

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 2/2018
ISSN 2611-3309

FEDERICO ZECCA

*Trasferimento e riautenticazione. Appunti sul rapporto
tra cinema contemporaneo e cronaca*

*Transfer and Authentication. Notes on the relationship
between contemporary cinema and news*

SOMMARIO | ABSTRACT

Questo contributo fornisce alcuni spunti per l'analisi del rapporto tra cinema contemporaneo e cronaca. Nella prima parte dell'articolo, all'interno di un quadro teorico di ispirazione semiotico-strutturale e narratologica, viene costruita una tassonomia delle relazioni transtestuali allacciate dal cinema contemporaneo con le notizie di cronaca. Nella seconda parte dell'articolo, attraverso strumenti di derivazione estetologica e mediologica, vengono esaminate invece le principali strategie estetiche con cui il cinema (ri)attesta il legame tra cronaca e realtà, in contrapposizione allo statuto derealizzante dell'immaginario mediale contemporaneo.

This essay provides some ideas for the analysis of the relationship between contemporary cinema and news. The first part of the article offers a taxonomy of the transtextual relations established by contemporary cinema with news reports, within a theoretical framework inspired by structural semiotics and narratology. Drawing on aesthetics and media theory, the second part of the article explores instead the main aesthetic strategies through which cinema (re)authenticates the connection between news and reality, in opposition with the derealizing nature of the contemporary media imagery.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Cinema contemporaneo, notizie di cronaca, relazioni transtestuali, indifferenza referenziale, intermedialità

Contemporary cinema, news reports, transtextual relations, referential indifference, intermediality



FEDERICO ZECCA

*Trasferimento e riautenticazione. Appunti sul rapporto
tra cinema contemporaneo e cronaca*

1. *Introduzione*

Questo articolo intende cominciare a esplorare le modalità con cui il cinema contemporaneo – con particolare, anche se non esclusiva, attenzione per quello hollywoodiano – rappresenta e ripresenta al suo interno gli eventi di cronaca, genericamente intesi come quegli “episod[i] che rientra[no] tra le notizie più salienti trattate da un giornale” (Facchinetti 2015: 77). Nello specifico, ci soffermeremo su due dimensioni centrali della relazione cinema/cronaca. Da un lato, tenteremo di analizzare le principali pratiche transtestuali attraverso cui il linguaggio cinematografico traspone e riadatta al suo interno i fatti (e le forme) della cronaca. Dall’altro, cercheremo di individuare le principali strategie estetiche con cui il dispositivo cinematografico riattesta e riautentica la “realtà” degli eventi di cronaca. Considerata l’ampiezza e la complessità delle questioni in campo, i nostri saranno poco più che degli appunti “strutturati”, che ci prefiggiamo di approfondire ulteriormente in futuro.

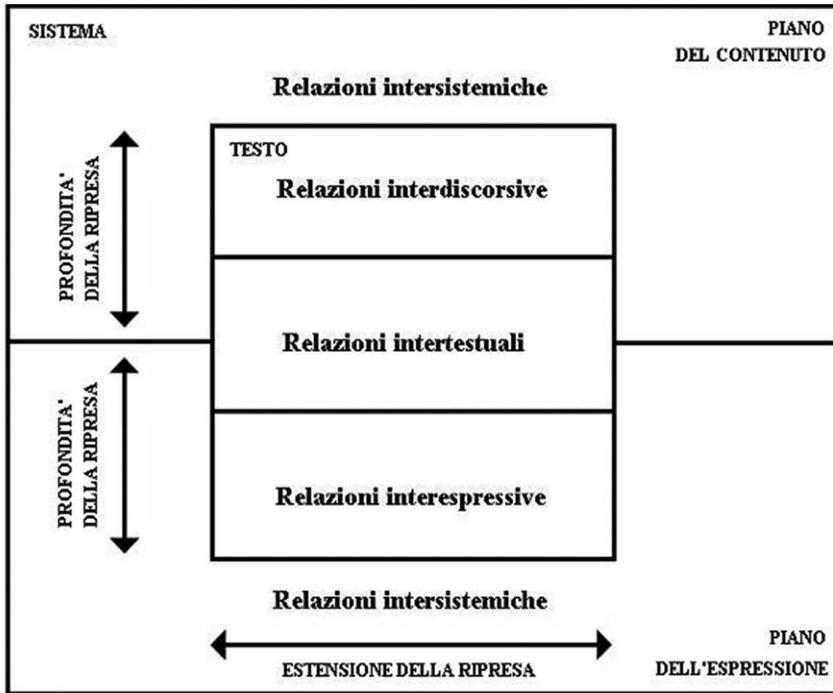
2. La cronaca al “secondo grado”

La sociologia della comunicazione ha da tempo dimostrato che le notizie di cronaca sono il prodotto di alcune complesse “decisioni di natura semiotica” (Lorusso, Violi 2004: XI) compiute dai mezzi di informazione per segmentare lo sconfinato “materiale del mondo” (Wolf 1985: 185). La funzione primaria della cronaca giornalistica, infatti, è quella di selezionare questo materiale (Barbano 2012: 156), individuando al suo interno i fatti naturali o umani che esprimano dei valori di “notiziabilità” – ossia che appaiano adeguati a essere trasformati, appunto, in fatti *di* cronaca (Wolf 1985: 190). In altri termini, i fatti di cronaca sono edificati dal (e *nel*) discorso giornalistico, in accordo ad alcune precise finalità pragmatiche e ad alcune specifiche regole di composizione interna. Già nei primi anni Sessanta, Roland Barthes (1964) rilevava come ogni notizia di cronaca manifesti una struttura discorsiva invariante, fondata sull’opposizione tra un evento e il contesto in cui è inserito (Marrone 1998: 39-40). Per Barthes, nelle notizie di cronaca l’evento è sempre rappresentato come una “trasgressione della norma razionale, fattuale, statistica, sociale, culturale ed etica” che caratterizza il contesto (Salles 2012). Questa norma, però, è a sua volta il prodotto di una costruzione interna alla stessa notizia. La cronaca mette in scena cioè un mondo “regolare”, che viene “sconvolto” dall’irruzione di un evento. In questo senso, la cronaca non si limita a registrare un fatto “bruto” che avviene nella realtà, ma lo ridefinisce e lo “confeziona” secondo le sue convenzioni.

Queste brevi considerazioni introduttive sono utili a inquadrare subito uno dei principali aspetti della relazione cinema/cronaca. Per le ragioni appena esposte, la rappresentazione cinematografica degli eventi di cronaca sembra giocoforza declinarsi al “secondo grado”, poiché è sempre mediata da un altro discorso (quello giornalistico, appunto) che ha precedentemente selezionato e (ri)costruito l’evento, trasformandolo in notizia.

In altri termini, per rappresentare un evento di cronaca il cinema deve rapportarsi a uno o più testi giornalistici, stabilendo con questi ultimi una serie di relazioni di carattere meta-discorsivo e “transtestuale”. Secondo Gérard Genette, la nozione di “transtestualità” designa “tutto ciò che [...] mette [un testo] in relazione, manifesta o segreta, con altri testi” (1982, ed. 1997: 33). Su questa scorta, il primo obiettivo di questo intervento è cominciare a rintracciare gli elementi che mettono un film in relazione, più o meno esplicita, con una o più notizie di cronaca. Anzitutto, vediamo però di comprendere meglio il meccanismo generale della transtestualità cinematografica.

Rifacendoci alle riflessioni che su questo tema abbiamo compiuto in altre sedi (Zecca 2009; 2011; 2013; 2015), a loro volta ispirate agli *adaptation* e *translation studies* di ultima generazione (Dusi 2003; Sanders 2005; Torop 1995; Cattrysse 2014), diciamo subito che, a nostro avviso, qualunque relazione transtestuale presuppone sempre un previo processo di trasferimento di alcuni elementi linguistici da un testo di partenza a un testo di arrivo. Sono questi elementi, infatti, a concatenare i due testi, cioè a metterli (e tenerli) in relazione (Popovic 1975). A partire da questa premessa, possiamo tentare di edificare una tassonomia delle relazioni transtestuali, discriminando la “sede linguistica” da cui ha origine il trasferimento. Rifacendoci alla linguistica saussuriana (De Saussure 1916), alla glossematica hjelmsleviana (Hjelmslev 1943) e alla semiotica generativa greimasiana (Greimas, Courtés 1986), due appaiono a questo riguardo le dimensioni discriminanti: il piano del linguaggio, cioè l’asse espressione/contenuto, e l’aspetto del linguaggio, cioè l’asse processo (testo)/sistema. Incrociando l’asse del piano linguistico con l’asse dell’aspetto linguistico, possiamo costruire un modello teorico composto da quattro macro-tipologie di relazioni transtestuali: relazioni interespressive; relazioni interdiscorsive; relazioni intertestuali; relazioni intersistemiche. Tale modello è schematizzabile nel modo seguente:



Le relazioni interespressive e interdiscorsive sono fondate sul trasferimento, rispettivamente, delle unità che costituiscono la forma dell'espressione e la forma del contenuto del testo di partenza – vale a dire su quelle che Louis Hjelmslev definisce “figure”: “non segni” che entrano in un sistema di segni come parti di segni” (1943, ed. 1968: 136). In questi casi, il trasferimento è correlato a un processo di rifacimento delle figure linguistiche trasferite: esse vengono infatti ri-semiotizzate nel testo di arrivo, cioè ri-utilizzate per produrre un nuovo segno. Le relazioni intertestuali si basano invece sul trasferimento, dal testo di partenza a quello di arrivo, di uno o più segni *tout court*, ovvero di uno o più “frammenti” testuali già manifestati. In questo caso, il trasferimento è assimilabile a un’operazione

di “trasporto”, da un testo all’altro, di un’unità segnica in senso stretto, di cui viene rispettata l’integrità e lo “spessore” testuale. Le relazioni intersistemiche, infine, si fondano sul trasferimento, all’interno di un testo di arrivo, di elementi provenienti da un *sistema* di partenza. In questo caso, cioè, il trasferimento non ha l’obiettivo di riprendere quanto già apparso in un testo precedente, ma di appropriarsi, per quanto possibile, delle convenzioni linguistiche (del contenuto e/o dell’espressione) di un sistema di partenza.

Nella nostra prospettiva, inoltre, la dimensione della “profondità” del trasferimento (espressione/contenuto/testo/sistema) si intreccia alla dimensione dell’“estensione” del trasferimento, che descrive per così dire la “quantità” del materiale ripreso dal testo o dal sistema di partenza. Nello specifico, l’estensione del trasferimento può oscillare fra una fisionomia “puntuale” e una fisionomia “estensiva”. A un estremo, il trasferimento può coinvolgere per esempio specifiche figure del testo di partenza, o sue singole unità testuali, o ancora sue delimitate “combinatorie di tratti”, ecc. All’estremo opposto, esso può coinvolgere invece grandezze linguistico-testuali maggiori, come l’intera organizzazione narrativa di un testo di partenza, o le sue macro-configurazioni discorsive, o ancora ampi segmenti della sua struttura testuale, ecc.

3. *Le relazioni cinema/cronaca*

Per quanto solamente abbozzati, crediamo che gli strumenti teorico-metodologici che abbiamo messo in campo possano essere utili per analizzare (e per cominciare a sistematizzare) le relazioni cinema/cronaca. Nella nostra prospettiva, queste relazioni sono determinate dal trasferimento e dal “re-innesto”, all’interno di un testo filmico, di elementi derivanti da una notizia di cronaca, o dal “genere” cronaca *tout court*. Come abbiamo visto, possiamo inoltre discriminare fra quattro macro-tipologie

relazionali, a seconda del piano linguistico in cui “risiedevano” gli elementi trasferiti. Ci soffermeremo ora su tre specifici casi di relazioni cinema / cronaca, concentrandoci anzitutto sulla tipologia dell’intertestualità.

Seguendo il nostro schema teorico, cinema e cronaca stabiliscono una relazione intertestuale a partire dall’inserzione “letterale”, all’interno di un testo filmico, di frammenti di notizie di cronaca pienamente manifestati. Prendiamo per esempio *JFK - Un caso ancora aperto* (Oliver Stone 1991). La prima sequenza del film dopo i titoli di testa si apre con il famoso *Bulletin* del canale televisivo CBS che, alle 12:30 del 22 novembre 1963, interrompe la soap opera *As the World Turns* per dare la notizia che “il Presidente Kennedy è stato la vittima di un proiettile assassino a Dallas, Texas”. Subito dopo, la macchina da presa ci porta dentro a un ristorante, dove il procuratore distrettuale Jim Garrison (Kevin Costner) guarda inorridito il televisore fissato a una parete del locale mentre un visibilmente provato Walter Cronkite, uno dei più importanti *anchor man* della CBS dell’epoca, comunica ufficialmente ai telespettatori il decesso di Kennedy. Mentre Cronkite legge la notizia, la macchina da presa inquadra in modo ravvicinato il televisore, riprendendo a tutto schermo l’immagine televisiva fino a farla combaciare con i margini dell’inquadratura (FIG. 1). Come vediamo anche da questa breve descrizione, i frammenti del *Bulletin* (provenienti dagli archivi del canale televisivo) vengono trasferiti e interpolati all’interno di *JFK* nella loro “concretezza” segnica, entrando integralmente (e letteralmente) a far parte del suo “arredamento” diegetico. Parafrasando la definizione genettiana di intertestualità (Genette 1982, ed. 1997: 4), in questa sequenza ravvisiamo dunque la “copresenza” di due testi differenti, ovvero la “presenza effettiva” di porzioni di un testo giornalistico (veicolato nella diegesi di *JFK* da un apparecchio televisivo) all’interno del testo filmico. I frammenti del *Bulletin* che appa-



FIG. 1 – Un frammento del Bulletin CBS in *JFK - Un caso ancora aperto*.

iono in questa sequenza (e i molti altri frammenti di telegiornali d'epoca che punteggiano il racconto nelle sequenze successive) sembrano avere la finalità di rafforzare l'immediatezza e la trasparenza rappresentativa di *JFK*, radicandolo per così dire all'interno della realtà storica in cui è ambientato.

Passiamo ora a esemplificare le relazioni interdiscorsive, appoggiandoci a *Insider - Dietro la verità* (Michael Mann 1999). Questa pellicola racconta la vera storia del chimico Jeffrey Wigand (Russell Crowe), che viene licenziato dalla Brown & Williamson, la multinazionale del tabacco per cui lavora, dopo aver scoperto una pericolosa alterazione nella composizione chimica delle sigarette mirante a produrre maggiore dipendenza nei fumatori. Grazie al sostegno di Lowell Bergman (Al Pacino), cronista d'assalto della CBS, Wigand decide di denunciare pubblicamente l'accaduto, rilasciando un'intervista esplosiva al programma della CBS *60 Minutes* che porterà all'apertura di un procedimento giudiziario e alla chiusura della Brown & Williamson. Questa intervista viene accuratamente ri-prodotta all'interno di *Insider*, attingendo dalla registrazione televisiva le principali componenti semantico-sintattiche (spazi, attori, temi) in cui si articolava il suo piano del contenuto. Per esem-

pio, Crowe viene truccato e vestito in modo tale da assomigliare a Wigand; lo studio in cui nel film viene registrata l'intervista è arredato in modo simile a quello televisivo; le battute di dialogo rispettano, sintetizzandoli e semplificandoli, i contenuti della vera intervista trasmessa della CBS, ecc. Sul piano espressivo, questi elementi vengono inoltre (ri)manifestati attraverso le convenzioni del cinema drammatico hollywoodiano: commento musicale enfatico, moltiplicazione dei punti di vista, movimenti di macchina avvolgenti, avvicinamento al primo piano degli attori, e così via (FIG. 2). A differenza di quanto accade in *JFK*, dunque, il film di Mann non trasferisce al suo interno delle unità del testo di partenza ma solo i suoi principali contenuti discorsivi, decidendo di riarticolargli *ex novo* attraverso il linguaggio cinematografico.

Entrambi i casi che abbiamo visto finora rappresentano esempi di relazioni transtestuali "puntuali", poiché si appuntano sul trasferimento nel testo di arrivo di grandezze testuali delimitate. Nel terzo film che prendiamo velocemente in con-



FIG. 2 – Il rifacimento hollywoodiano dell'intervista a Jeffrey Wigand in *Insider - Dietro la verità*.

siderazione, *REC* (Balagueró, Plaza 2007), troviamo invece un esempio di relazione transtestuale “estensiva”, che si declina sulla dimensione sistemica ed espressiva. Questo celebre horror spagnolo racconta la storia di Angela, una giovane reporter di una televisione locale di Barcellona incaricata di seguire per una notte un gruppo di pompieri in compagnia del cameraman Pablo. Quello che ci interessa sottolineare è che buona parte del piano dell’espressione di *REC* si fonda sul trasferimento dei codici di genere del reportage giornalistico, che nell’ultima parte del film vengono ibridati con quelli del cosiddetto *found footage horror*. Più precisamente, *REC* diegetizza all’interno del racconto il dispositivo tecnico-rappresentativo del video-reporting, riprendendone tanto i procedimenti espressivi (macchina a mano, continuità della ripresa, frontalità del piano, ecc.) quanto le convenzioni comunicative (sguardi in macchina, appellazioni, ecc.) (Fig. 3). *REC* non compie dunque un riferimento diretto e orizzontale a uno o più testi precedenti, ma allaccia una relazione estensiva con il sistema espressivo del genere-cronaca.



FIG. 3 – La diegettizzazione del dispositivo del video-reporting in *REC*.

4. *La visualità contemporanea*

Nel paragrafo precedente, abbiamo abbozzato una veloce panoramica di alcune delle relazioni allacciate dal cinema contemporaneo nei confronti della cronaca, scegliendo di soffermarci sugli elementi linguistico-strutturali che fondano tali relazioni a livello formale. Nella seconda parte di questo contributo, ci concentreremo invece sulle modalità con cui il cinema contemporaneo riafferma e riautentica la “realtà” (il *legame* con la realtà) degli eventi di cronaca che trasferisce al suo interno. In particolare, inquadreremo tali questioni all’interno di un dibattito centrale negli odierni *film* e *media studies*: quello relativo all’emersione nel cinema degli ultimi anni di nuove strategie estetiche realiste che si contrappongono alla “crisi” della referenzialità tipica dell’epoca post-moderna e post-mediale. Come vedremo, il cinema contemporaneo trova proprio nella rappresentazione dei fatti di cronaca uno dei principali luoghi di elaborazione di queste nuove estetiche (Coviello 2015), non a caso miranti a (ri)stabilire un “contatto sensibile, immediato, fenomenologicamente denso con la realtà” (Malavasi, Fassone 2015: 174). Anzitutto, tentiamo però di contestualizzare meglio tali questioni.

L’episteme visuale contemporanea sembra trovarsi all’incrocio di due specifici processi storico-culturali: la piena realizzazione della “*koiné* postmoderna”; e l’avvento della “condizione post-mediale”. Il primo processo è stato indagato di recente da Maurizio Ferraris (2012). In massima sintesi, Ferraris sostiene che la realizzazione del postmoderno ha determinato la nascita di quello che egli chiama “*realitysmo*”, cioè di un nuovo regime epistemologico, dominante in ambito televisivo e nel *reality show*, fondato sulla deoggettivazione e sull’*onirizzazione* della realtà. Di conseguenza, per Ferraris “il postmoderno realizzato si manifesta in un utopismo violento e rovesciato”, all’interno del quale “viene revocata qualsiasi autorità al reale, e al suo posto si imbastisce una quasi-realtà con forti elementi

favolistici" (24). Parallelamente all'emersione del realitysmo, la rivoluzione digitale ha radicalmente modificato la fisionomia dei media novecenteschi *tout court*, dando origine a quella che Ruggero Eugeni definisce la "condizione post-mediale" (2015). Nella prospettiva dello studioso, la digitalizzazione ha portato i dispositivi medialità a "de-individualizzarsi" e a integrarsi "perfettamente ad apparati sociali in linea di principio non medialità", rendendo ormai impossibile "stabilire cosa è mediale e cosa non lo è" (28). Né è più possibile definire "quando entriamo in una situazione mediale e quando ne usciamo" (28). Questa confusione fra cosa è mediale e cosa è sociale ha determinato per Eugeni la "naturalizzazione" dei media, correlata a suo avviso "a una profonda mutazione antropologica complessiva" (45). L'esperienza mediale (artificiale) e l'esperienza quotidiana (naturale), infatti, sono diventate per così dire un "tutt'uno" inscindibile e indiscernibile, provocando tra le altre cose l'implosione (o il superamento) della differenza tra medium e realtà.

Una delle principali conseguenze del nuovo ordine della visione post-moderna e post-mediale è quella che Pietro Montani definisce l'"indifferenza referenziale" (2010: 21). Montani afferma infatti che nel contesto attuale il mondo "non riuscirebbe più a farsi sentire nella sua differenza e ci renderebbe pertanto indifferenti nei confronti della referenzialità dell'immagine" (22). In altri termini, il nostro giudizio sull'immagine "tende a disattivare la modalità del reale in quanto criterio di discriminazione, a vantaggio dei valori performativi dell'immagine stessa", sottraendo al mondo "la sua capacità di farsi sentire secondo le modalità dell'incontro, dell'esplorazione, della provocazione" (23). Secondo Montani, questo processo "definisce lo statuto derealizzante dell'immaginario mediale [contemporaneo] e ne chiarisce l'essenziale tonalità anestetica" (23).

Un esempio emblematico (anzi, probabilmente l'esempio emblematico) di tale condizione visuale è fornito dalle tristemente celebri immagini dell'attentato terroristico al World Tra-

de Center di Manhattan dell'11 settembre 2001: "Si trattò di un fatto – si chiede Montani al riguardo – recepito nella forma di uno spettacolo trasmesso in diretta a uno sterminato pubblico di telespettatori o non piuttosto di un fatto che accadde in quella forma?" (7). Oltre a Montani, molti altri autori – come Marco D'Inoi (2008), Ruby Rich (2004) o Slavoj Žižek (2002) – hanno notato che la singolarità ripetitiva e anestetizzate delle immagini del crollo delle Torri Gemelle ne ha determinato, per così dire, l'usura semiotica, erodendone le capacità referenziali. Come afferma anche Massimiliano Coviello, tali immagini hanno prodotto "un ripiegamento del concetto di realismo verso un'ideologia della trasparenza, che si fonda sulla cancellazione delle tracce che hanno permesso la sua stessa costruzione. Cancellazione che concorre a un effetto di auto-evidenza, di appiattimento tra l'immagine e ciò che in essa è rappresentato" (2015: 11).

È opportuno domandarsi, ora, quale sia la posizione e la funzione del cinema all'interno di questo contesto. Ovviamente, il cinema è stato trasformato in modo profondo dai processi che abbiamo descritto sopra, tanto da spingere alcuni studiosi a ridefinirlo attraverso la nozione di "post-cinema" (Hagener, Hediger, Strohmaier 2016). A essere venuta meno, infatti, è stata la stessa definizione "ontologica" del cinema (Alonge, Carluccio 2015: 164), in quanto dispositivo caratterizzato da un rapporto privilegiato e indessicale con la realtà grazie alla sua base fotografico-pellicolare (Casetti 1993: 24). Da un lato, a partire dagli anni Ottanta, il cinema ha partecipato attivamente alla *koiné* postmoderna, "“facendo cadere’ la realtà al di fuori dell'immagine, per eleggere l'immagine stessa a unico orizzonte di (auto) riferimento" (Malavasi 2013: 58). Dall'altro, in seguito alla svolta digitale degli anni Novanta, è stato sottoposto a un duplice processo di "smaterializzazione" della sua dimensione tecnologica (a partire dalla pellicola) e di "deterritorializzazione" delle sue specificità linguistiche (Malavasi, Fassone 2015: 166).

Diversi studiosi (Fadda 2009; Menarini 2010; Malavasi 2013; Uva 2013) hanno osservato però che negli ultimi anni il cinema – o almeno alcune sue forme – sembra aver subito una sorta di *realistic turn*, di ritorno al reale, che lo ha portato a contrapporsi al regime vigente dell'indifferenza referenziale. Scrive al riguardo Luca Malavasi che, a partire dagli anni Duemila, il cinema tende a (e tenta di) “ristabilire i modi di un realismo attivo, contro quell'estinzione indifferente della capacità dell'immagine di far sentire la realtà [...] che caratterizza la visualità contemporanea” (2013: 59-60). In altri termini, tra le facoltà che il cinema oggi esercita (più e meglio di altri media) vi è proprio quella di sapere re-istituire “un rimando denso, problematico, dotato di efficacia simbolica al presente e alla realtà” (Malavasi, Fassone 2015: 172).

5. *Tre strategie estetiche*

Da quanto abbiamo detto, non stupisce dunque che la rappresentazione degli eventi di cronaca fornisca al cinema uno dei campi di applicazione (e dei banchi di prova) privilegiati per ricostruire un rapporto strutturato tra immagine e realtà. Ovviamente, tale rapporto non si declina più “secondo i crismi del vecchio principio di realtà” (Fadda 2009: 38), ma si fonda su nuove strategie di autenticazione aggiornate all'episteme visuale contemporanea. Nello specifico, tre sembrano essere le principali strategie estetiche attraverso cui il cinema degli anni Duemila tenta di riattestare la realtà dei fatti di cronaca, (ri)appropriandosi a suo modo delle potenzialità dei format e dei linguaggi digitali. Reimpiegando liberamente la terminologia corrente, definiremo queste strategie: “ipermediale”, “ipomediale” e “intermediale”.

Cominciamo a soffermarci sulle strategie ipermediale e ipomediale, che sembrano fornire due opposte incarnazioni del realismo digitale. Entrambe condividono l'obiettivo di (ri)sta-

bilire un “rapporto attivo [...] tra spettatore, immagine e realtà” (Malavasi, Fassone 2015: 172), evitando “le fughe tanto nel mero descrittivismo, quanto nell’immaginifico consolatorio” (Malavasi, Fassone 2015: 174). Marcatamente differenti, però, appaiono i procedimenti tecnico-espressivi che le sostanziano. La strategia ipermediale impiega immagini di alta qualità tecnica (e stilistica), magnificando le facoltà (ri)costruttive del digitale per fornire allo spettatore un’esperienza immersiva ed “estatica” della realtà (2013: 45).

Pensiamo per esempio a *World Trade Center* (Oliver Stone 2006), film che racconta la vera storia di alcuni poliziotti che furono sepolti vivi dalle macerie della Torre Sud. Nella sequenza successiva al crollo della Torre, la macchina da presa penetra all’interno delle rovine alla ricerca dei poliziotti sopravvissuti. Dopo essersi soffermata sui loro volti impolverati e sofferenti, la camera compie una vertiginosa carrellata verticale, ergendosi lentamente al di sopra di Ground Zero fino a inquadrare in *plongée* le rovine del World Trade Center. Dopo qualche secondo, uno stacco ci trasporta sopra Manhattan, inquadrata attraverso una ripresa aerea (FIG. 4); subito dopo, un secondo stacco ci spinge ancora più in alto, a costeggiare un satellite in orbita sopra la Terra. Come vediamo, la strategia ipermediale sembra avere dunque due finalità specifiche. Anzitutto, mira “a catturare l’evento nella sua piena visibilità” (Casetti 2015: 121), offrendo allo spettatore un articolato quadro “panottico” degli avvenimenti attraverso punti di vista non-antropici; inoltre, punta a “riscaldare” le immagini (in accezione McLuhaniana) (McLuhan 1964), al fine di intensificare la risposta sensoriale dello spettatore nei confronti degli eventi.

All’estremo opposto della strategia ipermediale, troviamo la strategia ipomediale. Legata a “un’estetica ‘del brutto’ [...] e a una retorica amatoriale e *candid*” (Malavasi 2013: 76), tale strategia impiega immagini “povere”, a bassa definizione e di scar-

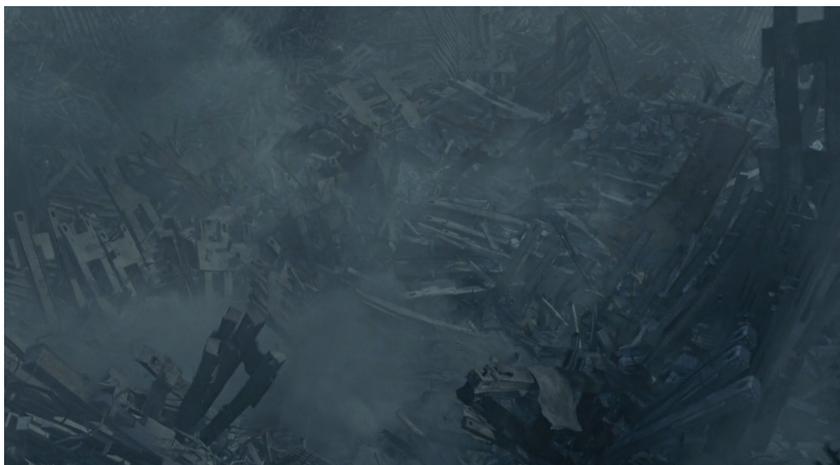


FIG. 4 – La macchina da presa si solleva su Ground Zero in *World Trade Center*.

sa qualità tecnica, per fornire alla rappresentazione dell'evento di cronaca "un'aura di autenticità, di documento e di testimonianza" (Perniola 2014: 162). Troviamo un ottimo esempio di strategia ipomediale in *Redacted* (De Palma 2007), film ispirato ai fatti avvenuti a Mahmudiyah nel 2006, quando cinque soldati americani di stanza presso una cittadina irachena violentarono una quattordicenne e ne bruciarono il corpo dopo averla uccisa insieme a tutta la famiglia. *Redacted* è interamente composto da immagini di natura metadiegetica catturate dai più disparati dispositivi *interni* all'universo narrativo: l'handycam con cui un soldato registra il proprio diario; le videocamere di sorveglianza del campo militare; la telecamera utilizzata da due documentaristi francesi; le webcam dei computer portali impiegati dai soldati per parlare via Skype con i loro familiari; le microcamere montate sugli elmetti indossati dai soldati in missione. In tutti i casi, ci troviamo davanti a immagini caratterizzate da uno statuto "opaco", fondate su punti di vista par-

ziali e limita(n)ti, e da forti componenti auto-riflessive (FIG. 5). Come osserva Francesco Casetti, però, questa tipologia di immagini ha un'ambizione più grande di quella di far vedere (e capire) "bene", mirando invece a "raffigurare un evento dall'interno, nel suo svolgimento, per come è esperito da qualcuno che vi prende parte" (2015: 119).



FIG. 5 – Un'immagine da una telecamera di sorveglianza in *Redacted*.

In questo senso, la strategia ipomediale punta a ricostruire "un'esperienza di partecipazione diretta alla scena", implicando "un atto di presenza testimoniale" che si declina più sulla dimensione percettiva che su quella cognitiva (Malavasi 2013: 76). Se insomma la strategia ipermediale vuole far *vedere* la realtà, ricostruendola nella sua totalità per così dire ontologica, la strategia ipomediale intende invece far *sentire* la realtà nel suo carattere fenomenologicamente irrisolto e frammentario.

La terza strategia estetica impiegata da cinema contemporaneo per rappresentare e ri-presentare al suo interno i fatti di cronaca è quella intermediale, che in un certo senso rappresenta

al contempo una sintesi e un superamento delle prime due. Diciamo anzitutto che, con il termine “intermediale”, intendiamo qui l’incontro/scontro tra “le diverse componenti mediali e i diversi formati tecnici delle immagini audiovisive” (Montani 2010: 24). Secondo Montani, quella intermediale è la strategia più potente di cui dispone il cinema per contrastare l’indifferenza referenziale che caratterizza la visualità contemporanea. Presupposto di tale strategia è “che, solo muovendo da un confronto attivo tra i diversi formati tecnici dell’immagine [...] e tra le sue diverse forme discorsive (fanzionale e documentale, per esempio), si possa rendere giustizia all’alterità irriducibile del mondo reale e alla testimonianza dei fatti, mediatici e non, che vi accadono” (XIII).

Un esempio emblematico di strategia intermediale è rappresentato da *Valzer con Bashir* (Folman 2008), film che ricostruisce il difficile processo di elaborazione del passato traumatico da parte di un soldato israeliano che ha assistito al massacro di Sabra e Shatila nel 1982. Nell’ultima scena del film un gruppo di donne mussulmane percorre urlando un vicolo. Alcune di loro portano dei bambini feriti in braccio. La macchina da presa riprende le donne di schiena, muovendosi insieme a loro (quasi fosse *una* di loro) fino sbucare in una piazza dove due giovani soldati israeliani sono di guardia a un check point. La macchina da presa continua velocemente ad avanzare, lasciandosi alle spalle le donne per avvicinarsi al volto impietrito di uno dei soldati (il protagonista), mentre fissa intensamente davanti a sé (FIG. 6). Dopo qualche momento, un raccordo sullo sguardo permette anche allo spettatore di vedere quello che il soldato sta fissando. Le donne vengono finalmente riprese in modo frontale, mentre disperate indicano alla macchina da presa le decine cadaveri martoriati che riempiono le strade. Queste ultime inquadrature determinano una forte cesura nella composizione audiovisiva del film. Fino al primo piano del solda-



FIG. 6 – Il primo piano del soldato in *Valzer con Bashir*.

to, infatti, *Valzer con Bashir* è interamente composto da disegni animati dal tratto fortemente stilizzato. Le immagini successive che documentano il massacro di Sabra e Chatila, e con cui il film si conclude, provengono invece da un reportage televisivo realizzato dall'emittente britannica BBC subito dopo il massacro (FIG. 7).

Questa scena unisce quindi immagini finzionali di animazione a immagini giornalistiche dal vero, costringendo lo spettatore a prendere anziutto atto (e coscienza) della loro materialità. Nonostante infatti vengano in qualche modo diegetizzate all'interno del film, le immagini della BBC esprimono una radicale alterità linguistica, che provoca nello spettatore un effetto di straniamento e distanziamento metalinguistico quasi brechtiano. Al contempo, tale meccanismo porta a ri-caricare di un forte valore referenziale le immagini del massacro, rigenerandone il potere di "riagganciare il fatto reale" (Montani 2010: 9). In altre parole, lo spettatore viene prima portato a rapportarsi alle immagini *in quanto* immagini; e poi viene sollecitato a ricondurre tali immagini a un fatto realmente accaduto, di

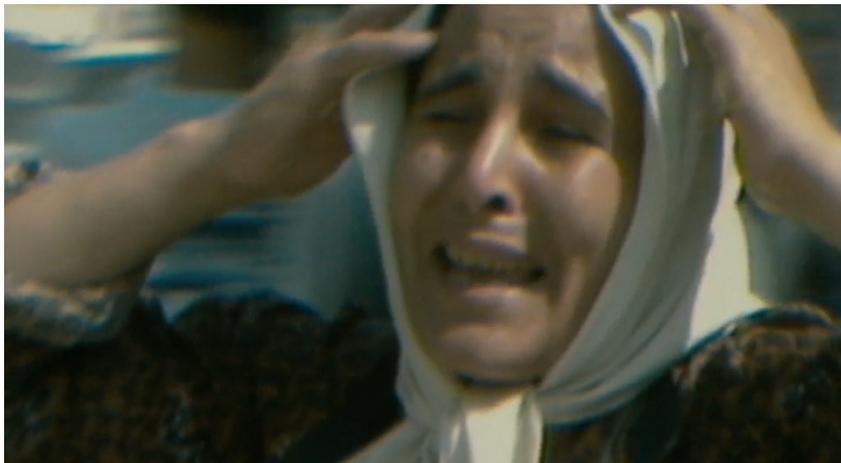


FIG. 7 – Il reportage BBC sul massacro di Sabra e Shatila.

cui esse rappresentano – *proprio* perché immagini – una traccia documentale. In questo senso, la strategia intermediale sembra lavorare su due dimensioni strettamente interrelate. Da un lato, sottopone le immagini a un processo di “de-naturalizzazione”, facendo criticamente riemergere la loro natura discorsiva e materiale, e sollecitando dunque “nello spettatore una riflessione sulla irriducibile alterità del rappresentato” (Montani 2010: 13). Dall’altro, e correlatamente, sottopone le immagini a un processo di “referenzializzazione”, rilanciando “la loro capacità di farsi esperire come una testimonianza del fatto reale e non della sua epifania mediale” (8).

6. Conclusioni

In questo articolo abbiamo tentato di fornire alcuni spunti per l’analisi delle relazioni tra dispositivo cinematografico e cronaca. Come abbiamo visto, il cinema contemporaneo stabilisce con la cronaca un rapporto complesso, che si declina anzitutto in una articolata serie di pratiche di trasferimento, tradu-

zione e rifacimento linguistico-discorsivo. In molti casi, però, il cinema non si accontenta di impiegare le notizie di cronaca come semplici “testi fonte” da riattualizzare liberamente, e con cui stabilire dunque delle pure relazioni di filiazione genetica. Al contrario, la rappresentazione dei fatti di cronaca fornisce al cinema contemporaneo un campo di sperimentazione espressiva in cui mettere a punto nuove estetiche realiste capaci di riattestare il legame tra spettatore, immagine cinematografica e realtà all’interno del panorama visuale e mediale nato dopo la rivoluzione digitale.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Alonge, Giaime; Carluccio, Giulia (2015), *Il cinema americano contemporaneo*, Roma-Bari, Laterza.
- Barbano, Alessandro (2012), *Manuale di giornalismo*, Roma-Bari, Laterza.
- Barthes, Roland (1964), “Structure du fait divers”, *Essais critiques*, trad. it. a cura di Lidia Lonzi, “Struttura del fatto di cronaca”, *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966: 230-38.
- Casetti, Francesco (1993), *Teorie del cinema (1945-1990)*, Milano, Bompiani.
- Casetti, Francesco (2015), *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*, New York, Columbia University Press.
- Cattrysse, Patrick (2014), *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*, Antwerp-Apeldoorn, Garant Publishers.
- Coviello, Massimiliano (2015), *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari.
- De Saussure, Ferdinand (1916), *Cours de linguistique générale*, trad. it. a cura di Tullio De Mauro, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari, 1967.

- Dinoi, Marco (2008), *Lo sguardo e l'evento. I media. La memoria. Il cinema*, Firenze, Le Lettere.
- Dusi, Nicola (2003), *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET.
- Eugeni, Ruggero (2015), *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, Brescia, La Scuola.
- Facchinetti, Roberta (2015), *Dizionario giornalistico Italiano-Inglese*, Torino, G. Giappichelli Editore.
- Fadda, Michele (2009), *Il cinema contemporaneo. Caratteri e fenomenologia*, Bologna, ArchetipoLibri.
- Ferraris, Maurizio (2012), *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, trad. it. a cura di Raffaella Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- Greimas, Algirdas; Courtés, Joseph (1986), *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, ed. Paolo Fabbri, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Hagener, Malte; Hediger, Vinzenz; Strohmaier, Alena, eds. (2016), *The State of Post-Cinema: Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*, London, Palgrave Macmillan.
- Hjelmslev, Louis (1943), *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, trad. it. a cura di Giulio C. Lepschy, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.
- Lorusso, Anna Maria; Violi, Patrizia (2004), *Semiotica del testo giornalistico*, Roma-Bari, Laterza.
- Malavasi, Luca (2013), *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, Torino, Kaplan.
- Malavasi, Luca; Fassone, Riccardo (2015), "Dopo il postmoderno: il cinema contemporaneo", *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, eds. Carluccio, Giulia; Malavasi, Luca; Villa, Federica, Roma, Carocci: 159-192.
- Marrone, Gianfranco (1998), *Estetica del telegiornale. Identità di testata e stili comunicativi*, Roma, Meltemi.

- Menarini, Roy (2010), *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema americano, 2001-2010*, Recco, Le Mani.
- McLuhan, Marshall (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, trad. it. a cura di Ettore Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 1967.
- Montani, Pietro (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.
- Perniola, Ivelise (2014), *L'era postdocumentaria*, Udine-Milano, Mimesis.
- Popović, Anton (1975), *Teória uměleckého prekladu*, trad. it. a cura di Daniela Laudani e Bruno Osimo, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Milano, Hoepli, 2006.
- Rich, Ruby (2004), "After the Fall: Cinema Studies Post-9/11", *Cinema Journal*, 48/2: 109-15.
- Salles, Daniel (2012), "L'Irrésistible attraction du fait divers", *La Presse à la une*, <<http://expositions.bnf.fr/presse/arret/08.htm>> [27/04/2018]
- Sanders, Julia (2005), *Adaptation and Appropriation*, London-New York, Routledge.
- Uva, Christian (2013), "L'immagine dal calco al calcolo", *Fata Morgana*, 21: 39-46.
- Wolf, Mauro (1985), *Teorie della comunicazione di massa*, Milano, Bompiani.
- Zecca, Federico (2009), "La citazione e il meccanismo della transtestualità filmica", *E/C*, <<http://www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/autore.php>> [27/04/2018].
- (2011), "Videogame goes to the movies. La traduzione cinematografica del videogioco", *Fate il vostro gioco. Cinema e videogame nella rete: pratiche di contaminazione*, eds. Mandelli, Elisa; Re, Valentina, Venezia, Terra Ferma: 26-39.
- (2013), *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Udine, Forum.
- (2015), "Le relazioni tra i media nell'epoca della convergenza", *Fata Morgana*, 26: 203-15.

Žižek, Slavoj (2002), *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates*, trad. it. a cura di Piero Vereni, *Benvenuti nel deserto del reale*, Roma, Meltemi, 2017.

FILMOGRAFIA

JFK - Un caso ancora aperto (JFK), Dir. Oliver Stone, USA, 1991.

Insider - Dietro la verità (The Insider), Dir. Michael Mann, USA, 1999.

REC (Id.), Dir. Jaume Balagueró, Paco Plaza, Spagna, 2007.

World Trade Center (Id.), Dir. Oliver Stone, USA, 2006.

Redacted (Id.), Dir. Brian De Palma, USA, 2007.

Valzer con Bashir (Vals Im Bashir), Dir. Ari Folman, Israele-Germania-Francia, 2008.

