzino necessariamente i codici vigenti pur superandoli e modificandoli. Oggi la digitalizzazione, che assicura la disponibilità quasi assoluta dei mezzi di produ-

zione audiovisivi, stravolge sia lo statuto proprio delle immagini sonorizzate che il comportamento di coloro che le creano o le utilizzano. Lo spettatore del 1977 era un consumatore di film o di programmi televisivi, suo nipote con gli stessi prodotti realizza dei montaggi personali dove interagiscono, fra gli altri materiali, le immagini da lui prodotte e quelle che trova su internet.

Questa enorme varietà di risorse ha rilanciato il dibattito ontologico che aveva tanto appassionato alla metà del XX secolo per poi essere dimenticato nei decenni successivi: che cos'è il cinema, che cos'è un film? «Il cinema», nozione totalizzante e astratta, fa parte di quegli insiemi che si definiscono a partire da quei casi particolari che sono i film; ma cosa c'è di comune tra le produzioni dei fratelli Lumière, *La dolce vita*, un documentario sulle falene e tre minuti di immagini e suoni registrati su un telefonino e lanciati in rete? Posta in questa forma, la domanda non permette alcuna risposta perché concerne un'entità, «l'essere» del cinema, quando ciò che molte generazioni hanno chiamato «cinema» – e ancora lo fanno – è un processo al quale sono venute ad associarsi, nel corso degli anni, forme diverse e particolari che possiedono dei caratteri originali che le distinguono da altre forme espressive. In primo luogo i film, qualunque sia la loro durata e il loro supporto, rappresentano uno spazio esterno a quello in cui si trovano gli spettatori. Esterno ma non estraneo: può darsi che un film ci mostri dei luoghi familiari, la nostra città, la nostra strada, ma al momento della proiezione noi non siamo lì e non possiamo intervenire. Torneremo spesso su questa specificità che è determinante. D'altra parte i film trasmettono al pubblico l'illusione di vedere degli esseri o degli oggetti in movimento. Sono tratti comuni a tutti i prodotti audiovisivi, che ci consentono di prendere come esempio opere totalmente diverse.

Fino agli anni Settanta la nozione di «cinema» evocava prima di tutto i film di finzione e il loro sfruttamento in sala, e gli studiosi s'interessavano al modo in cui il pubblico accoglieva e interpretava quello che vedeva e sentiva. La semiologia, dedicandosi alle combinazioni dei segni e non alla sola tematica dei soggetti, aveva permesso di superare i giudizi morali o impressionistici, senza peraltro distaccarsi dalle opere narrative, drammi o commedie incentrati su dei problemi psicologici e avviati verso un finale lieto o pessimista

ma sempre chiaro. Il fatto di concentrarsi su ciò che è più vistoso, in questo caso specifico delle storie ben confezionate proiettate nelle sale cinematografiche a scapito di prodotti più modesti come documentari, film istituzionali o lavori amatoriali, non deve stupire: siamo sempre molto attenti a quello che compare in primo piano, ma lo sfondo ci si rivela soltanto quando arriva un cambiamento.

Nonostante lo sviluppo della televisione, allora prevalentemente servizio pubblico almeno in Europa, la proiezione in sala continuò a sedurre numerosi spettatori fino agli anni Ottanta, tanto più che i biglietti erano poco costosi. I generi cinematografici, allora, erano definiti solo in parte e io avevo impostato la mia analisi sul «cinema italiano», un'espressione che in quel momento aveva ancora un senso: anche se Hollywood investiva massicciamente in Italia, imponendovi i propri attori e i propri metodi, la maggior parte dei film classificati come italiani continuavano a rappresentare la penisola così come piaceva immaginarla, assolata, gioiosa, cordiale, qualche volta seria. Questo spettacolo «per tutti» è scomparso verso la fine del XX secolo, le sale di quartiere hanno chiuso, i multiplex, con prezzi assai elevati, sono diventati annessi di centri commerciali e le super produzioni, arricchite da effetti speciali impressionanti, occupano la metà se non i nove decimi degli schermi. Al tempo stesso le condizioni di lavoro sul cinema sono incredibilmente migliorate. Negli anni Settanta la quantità di film accessibili era ridotta – si trovavano soltanto opere di primissimo piano registrate su pellicola, così che non si potevano visionare che in moviola. In seguito, i magazzini delle istituzioni pubbliche, delle imprese, dei privati si sono aperti, le opere asiatiche e africane sono state diffuse anche all'estero, gli esperimenti amatoriali, talvolta molto suggestivi, circolano continuamente su internet, un materiale considerevole si trova disponibile, consultabile in permanenza e facilmente riproducibile.

Paradossalmente, proprio nel momento in cui il cinema è diventato un divertimento relativamente secondario, apprezzato dai ragazzi e da una minoranza di adulti, meno amato dai giovani che a lungo sono stati il suo pubblico privilegiato, un immenso archivio del mondo contemporaneo è stato messo alla portata degli studiosi, dei giornalisti, dei curiosi. Incompleta, non del tutto attendibile, ma viva, multiforme, questa documentazione viaggia sulla rete,

serve a confezionare i messaggi o i video degli internauti così come ad analizzare le tendenze climatiche nell'arco di un secolo o gli imprevisti del traffico urbano. Benché non abbiano alcun rapporto tra loro, le tre trasformazioni che ho appena evocato: globalizzazione degli strumenti di produzione, calo delle frequenze in sala, disponibilità di notevoli archivi filmici, obbligano a riprendere su basi nuove il metodo sociologico di studio delle immagini animate. Non sarebbe preferibile, allora, lasciare da parte il cinema per dare uno sguardo d'insieme alla situazione del tutto inedita legata allo sviluppo delle tecniche digitali? In via di principio, sì, ma come raccogliere i milioni di prodotti illustrati, animati, sonorizzati che si scambiano ogni giorno in quell'immenso spazio virtuale che è internet? Partire dal cinema, cosa è diventato e qual è il suo rapporto con gli internauti, è una prima tappa verso quella che sarà, un giorno, la sociologia generale dell'immagine contemporanea. A questo si aggiunge un altro dato: il film rimane un modello, gli internauti che lanciano i loro prodotti tentano di imitarlo o di superarlo, ma resterà a lungo un orizzonte di fronte al quale, per il momento, ci dovremo fermare.

Le tre parti di questo lavoro tengono conto dei progressi e dei limiti del metodo sociologico. La prima parte è fatta di domande. Intorno al cinema, entità conosciuta da tutti, spesso citata in contesti diversi, si sono create delle nozioni generali, talvolta confuse, necessarie per la conversazione quotidiana, troppo poco teorizzate perché gli studiosi se ne possano servire. Penso fra l'altro alle generalità riguardanti gli autori e il pubblico, alle affermazioni spesso frettolose che toccano il realismo, la rappresentazione, il visibile, importanti perché ampiamente diffuse, ma talmente generiche da rivelarsi sociologicamente impraticabili. Presenterò una serie di interrogativi, si discuteranno e si criticheranno le mie affermazioni, senza peraltro ignorare che l'analisi dei film come il comportamento dei soggetti che hanno a che fare con il cinema pongono dei seri problemi agli studiosi, siano o no sociologi.

La sociologia non si limita a mettere in risalto i diversi fattori che contribuiscono alla produzione dei film, ma tiene conto del fatto che il cinema, cresciuto in funzione di un pubblico di massa e a lui rivolto, ha dovuto sottostare a dei modelli. Per quanto originali possano essere, i film hanno tutti dei tratti comuni e li

comprendiamo male se ignoriamo i vincoli imposti ai produttori e ai tecnici, le esperienze di lavoro, le formule in uso, le attese degli spettatori. Ogni film è una combinazione particolare di immagini e di suoni: come si collocano i soggetti nel doppio processo di produzione e poi di consumo e come si trasforma il sistema senza autodistruggersi? Pubblici eterogenei, genericamente uniti dall'interesse che tutti dimostrano per lo stesso oggetto, si sottopongono al rituale della proiezione: si tratta di entità amorfe oppure si può arrivare a scoprire i fattori che hanno permesso a questi gruppi di costituirsi e poi di svilupparsi? Scegliendo un western, una commedia, un melodramma, l'appassionato si appresta ad avere paura o a ridere o a commuoversi, perché è convinto che certe regole che già conosce saranno rispettate. Però le sue aspettative sono state create sia dai soggetti-campione messi a punto negli studi che dalla stampa specializzata e dalle reazioni delle generazioni di spettatori precedenti: è necessario quindi passare dalla storia per capire dove nasce quel patto implicito tra produttori e spettatori. Nella prima parte solleveremo dei problemi teorici relativi all'«ambiente» del cinema e ai pubblici. Tenteremo di classificare i comportamenti e, tenendo conto degli atteggiamenti individuali, di aggiornare quegli elementi che regolano i rapporti sociali nella produzione, la diffusione e l'accoglienza delle opere filmiche.

I numerosi studi sociologici relativi al lavoro, gli alloggi, la salute, il traffico, la famiglia, fanno ben pochi riferimenti ai documentari e alle inchieste cinematografiche o televisive. Queste immagini completerebbero e renderebbero meno astratte le informazioni desunte da fonti orali o scritte, ma allora non sarebbero che supporti per una ricerca che non le riguarderebbe direttamente. La sociologia del cinema non chiede ai film dei dati oggettivi. Intervendendo altrimenti, si interessa al modo in cui il cinema riproduce il mondo, lo struttura e lo seziona, presentandone immagini dove imitazione e invenzione si fondono. La terza parte tenterà di inquadrare le forme cognitive o simboliche suggerite dai film e di mostrare come il cinema, al di là delle storie che mette in scena, rappresenti e faccia scoprire al pubblico le forme essenziali della conoscenza: lo spazio, il tempo, i luoghi e gli esseri.

Il cinema è un intrattenimento universale, la ricerca dovrebbe abbracciare il pianeta nel suo complesso, ma un lavoro del genere

presupporrebbe una conoscenza approfondita di società che non mi sono familiari. Ogni universo culturale è costituito da modelli di produzione che regolano sia il genere di opere ammissibili che l'accoglienza riservata a queste opere. Io ho preferito un orizzonte noto al lettore, l'Europa occidentale e i film distribuiti in questa parte del mondo, dei quali tutti possono avere un'idea anche se non hanno avuto l'opportunità di vederli. I film non saranno presi in considerazione per le loro qualità o per i loro limiti, si tratterà di esempi necessari per sostenere degli enunciati teorici e far comprendere meglio il funzionamento di un sistema al tempo stesso economico, tecnico ed estetico.

I titoli dei film sono in italiano, salvo quando quello originale non sia stato mantenuto dalla distribuzione. La filmografia, oltre al titolo originale, fornisce alcune indicazioni cronologiche o tecniche. Ho evitato le note a piè di pagina, poco utili per la maggior parte dei lettori perché rallentano la lettura. Il riferimento ai documenti citati si trova nella parte bibliografica dell'opera.

I numeri romani tra parentesi quadre rimandano alle illustrazioni dell'inserito fuori testo in fondo al volume.

Ringraziamenti

Questo libro esiste grazie all'amichevole insistenza di Cyrille Habert: gli sono estremamente riconoscente per avermi accompagnato per tutto il tempo della sua preparazione. La mia gratitudine va anche a Marco Bertozzi che avendo letto il manoscritto mi ha fatto delle osservazioni importanti, a volte pagina per pagina. Tengo a ricordare Arthur Marwick e Christian Metz che mi hanno aiutato l'uno con i suoi caustici commenti, l'altro con le sue domande alle quali ho cercato qui di rispondere. Ringrazio tutti coloro che, conoscendo la prima versione di questo lavoro, mi hanno incoraggiato a riprenderla su basi nuove. Penso in particolare a Gian Piero Brunetta a cui devo non solo la traduzione italiana dell'opera ma anche affettuosi consigli, ad Antoine de Baecque che si è ricordato di un'opera caduta nell'oblio, a Piero Cavallo custode dell'ortodossia storica, a Jean-Pierre Esquenazi con il quale ho discusso quasi tutti i temi affrontati in questo volume. Ringrazio anche Anthony Aldgate, Giaime Alonge, Sandro Bernardi, Aldo Bernardini, Giulia Carluccio, Luisa Cigognetti, Daniel Dayan, Raffaele De Berti, Marc Ferro, Annie Goldman, Pasquale Iaccio, Cristina Jandelli, Michèle Lagny, Julio Montero, Elena Mosconi, María Antonia Paz, Lutz Raphaël, Augusto Sainati, Lorenza Servetti, Myriam Tsikounas, Julia Tuñon, Paola Valentini, Charles Wenden.

Indice

<i>Prefazione all'edizione italiana</i>	5
<i>Introduzione</i>	13
<i>Ringraziamenti</i>	21
Prima parte	
<i>Domande per i sociologi</i>	23
Di chi sono opera i film?	32
Che cos'è andare al cinema?	40
Quale rapporto con il «reale»?	48
Come si vedono i film?	62
«Emozioni completamente nuove»?	74
Che cosa aspettarsi dalle altre discipline?	84
La storia del cinema	84
L'antropologia	86
La socio-pragmatica	91
La semiologia	94
Quali mosse sociologiche?	95
Seconda parte	
<i>Impresa e mercato</i>	
<i>Uno sguardo sociologico a un'industria del divertimento</i>	97
Ufo in un paesaggio tranquillo	99
Il film, oggetto legittimo e buon oggetto	117
Cine/impresе	127
Piacere, rituale	139
Cine/denaro	150
L'era digitale	161

Terza parte

<i>Uno schermo per il mondo</i>	177
La città senza contorni, spazio dei soggetti	180
Spazi plurimi	194
Durata e istante	205
Rivelazione: il corpo mobile	217
 Conclusione	 235
 <i>Filmografia</i>	 243
 <i>Riferimenti e bibliografia</i>	 249
 <i>Indice analitico</i>	 259

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di febbraio 2017