

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Dottorato di ricerca in Discipline Semiotiche

Ciclo XXI - M-FIL 05

TESTO E MEMORIA
TRA SEMIOTICA E SCIENZE COGNITIVE:
una situazione sperimentale
intorno al ricordo di un film

Tesi di dottorato di

Paolo Odoardi

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Patrizia Violi

Relatore

Prof. Jean Petitot

Esame finale anno 2009

Indice

INTRODUZIONE

MEMORIZZAZIONE E TESTUALITÀ, TESTI E MEMORIA	7
---	----------

CAPITOLO 1

DEFINIZIONE DELLA CORNICE TEORICA DELLA RICERCA.....	12
---	-----------

1.1 – LA MEMORIA VISTA DALLE (NEURO) SCIENZE COGNITIVE.....	14
1.1.1 – <i>La memoria si dice in molti modi</i>	14
1.1.2 – <i>I risultati delle neuroscienze</i>	17
1.1.3 – <i>Sistemi multipli di memoria</i>	18
1.1.4 – <i>La corteccia prefrontale</i>	19
1.1.5 – <i>La memoria di lavoro</i>	19
1.1.6 – <i>Il lobo temporale</i>	20
1.1.7 – <i>L'ippocampo</i>	21
1.1.8 – <i>La memoria episodica</i>	22
1.1.9 – <i>Codifica e recupero</i>	23
1.1.10 – <i>La memoria semantica</i>	24
1.1.11 – <i>L'amigdala e le emozioni</i>	25
1.2 – COMPRENDERE, ARCHIVIARE E RICHIAMARE	26
1.2.1 – <i>Glossario per un dialogo</i>	26
1.2.2 – <i>La memoria come produzione, il recupero</i>	27
1.2.3 – <i>Immagazzinamento o stoccaggio</i>	28
1.2.4 – <i>Bartlett, e lo schema</i>	30
1.2.5 – <i>Le grammatiche del racconto</i>	30
1.2.6 – <i>Strutture per rappresentare la conoscenza</i>	31
1.2.7 – <i>Problema della gerarchia: le macrostrutture</i>	33
1.2.8 – <i>Processualità: modelli dinamici e interattivi della comprensione</i>	34
1.2.9 – <i>Intorno al testo: la codifica</i>	35
1.3 – IL TESTO	37
1.3.1 – <i>Livelli del testo e operazioni cognitive</i>	37
1.3.2 – <i>Prospettive semiotiche nella teoria del testo</i>	38
1.3.3 – <i>Tesi sul testo, il significato come emergenza</i>	40
1.4 – OSSERVAZIONI SEMIOTICHE SUGLI ESPERIMENTI DI BARTLETT	42
1.4.1 – <i>Bartlett e la guerra degli spettri</i>	42
1.4.2 – <i>La guerra degli spettri</i>	43
1.4.3 – <i>Breve analisi semiotica</i>	44
1.4.4 – <i>La forma o schema generale</i>	46
1.4.5 – <i>I particolari dominanti</i>	49
1.4.6 – <i>Le razionalizzazioni</i>	50
1.4.7 – <i>Rianalizzare i dati di Bartlett</i>	51
1.5 – APPUNTI DI SEMIOTICA (COGNITIVA) DEL CINEMA	57
1.5.1 – <i>Il cinema come linguaggio: la grande sintagmatica</i>	57
1.5.2 – <i>Note per una semiotica cognitiva del cinema</i>	60
1.5.3 – <i>La semiopragmatica del cinema</i>	65

CAPITOLO 2

METODOLOGIA DELLA RICERCA.....70

2.1 – SEMIOTICA E RICERCA QUALITATIVA	71
2.1.1 – <i>Encoding/retrieval paradigm</i>	71
2.1.2 – <i>La semiotica e l’approccio ecologico</i>	71
2.1.3 – <i>L’intervista qualitativa</i>	72
2.1.4 – <i>Dinamiche conversazionali</i>	74
2.1.5 – <i>I tre film scelti per l’esperimento</i>	76
2.1.6 – <i>Il campione</i>	80
2.1.7 – <i>Panoramica della situazione sperimentale</i>	81
2.1.8 – <i>L’intervista all’interno del paradigma semiotico</i>	82
2.1.9 – <i>Domande semiotiche sul testo</i>	84
2.2 – L’INTERVISTA	87
2.2.1 – <i>Lo script dell’intervista</i>	87
2.2.2 – <i>Alla ricerca dei particolari dominanti: il free recall</i>	89
2.2.3 – <i>Il testo: uno stimolo complesso</i>	90
2.2.4 – <i>Prove generali di ricordo libero</i>	91
2.2.5 – <i>Frammentare i ricordi</i>	93
2.2.6 – <i>La prima domanda</i>	95
2.2.7 – <i>A partire dal concetto di scena</i>	96
2.2.8 – <i>Problemi di sovrapposizione</i>	96
2.2.9 – <i>La seconda domanda</i>	98
2.2.10 – <i>Raccontare una storia: la terza domanda</i>	98
2.2.11 – <i>Le emozioni dei ricercatori</i>	100
2.2.12 – <i>Un interpretante affettivo</i>	102
2.2.13 – <i>A proposito di affetti: semiotica e neuroscienze</i>	103
2.2.14 – <i>La quarta domanda</i>	105
2.2.15 – <i>Il senso, la quinta domanda</i>	105
2.2.16 – <i>Dentro una scena in conclusione, la sesta domanda</i>	107

CAPITOLO 3

ELEMENTI EMERGENTI109

3.1 TIPOLOGIE DI ELEMENTI EMERGENTI	110
3.1.1 – <i>Che cosa ricordi? Un esempio introduttivo</i>	110
3.1.2 – <i>La forma delle risposte</i>	111
3.1.3 – <i>Un’analisi tipologica</i>	113
3.1.4 – <i>La griglia di analisi</i>	114
3.1.5 – <i>Classificare le risposte</i>	115
3.1.6 – <i>Una scommessa fallita</i>	116
3.1.7 – <i>L’emergenza della varietà</i>	117
3.1.8 – <i>Categorie dominanti</i>	121

3.2 LOGICHE SEQUENZIALI.....	124
3.2.1 – <i>Da una cosa all'altra</i>	124
3.2.2 – <i>Logiche sintagmatiche</i>	125
3.2.3 – <i>Personaggi e figure che compongono storie</i>	127
3.2.4 – <i>Reti proposizionali ed etichette narrative</i>	128
3.2.5 – <i>Ad ogni storia un tema</i>	130
3.2.6 – <i>La flessibilità di enunciazione ed affetti</i>	131
3.2.7 – <i>Percorsi che disegnano schemi</i>	134
3.2.8 – <i>Particolari instabili</i>	137
3.3 SCENE RESISTENTI.....	138
3.3.1 – <i>Una scommessa riuscita</i>	138
3.3.2 – <i>Che cosa si intende per scena</i>	138
3.3.3 – <i>Crash, presentazione dei risultati</i>	140
3.3.4 – <i>Crash, convergenze e resistenze</i>	144
3.3.5 – <i>Crash, variazioni</i>	145
3.3.6 – <i>Dopo il Matrimonio, presentazione dei risultati</i>	147
3.3.7 – <i>Dopo il Matrimonio, convergenze e resistenze</i>	150
3.3.8 – <i>Dopo il Matrimonio, variazioni</i>	151
3.3.9 – <i>Big Fish, presentazione dei risultati</i>	153
3.3.10 – <i>Big Fish, convergenze e resistenze</i>	156
3.3.11 – <i>Big Fish, variazioni</i>	156
3.3.12 – <i>In conclusione, come fabbricare scene resistenti?</i>	159

CAPITOLO 4

TRA STORIA E SENSO..... 162

4.1 – UNO SGUARDO SEMIOTICO AI FILM.....	163
4.1.1 – <i>L'ipotesi forte della semiotica</i>	163
4.1.2 – <i>Se di fronte a un testo la semiotica</i>	166
4.2 – RACCONTARE UN FILM A UN AMICO.....	184
4.2.1 – <i>Come raccontare Crash</i>	184
4.2.2 – <i>Uno schema per Dopo il Matrimonio</i>	189
4.2.3 – <i>Big Fish, la storia di un padre e di un figlio</i>	192
4.3 – L'ELABORAZIONE DEI SIGNIFICATI DI UN FILM.....	198
4.3.1 – <i>Il senso imbarazzante e vago delle storie</i>	198
4.3.2 – <i>Un senso, più sensi</i>	199
4.3.3 – <i>Che senso ha Crash?</i>	200
4.3.4 – <i>Dopo il Matrimonio, molte possibilità</i>	202
4.3.5 – <i>Memorie del senso</i>	205
4.3.6 – <i>Big Fish, altrettante possibilità</i>	206
4.3.7 – <i>Oltre un'ipotesi forte e un'ipotesi debole, verso il senso comune</i>	209

CAPITOLO 5	
IL RUOLO DEGLI AFFETTI.....	219
5.1 SCENE EMOTIVE.....	220
5.1.1 – <i>Il caos emozionale</i>	220
5.1.2 – <i>Le scene emotive</i>	221
5.1.3 – <i>Analisi di una scena</i>	225
5.1.4 – <i>Focalizzazione e affetti</i>	232
5.1.5 – <i>Emozioni, scene e focalizzaioni, per una teoria</i>	236
5.2 – SCENE EMOTIVE NEL TEMPO	239
5.2.1 – <i>Tutte le scene emotive, subito e tre mesi dopo il film</i>	239
5.2.2 – <i>Emozioni traballanti</i>	246
5.2.3 – <i>Qualche osservazione sul ruolo degli affetti nel ricordo</i>	251
5.2.4 – <i>Astrazione e distribuzione dei ricordi affettivi</i>	252

CAPITOLO 6	
RICORDI DI DETTAGLIO: DENTRO UNA SCENA.....	257
6.1 – JACOB, IO STO MORENDO	258
6.1.1 – <i>Note sul trattamento dati</i>	258
6.1.2 – <i>Tutto quel che c'è in una scena (o quasi)</i>	259
6.1.3 – <i>Premessa, come impostare l'analisi</i>	265
6.1.4 – <i>La schematizzazione, in dettaglio</i>	266
6.1.5 – <i>Dietro la storia: il setting</i>	269
6.2 – PAPA', È PROPRIO FORTE QUESTO MANTELLO.....	273
6.2.1 – <i>Quando c'è molto da ricordare</i>	273
6.2.2 – <i>L'inizio, la fine e qualche dettaglio</i>	278
6.3 – È COSÌ CHE FINISCE LA STORIA DELLA MIA VITA	280
6.3.1 – <i>Quando lui si trasforma in pesce</i>	280
6.3.2 – <i>Perdere una moglie per trovare un bacio</i>	285
6.3.3 – <i>Troppi personaggi, nel bosco, al tramonto</i>	286
6.3.4. – <i>Note a margine: Hjelmslev e la memoria episodica</i>	289

CONCLUSIONE	
I RISULTATI DELLA RICERCA: ALCUNI PERCORSI.....	290

BIBLIOGRAFIA.....	306
--------------------------	------------

Ogni film che ci è piaciuto trova posto, un giorno, nella nostra memoria accanto ad altri ricordi. Diventa un ricordo tra tanti, anch'egli minacciato dall'oblio, dall'erosione della memoria. Può accadere anche che, per un motivo o per un altro, si rammentino con più o meno precisione il luogo, la data e le circostanze in cui lo si è visto per la prima volta. Ma ricordarsi un film è anche ricordarsi del film stesso, cioè di immagini. Un po' come se la tecnica cinematografica avesse elaborato sin dall'inizio il lavoro mentale che seleziona delle percezioni per farne dei ricordi; come se, in qualche modo, avesse fatto il lavoro della memoria. Accade così che delle immagini di film rimangano qua e là nella testa come ricordi personali, come se facessero parte della nostra vita, con quello stesso livello di incertezza che colpisce i ricordi e che si rivela a volte quando ritorniamo nei luoghi del passato o quando ci confrontiamo con i ricordi di un altro. Rivedere un film, oltretutto, può essere un'occasione per ritrovare episodi dimenticati, ma anche per misurare la differenza tra l'immagine della memoria, che ha vissuto la propria vita, e quella dello schermo, che non si è mossa.

Marc Augè, Casablanca

Introduzione

Memorizzazione e testualità, testi e memoria

La ricerca che questa tesi dottorale presenta ha un duplice obiettivo: parlare di testualità e di memoria. Da un lato ci si vuole occupare di uno degli oggetti fondamentali della ricerca semiotica: il testo. Allo stesso tempo si vuole sviluppare una riflessione sul tema della memoria come attività cognitiva. La ricerca presenta quindi costitutivamente due possibili percorsi di lettura. Il primo è quello preferenziale, propriamente semiotico, e va dalla memorizzazione alla testualità. Si vuole cioè sviluppare una riflessione sul testo guardandolo attraverso la lente della memoria. Si cerca di vedere, negli artefatti semiotici, cosa accade con il passare del tempo: cosa resiste e cosa è destinato all'oblio. Se il testo è dedicato, in qualche modo, a essere ricordato, vale la pena indagare quale sarà la sua trasformazione per chi lo guarda attraverso le forme della propria memoria: che tipo di filtraggio è in atto? Il secondo percorso è più audace, al limite avventato, e va dai testi alla memoria. La scommessa di fondo sta nell'idea che la semiotica possa essere uno strumento di indagine capace di dire qualcosa a proposito della memoria. Prima di tutto riflettendo su un ambito specifico, quello della memoria dei brani, su cui ha sicuramente una competenza disciplinare da spendere, ma soprattutto utilizzando la sua strumentazione teorica per l'analisi di un materiale qualitativo che rivela i percorsi e le forme della memoria. Se il linguaggio è una delle forme privilegiate di accesso a molte delle cose che conosciamo e ricordiamo, la semiotica ha qualche strumento di interrogazione efficace che forse può portare a capire qualcosa di più sul fenomeno della memoria. I due percorsi non rappresentano lo sviluppo dell'argomentazione, ma continuamente si intrecciano per ritornare uno sull'altro e arricchirsi a vicenda. Si tratta quindi di procedere con l'esplorazione di cosa la memoria ci può dire dei testi, e di cosa i testi raccontano della memoria.

Molteplici distinzioni articolano il campo di studi che si sviluppa intorno all'enigma della memoria; si esamineranno con più dettaglio in seguito. Il tema della memoria dei

testi si colloca ai margini di questo complesso panorama. Due sono gli elementi che mi hanno portato verso questo terreno più limitato di ricerca. Il primo è un articolo di Steen F. Larsen che, all'interno degli studi definiti di stampo "ecologico", segnala una differenza interessante¹. Larsen propone una possibile distinzione, da aggiungere a quelle più consolidate, per parlare di memoria: quella tra memorie dirette e memorie di eventi riportati. La sua riflessione è semplice: se guardiamo alla memoria ecologicamente, cioè nel modo in cui viene utilizzata dalle persone ogni giorno, emerge immediatamente come si possano formare dei ricordi a partire da una esperienza diretta solo di una piccola parte di ciò che accade nel mondo. Contemporaneamente noi siamo i destinatari di una grande mole di informazione e conoscenza che racconta di fatti ed eventi di cui non abbiamo esperienza diretta. Queste informazioni arrivano a noi attraverso un atto di comunicazione, e subiscono quindi una mediazione importante prima di porsi di fronte alla possibilità di essere ricordati. Questa distinzione tra memorie di eventi diretti e riportati mi pare cruciale, guardando da un punto di vista semiotico l'ambito della memoria. La mediazione è un fatto puramente semiotico, e una delle attività che ecologicamente la memoria continuamente compie è proprio quella di ricordare informazioni provenienti da artefatti semiotici. Ragionare su memoria e testualità mi pareva quindi un interessante taglio su una parte importante del fenomeno della memoria rispetto al quale la semiotica aveva gli strumenti per intervenire.

Il secondo elemento che mi ha portato verso questo territorio di ricerca è stato l'esplorazione della storia delle ricerche sperimentali sulla memoria. Due grandi figure ne segnano la nascita: da un lato Herman Ebbinghaus, che misurava su sé stesso la capacità di memorizzare e richiamare sequenze di lettere, sillabe, prive di senso; dall'altro Frederic Charles Bartlett, che chiedeva ai suoi soggetti di leggere e riscrivere brevi racconti o guardare e ridisegnare delle immagini. Fin dal principio si presenta quindi una opposizione tra studi sperimentalmente rigidi e laboratoriali e studi che invece utilizzano del materiale dotato di significato per i soggetti. Questa seconda tradizione ha attirato la mia attenzione di semiotico: sono i materiali significanti che Bartlett sottopone al trattamento mnestico che la semiotica può indagare in modo pertinente. Gli studi pionieristici di Bartlett hanno poi portato alla nascita e allo sviluppo di un filone di ricerca piuttosto ampio dedicato alla comprensione e alla memorizzazione dei brani. Il primo capitolo esplorerà una parte di questo gruppo di

¹ L'articolo è "Remembering without experiencing: Memory for reported events" e si trova in Neisser & Winograd 1988.

studi con cui la presente ricerca vuole dialogare, a partire dalle ricerche di matrice semiotica.

Queste due suggestioni mi hanno quindi condotto alla delimitazione di un territorio di ricerca che qui si indicherà, in generale, come di rapporto tra memoria e testi. Si indagherà la tematica a partire da una cornice teorica, oggetto del primo capitolo, e da una situazione sperimentale, presentata nel secondo capitolo, e dai risultati offerti dagli esperimenti, nei capitoli successivi. In termini generali si svilupperà una riflessione a partire dal momento di richiamo del testo, ragionando sui rapporti con il momento iniziale di comprensione ed interpretazione del testo stesso. Pensando a tutto il percorso della memoria come a una sorta di traduzione del testo dalla sua occorrenza originaria fino alla sua occorrenza seconda, filtrata dalla memoria, è necessario interrogarsi su cosa sopravvive e cosa viene invece perduto, e soprattutto sulla natura degli elementi che vengono ripresentati o meno. Le osservazioni vanno riportate alle strutture o dimensioni individuate a livello della comprensione: ci sono strutture più resistenti di altre? Quali sono e perché? La loro assenza o permanenza dipende da fenomeni generali, dal tipo di testo o dalle interpretazioni individuali? L'idea è quella di guardare ai testi in termini di *memorability*, di ricordabilità, e la prospettiva che si apre è quella di un testo il cui significato complessivo non è stabile, ma si modifica nel tempo col decadere di determinate dimensioni e l'emergere di altre.

Capitolo 1

Definizione della cornice teorica della ricerca

Uno dei temi più interessanti della ricerca contemporanea, sia nell'ambito delle scienze umane che tra le scienze esatte, è forse quello della memoria. Memoria è il termine utilizzato per descrivere un insieme di diverse abilità attraverso le quali gli esseri umani sono capaci di immagazzinare, trattenere e richiamare, di solito per una qualche ragione legata al presente, le esperienze vissute e le informazioni ricevute in un tempo passato. Tentare di capire qualcosa di più di questo straordinario e complesso fenomeno è una sfida estremamente affascinante, ed è uno degli oggetti della presente ricerca. Il campo di studio si presenta fin dall'inizio come sterminato. La definizione che si è proposta in queste prime righe opera già una forte riduzione, una selezione che guarda alla memoria da un certo punto di vista. Rispetto all'opposizione tra collettivo ed individuale, ci si concentra qui sul secondo ambito; nei confronti di una ipotesi filosofica di trascendenza si protende qui per uno sguardo immanente e materialista. Si intende quindi, per memoria, la memoria individuale pensata come una attività, un processo, della cognizione umana. L'ambito disciplinare di riferimento, in prima istanza, è quello delle scienze cognitive², in particolare della psicologia, secondo l'approccio cognitivo che da diversi decenni caratterizza il *mainstream* della disciplina. La memoria è, nel contempo, un fatto immediatamente semiotico. Prima di tutto perché il ricordo "sta per" qualcosa di assente: l'esperienza ricordata; l'idea di "segno rammemorativo" appartiene già alla riflessione semiotica dell'età classica. Secondariamente perché la capacità di trattenere esperienze ed informazioni è profondamente legata alla specificità umana di abitare un mondo dotato di significato. Inoltre i segni e il linguaggio sono il primo e principale strumento di ampliamento delle possibilità della memoria, attraverso la sua trasposizione su supporti materiali esterni in grado di sopravvivere al singolo individuo. Appare quindi chiaro che la semiotica, come scienza della significazione e della comunicazione, è intrinsecamente connessa al fenomeno della memoria.

In questo primo capitolo si cerca di fornire una panoramica ampia del *background*

² Per una panoramica ampia sulle scienze cognitive si veda Bechtel & Graham 1998.

teorico che sostiene il percorso di ricerca che qui si propone; si partirà dalle nuove ricerche elaborate nell'ambito delle neuroscienze, nel paragrafo 1.1; si proseguirà esaminando i risultati del cognitivismo classico nel tentativo di modellare i processi di comprensione, in 1.2; si presenterà poi una problematizzazione del concetto di testo, in particolare a partire dalla teorizzazione semiotica, nel paragrafo 1.3; si analizzerà in seguito il fondamentale lavoro di Frederic Bartlett, tentandone una parziale rilettura, in 1.4; conclude il capitolo un approfondimento della prospettiva teorica etichettata come *semiotica cognitiva del cinema*, nel paragrafo 1.5.

1.1 – LA MEMORIA VISTA DALLE (NEURO) SCIENZE COGNITIVE

1.1.1 – La memoria si dice in molti modi

La memoria è un fenomeno di grande complessità. Per avvicinarsi a questo tema è necessario prendere in considerazione diverse classificazioni ed articolazioni che caratterizzano in modo stabile questo ambito di ricerca³.

Una distinzione elementare, e largamente accettata, è basata sulla durata della ritenzione; si differenziano così una memoria sensoriale, una memoria a breve termine ed una a lungo termine. La *memoria a brevissimo termine*, o memoria-registro sensoriale, corrisponde approssimativamente ai primi 200 – 500 millisecondi dalla percezione di un elemento. A questo tipo di memoria fa riferimento, ad esempio, la nostra capacità di vedere e ricordare qualcosa che ci passa davanti per un tempo molto breve. Si distinguono chiaramente diversi registri sensoriali: iconico, tattile, ecoico, olfattivo e gustativo. Questo tipo di immagazzinamento mnestico, che è indipendente da un controllo conscio, occupa quindi una finestra temporale che inizia sotto il secondo e non va oltre i due. Alcune delle informazioni dei registri sensoriali vengono trasferite alla *memoria a breve termine*. Questo tipo di magazzino è in grado di trattenere un numero piccolo di informazioni, tradizionalmente sette, con una possibile variazione di due unità in più o in meno, per un periodo di tempo più lungo, intorno ai 20, 30 secondi⁴. Un esempio elementare di questo tipo di memoria è la capacità di ricordarsi per una decina di secondi un nuovo numero di telefono, fino alla trascrizione o alla digitazione. Questo magazzino mnestico presenta una notevole complessità e le ricerche attuali ne propongono diversi modelli, tra cui è da segnalare quello di *memoria di lavoro* di Baddeley, che si presenterà più avanti. È indubbia una complessità funzionale di questo momento mediatore che ha come compito quello di processare gli input sensoriali per un loro eventuale immagazzinamento nella memoria a lungo termine, e contemporaneamente deve ospitare elementi richiamati dalla memoria a lungo termine, ed è anche in grado di gestire i risultati dei processi mentali di lavoro che intervengono nell'acquisizione e nell'elaborazione dell'esperienza. Si è già indicato il terzo polo di

³ Per un panorama completo sul complesso di studi che ruota intorno al tema della memoria, e per un'ampia rassegna bibliografica, si veda Pethes & Ruchatz 2002.

⁴ Il lavoro pionieristico rispetto a questo magazzino mnestico è Miller 1956.

questa classificazione, ovvero la *memoria a lungo termine*. L'immagazzinamento sensoriale e di lavoro ha capacità molto limitate da un punto di vista temporale, e l'esperienza non può essere indefinitamente ricordata a partire da questi due depositi mnestici. La memoria a lungo termine invece può ospitare una grandissima quantità di informazioni, per un tempo potenzialmente illimitato, per la durata intera di una esistenza. Questo terzo magazzino è quello a cui comunemente si fa riferimento quando si parla di memoria, ricordo, dimenticanza, nella vita di tutti i giorni. Mentre per la memoria sensoriale e di lavoro ci troviamo di fronte a due funzioni strettamente legate all'operatività cognitiva umana, il lungo termine definisce invece un'ampia varietà di fenomeni che necessitano di una ulteriore suddivisione. È necessario precisare fin dal principio che la presente ricerca è una indagine che si sviluppa nel territorio della sola memoria a lungo termine.

Una classificazione che permette di incominciare a far luce sul complesso fenomeno della memoria a lungo termine è quella che si basa sul tipo di informazione; si distingue così una *memoria implicita o procedurale*, da una *esplicita o dichiarativa*. La memoria implicita è un tipo di memoria per cui le passate esperienze sono funzionali ad un'attività presente senza una consapevolezza conscia di questa influenza. Le conoscenze procedurali riguardano quindi le abilità e non sono testabili verbalmente, ma solo tramite l'esecuzione di azioni. Nella vita quotidiana ognuno utilizza costantemente la memoria implicita nella forma di memoria procedurale. Andare in bicicletta, allacciarsi le scarpe, battere un testo al computer, sono tutti compiti che è possibile svolgere senza pensare direttamente ai singoli movimenti dell'attività che si sta compiendo. La memoria esplicita è invece il richiamo conscio e intenzionale di una esperienza o di una conoscenza appartenente al passato. Si tratta di quella che viene comunemente definita "memoria", ovvero la capacità di ricordare fatti, eventi, oggetti, situazioni, informazioni che fanno parte della nostra vita, anche a distanza di anni. La memoria esplicita viene anche definita dichiarativa perché si riferisce a contenuti che, essendo disponibili consciamente, possono essere dichiarati, sono cioè conoscenze codificate testabili verbalmente. Si rivela qui un dato essenziale: la modalità di accesso a questo tipo di memoria è essenzialmente semiotica. La capacità umana di articolare segni e linguaggi è ciò che permette l'esplicitazione dei ricordi consci: ricordare si presenta quindi come un fatto eminentemente semiotico. Si ritornerà su questo punto nel capitolo dedicato alla metodologia perché la presente ricerca si articola come una indagine a partire da materiali semiotici che dichiarano dei contenuti della memoria a

lungo termine. La memoria dichiarativa si divide a sua volta in memoria episodica e memoria semantica. La *memoria episodica* è il ricordo di tutte quelle esperienze uniche e personali che compongono la vita di una persona, tutti gli avvenimenti esperiti direttamente dal soggetto, contestualizzati nello spazio e nel tempo. È la capacità di ricordare il “come, dove, quando, e in che ordine” si è vissuto qualcosa, è la memoria dell’esperienza di vita incentrata sul sé. La capacità di richiamare fatti ed eventi, che si collocano in un particolare spazio ed in determinato tempo, insieme ad una certa caratterizzazione emotiva, è forse una qualità distintiva degli esseri umani. L’informazione episodica può essere relativa ad aspetti personali del vissuto del soggetto, si parlerà allora di *memoria autobiografica*, ma può anche non riguardare il passato, bensì ciò che ci si propone di fare nel futuro, si parla in questo caso di *memoria prospettica*. La *memoria semantica* consiste invece nella capacità di ricordare esplicitamente delle conoscenze indipendenti dal singolo episodio di vita nel quale un’informazione è stata appresa. Gli esempi più elementari sono le informazioni sugli eventi storici, le capacità matematiche, le conoscenze lessicali, le conoscenze enciclopediche in genere e molto altro. La memoria semantica è la somma di tutta la conoscenza di un individuo, a prescindere dalla modalità concreta e situata in cui il sapere è stato acquisito. Non è personale, si riferisce a fatti e informazioni che condividiamo con altre persone, a prescindere dalla diversità delle esperienze individuali; corrisponde all’idea per cui la conoscenza del mondo è in qualche modo localizzata nei depositi mnestici degli individui di una società che ha prodotto e condivide questa conoscenza.

Una terza distinzione cruciale per analizzare il fenomeno della memoria parte da una lettura di natura informazionale del suo processo di formazione. Si differenziano tre stadi: la codifica, l’immagazzinamento e il richiamo. Per codifica (*encoding*) si intende la fase in cui gli input sensoriali vengono ricevuti, processati, combinati, al fine di entrare a far parte della memoria a lungo termine. L’immagazzinamento (*storage*) è la registrazione mentale, in una qualche forma permanente, delle informazioni ricevute. Infine il richiamo (*retrieval*) è il momento in cui l’informazione immagazzinata viene resa nuovamente disponibile in risposta alla situazione presente o a qualche indizio che sollecita la rievocazione. Questo sguardo informazionale sul problema della memoria è determinante per la ricerca che qui si elabora perché fornisce una cornice sperimentale e analitica all’interno della quale pensare e analizzare i diversi fenomeni. Il paragrafo 1.2 approfondirà gli studi cognitivi sulla memoria proprio a partire da questo

inquadramento; prima di questa nuova e più dettagliata panoramica è però utile focalizzare lo sguardo sui recenti studi sviluppati nell'ambito delle neuroscienze, partendo idealmente dal momento più "basso" ed elementare dell'attività cognitiva, verso i fenomeni più complessi, la cosiddetta "cognizione alta", di cui la memoria dei testi inevitabilmente fa parte⁵.

1.1.2 – I risultati delle neuroscienze

Per una definizione completa della cornice teorica della ricerca è necessaria una ricognizione dei recenti studi di tipo neuroscientifico che guardano alla memoria dal punto di vista dell'architettura funzionale del cervello. Una tesi che si occupa di memoria proponendosi di dialogare con l'ambito interdisciplinare delle scienze cognitive, sia pur nello specifico campo della memoria dei testi, non può ignorare il settore delle neuroscienze. La neuropsicologia prima, e l'approccio neuroscientifico oggi, hanno investigato il tema dei correlati neurali della memoria in modo ampio e approfondito. Sebbene non ci sia una descrizione scientifica completa e univoca dei meccanismi che presiedono al complesso fenomeno della memoria, diversi risultati sono stati ottenuti nel tentativo di descrivere le basi cerebrali della capacità umana di apprendere e ricordare. Una sintetica presentazione della letteratura presente in questo campo diventa quindi un importante approfondimento all'interno della definizione del quadro teorico nel quale si colloca il presente progetto di ricerca. Inoltre lo sviluppo dei metodi di neuroimmagine, tra i quali la PET (Tomografia ad Emissione di Positroni) e la fMRI (Risonanza Magnetica Funzionale), ha dato recentemente nuovo impulso agli studi in questo ambito e ha prodotto nuovi ed interessanti dati empirici che arricchiscono il quadro dei correlati neurali della memoria. L'immagine che ne esce rimane comunque complessa e contraddittoria, fatta di ipotesi chiare e asserzioni controverse; siamo di fronte ad un grande numero di ricerche, anche molto diverse, che poste le una accanto alle altre iniziano a mostrare alcune linee di tendenza forti. Rimangono contraddizioni, difficoltà, aree oscure che questa breve sintesi vuole solo

⁵ Per una panoramica sugli studi che riguardano la "cognizione alta" e quindi la capacità cognitiva della mente umana di produrre e comprendere fenomeni culturali, come ad esempio quelli artistici, si veda Turner 2008.

mostrare, per quanto possibile⁶.

1.1.3 – Sistemi multipli di memoria

Una ipotesi importante, che proviene dallo studio dei disordini della memoria in ambito neuropsicologico, sostanzialmente confermata dagli studi neuroscientifici, è quella dei sistemi multipli di memoria. La teoria dei sistemi multipli è basata sull'evidenza che diversi tipi di informazione sono trattati e immagazzinati in differenti parti del cervello. L'attività neurale che si genera nei recettori sensoriali interni ed esterni si dirige verso diversi sistemi cerebrali che lavorano in parallelo e che sono specializzati per estrarre diverse tipologie di informazione dall'attività corrente del cervello. Ogni sistema ha una struttura centrale che tratta le informazioni indipendentemente dagli altri sistemi; l'interazione tra loro avviene quindi a livello delle informazioni ricevute, che provengono dalle stesse fonti, o a livello delle informazioni generate, che interagiscono poi per la produzione di comportamenti e pensieri. L'idea, quindi, che la memoria non sia una funzione unitaria, ma un insieme di sistemi specializzati è attualmente quella prevalente nel campo delle neuroscienze. Le diverse distinzioni che si sono presentate nei primi paragrafi di questo capitolo risultano quindi pertinenti anche rispetto ad una indagine sui correlati neurali. Lo stesso vale per lo sguardo informazionale e processuale sulla memoria: le modalità di interazione tra questi sistemi, in relazione ai compiti che si stanno eseguendo, rappresentano un importante ambito di ricerca. Si procederà nell'argomentazione presentando diversi studi e focalizzandosi sia sui tipi di memoria che sulle zone cerebrali più coinvolte nel fenomeno mnestico.

⁶ L'ambito delle neuroscienze della memoria è, ad oggi, un campo teorico in via di definizione. Tre testi aggiornati che raccolgono diversi articoli, anche frutto di convegni su questo specifico tema, sono Parker et. al. 2002, Squire & Schacter 2002, Nilsson et. al. 1999. Due testi divulgativi, in italiano, che presentano una rassegna di studi sul tema sono Gasbarri & Tomaz 2005, che si concentra su una esposizione dettagliata del rapporto tra il fenomeno della memoria e le sue possibili basi neurali, e Cacciari, C. & Papagno 2006 che offre un'ampio panorama dei rapporti tra psicologia e neuroscienze. Da segnalare come le voci *wikipedia* in inglese siano particolarmente aggiornate e ricche di informazioni e rimandi ad articoli recenti, sia per quanto riguarda i temi dell'anatomia funzionale del cervello che per quanto concerne i diversi tipi di memoria.

1.1.4 – La corteccia prefrontale

Un'area che ha indubbiamente un ruolo molto complesso nella formazione di memorie è la corteccia frontale; in particolare, fondamentale è il ruolo della corteccia prefrontale. Studi sui primati hanno mostrato come questa zona della corteccia sembri intervenire nella memoria dell'ordine temporale degli eventi, infatti scimmie con una lesione in questa area presentano un deficit esclusivamente nei test dove l'ordine temporale ha un ruolo centrale. Altri studi hanno evidenziato anche come, nei compiti di risposta ritardata, in cui è necessario un tempo di preparazione, i neuroni della corteccia prefrontale (in particolare in posizione dorsolaterale) mantengono un alto livello di attività durante l'intervallo. Questa area è quindi legata alla preparazione di una risposta, e più in generale alla pianificazione. Ulteriori dati indicano, in modo coerente con questa ipotesi, quest'area come responsabile anche della memoria di lavoro. "Sembra che la corteccia prefrontale sia coinvolta nella memoria di lavoro per la risoluzione di problemi e per la pianificazione del lavoro. A sostegno di questa ipotesi abbiamo dati comportamentali di soggetti umani con lesione della corteccia prefrontale che, in compiti di memoria semplici, come il richiamo di informazioni a distanza di un intervallo di tempo, mostrano di solito prestazioni superiori a quelle di soggetti con lesioni del lobo temporale mediale. Tuttavia, in altri compiti più complessi, pazienti affetti da lesioni prefrontali mostrano notevoli difficoltà" (Gasbarri 2005, 92). Molto noto nella letteratura il caso del soggetto Phineas Gage la cui personalità è stata completamente cambiata dal danneggiamento accidentale di entrambi i lobi frontali. Gage, che era sempre stato un lavoratore efficiente e abile, era improvvisamente diventato incapace di completare compiti anche semplici poiché impaziente, irrequieto, irritabile. Queste osservazioni cliniche sono coerenti con quanto detto rispetto al ruolo della corteccia prefrontale nei compiti dove centrale è l'azione della memoria di lavoro e, più in generale, delle funzioni esecutive.

1.1.5 – La memoria di lavoro

Il modello semplicistico di memoria di lavoro come mediazione tra la memoria sensoriale e quella a lungo termine è stato notevolmente rivisto dalle importanti ricerche

di Baddeley⁷. Questo autore ha proposto di considerare la memoria di lavoro come un complesso sistema con diversi componenti; tre sono quelli principali: l'esecutivo centrale, che agisce come un sistema supervisore e di controllo del flusso informativo, e due sistemi dipendenti, il *loop* fonologico e il taccuino visuo-spaziale. I due sistemi dipendenti sono sistemi di immagazzinamento a breve termine relativi ai due diversi domini, quello verbale e quello visivo. La memoria di lavoro, così descritta, è un importante campo di ricerca per le investigazioni dedicate alla ricerca dei correlati neuronali, e gli studi si sono concentrati in particolare, come si è già detto, sul ruolo del lobo frontale. Diversi esperimenti PET hanno mostrato coerenti risultati per quanto riguarda la memoria di lavoro verbale, il *loop* fonologico. La memoria di lavoro visiva è invece stata associata con l'attivazione di una rete di aree frontali, parietali e occipitali, nell'emisfero destro. I risultati PET hanno comunque mostrato la presenza di una dissociazione anatomo-funzionale tra la memoria di lavoro verbale e quella visuo-spaziale. Altri studi hanno mostrato una attivazione della corteccia prefrontale nei compiti di *dual-task*, ovvero in quelle procedure sperimentali che richiedono di eseguire due compiti simultaneamente, come parlare e andare in bicicletta, ma non quando il compito che si presenta è singolo. Questi risultati rinforzano l'idea che il lobo frontale sia il luogo dell'esecutivo centrale, secondo il modello proposto da Baddeley.

1.1.6 – Il lobo temporale

Una seconda regione cruciale per la memoria è il lobo temporale. Il lobo temporale svolge un ruolo importante per la registrazione di eventi passati poiché contiene due aree fondamentali per la memoria dichiarativa: l'ippocampo e l'amigdala, entrambi situati nella parte mediale del lobo. L'evidenza di questo ruolo viene dalle pratiche di neurochirurgia degli anni '40 e '50 per il trattamento di malattie neurologiche, come l'epilessia, o psichiatriche, come la schizofrenia. La lobotomia prefrontale, e soprattutto la resezione delle regioni del lobo temporale mediale per il trattamento delle psicosi gravi, producevano anche una perdita molto grave della memoria, ed è stato osservato come il deficit di memoria fosse correlato all'entità del lobo temporale asportato. Le afferenze a questa zona celebrale provengono dalle aree associative della corteccia,

⁷ La svolta nell'approccio alla memoria di lavoro è presentato in Baddeley 1986.

ovvero da tutte quelle aree che raccolgono informazioni elaborate relative alle diverse modalità sensoriali; i deficit provocati dalle lesioni non sono quindi specifici per la modalità.

Successivi studi dimostrano come l'amnesia coinvolga in particolare la memoria dichiarativa e riguardi il lungo termine più che il breve termine. Si pensava inizialmente che ippocampo e amigdala fossero il deposito della memoria a lungo termine che permette il riconoscimento, ma alcuni casi clinici hanno mostrato come questo non fosse totalmente corretto. L'ipotesi attualmente più accreditata⁸ vede ippocampo e amigdala non come contenitori di memoria a lungo termine, ma come strutture necessarie per il trattamento dell'informazione verso il deposito nella memoria a lungo termine: è la neocorteccia il sito in cui si conservano le tracce della memoria dichiarativa. L'ippocampo è quindi cruciale per il consolidamento delle informazioni della memoria a lungo termine, mentre le memorie sono nella neocorteccia. Una volta completato il consolidamento, l'ippocampo non è più necessario né per l'immagazzinamento né per il recupero. Questo è coerente con quanto emerso dalle pratiche di neurochirurgia, dove si è osservato come solo la resezione bilaterale dell'ippocampo provoca una amnesia grave e soprattutto che questa amnesia riguarda solo la memoria a lungo termine, e non quella a breve termine.

1.1.7 – L'ippocampo

Questa struttura, come già argomentato, pare essere essenziale per diversi sistemi di memoria. Si è già detto che l'area è cruciale per la memoria dichiarativa, e che è fondamentale per l'immagazzinamento dei ricordi a lungo termine che, una volta consolidati, dipendono però dalla corteccia. In particolare è stato ipotizzato che l'ippocampo abbia a che fare con la memoria episodica: questo dato è legato al ruolo di questa struttura per quanto riguarda lo spazio. Numerosi studi condotti sui ratti hanno infatti dimostrato come l'ippocampo sia importante per l'apprendimento di informazioni spaziali; i ratti con una lesione in questa area, a differenza degli altri, non riescono a ricordare i percorsi fatti in precedenza. Qualcosa di simile vale per gli uomini, diversi test con i tassisti londinesi hanno dimostrato come questi avessero un ippocampo di

⁸ Una descrizione ampia del dibattito intorno alle funzioni dell'ippocampo è presente in Squire & Schacter 2002 e in Gasbarri 2005

dimensioni maggiori della media e tale dimensione era direttamente dipendente dalla loro anzianità di servizio. Gli studi PET hanno anche dimostrato come l'ippocampo è attivato in situazione di realtà virtuale realizzata al computer.

Questa serie di evidenze hanno portato a formulare una teoria della memoria relazionale con la quale l'ippocampo e altre strutture del lobo temporale sarebbero correlate. “Questa teoria si basa sull'ipotesi che le informazioni sensoriali altamente elaborate giungano all'ippocampo e alla corteccia circostante e che, tramite ulteriore elaborazione, i ricordi vengano conservati in modo tale che tutti gli eventi, avvenuti nel momento in cui un determinato ricordo è stato immagazzinato, siano legati insieme oppure posti in relazione tra di loro” (Gasbarri & Tomaz 2005, 107). Diversi casi di questo fenomeno possono essere ripresi: ad esempio da un piccolo dettaglio possiamo poi ricordare una intera situazione che da anni avevamo dimenticato. “È possibile che la funzione originale della formazione ippocampale fosse quella di dotare gli animali di orientamento spaziale, basandosi sui vari stimoli che definiscono una determinata posizione nello spazio. In seguito [...] il ruolo dell'ippocampo si è esteso anche all'apprendimento di relazioni associative tra stimoli non spaziali e situazioni diverse. Più in generale, quindi, l'ippocampo ha acquisito un importante ruolo nel legare insieme gli elementi che costituiscono ogni episodio della nostra vita e distinguere un contesto da un altro” (Gasbarri & Tomaz 2005, 108).

1.1.8 – La memoria episodica

L'esame del ruolo dell'ippocampo porta in un terreno molto vicino a ciò che va sotto l'etichetta di memoria episodica. La formazione di questo tipo di memoria richiede quindi l'attività del lobo temporale mediale. Senza di esso, è stato dimostrato, un soggetto è capace di formare nuove memorie procedurali, come andare in bicicletta, ma non è in grado di ricordare l'evento all'interno del quale questa acquisizione ha avuto luogo. Anche la corteccia prefrontale, di cui si è già parlato, sembra essere coinvolta nella formazione di nuove memorie episodiche; i pazienti con danni in questa area sono infatti in grado di apprendere nuove informazioni ma lo fanno in modo confuso. Sono infatti capaci di riconoscere oggetti già visti in passato, ma falliscono nell'indicare l'episodio nel quale sono venuti a contatto con quell'oggetto in precedenza. Altri studi

mettono in risalto il fatto che la corteccia prefrontale sia il sistema sottostante le strategie semantiche di codifica profonda di informazioni da ricordare.

1.1.9 – Codifica e recupero

Lo sguardo informazionale sul fenomeno della memoria può essere un diverso modo di esaminare diversi risultati delle neuroscienze, e questa distinzione emerge in molti studi come una ripartizione pertinente. In generale si può considerare come un ampio numero di aree corticali sia attivato durante i processi di *encoding* e di *retrieval*. Diversi studi mostrano una accresciuta attività bilaterale nella corteccia frontale. In particolare la porzione dorsolaterale sinistra della corteccia prefrontale è attivata in modo consistente quando avviene una codifica di materiale semantico significativo; sembra quindi essere in qualche modo collegata ad una codifica profonda delle informazioni. La ricerca dei correlati cerebrali del recupero ha portato invece a mostrare una consistente attivazione nella corteccia dorsolaterale destra e nella corteccia frontale mediale. Il dato emergente dagli studi su codifica e recupero, in particolare delle memorie episodiche, è estremamente interessante perché mostra una profonda diversità cerebrale dei due processi: la codifica coinvolge maggiormente l'emisfero sinistro mentre il recupero coinvolge di più l'emisfero destro. Rimane costante invece la localizzazione di entrambi i processi nella corteccia prefrontale dorsolaterale.

La tecnologia PET è stata utilizzata in particolare per osservare la codifica di gesti compiuti con la mano, si sono analizzati sia dei movimenti dotati di un significato, sia dei movimenti che invece ne erano privi. Si è osservato come le azioni significative coinvolgano l'emisfero sinistro nelle regioni frontali e temporali, mentre le azioni prive di significato quello destro nel suo percorso occipito–parieto–frontale. È possibile che la regione sinistra sia specializzata per generare risposte, mentre il lato destro sia più importante per la memoria.

Inoltre sono stati effettuati esperimenti che distinguevano un compito di riconoscimento di azioni significative da uno di memorizzazione in vista di una successiva imitazione. L'osservazione ha evidenziato diversi comportamenti a livello di ippocampo: in particolare, il lato destro sembra più legato all'imitazione e a una codifica visuo-spaziale, mentre il sinistro è più legato al riconoscimento e quindi ad una codifica semantica.

1.1.10 – La memoria semantica

Una molteplicità di studi recenti è dedicata alla ricerca dei correlati neurali della memoria semantica, ma il tema è decisamente controverso. Molti ricercatori sostengono infatti che la memoria semantica sia immagazzinata nello stesso circuito cerebrale coinvolto nel trattamento di quella episodica. In questo sistema, già descritto nei paragrafi precedenti, l'ippocampo codifica le memorie e la corteccia le immagazzina dopo il primo trattamento. Nuovi dati hanno però mostrato come vi sia un ruolo centrale della corteccia paraippocampale, formata dalla corteccia entorinale e da quella perineale. Amnesici con danni all'ippocampo ma con corteccia paraippocampale intatta mostrano una memoria semantica in qualche modo intatta a fronte di una totale perdita della memoria episodica; altri ricercatori sostengono invece che l'ippocampo sia coinvolto solamente nella memoria episodica e spaziale. La domanda sulla localizzazione cerebrale della memoria semantica rimane quindi aperta, e diverse ipotesi sono in campo; potrebbe essere localizzata nella corteccia temporale, oppure distribuita su più aree cerebrali: l'idea di conoscenza semantica distribuita vede la conoscenza di un oggetto del mondo come coesistente in più cortecce, quella visiva, quella auditiva, etc. con una indicizzazione unitaria nel lobo temporale.

Un altro sforzo fondamentale della ricerca, parallelo a quanto già discusso, è quello di cercare dei correlati delle categorie semantiche e degli effetti relativi alla categorizzazione noti in psicologia. Molteplici evidenze mostrano diverse aree di attivazione per oggetti che appartengono a diverse classi di conoscenza. In particolare è stato studiato l'accesso alla conoscenza semantica da immagini o materiali verbali, alla ricerca dei correlati per le due modalità. Si è osservata invece un'ampia sovrapposizione tra le attivazioni quando una immagine o una parola, rappresentanti lo stesso oggetto, sono comprese da un soggetto. Alcune aree appaiono inoltre essere specifiche per le categorie, suggerendo come anatomicamente le categorie abbiano diverse rappresentazioni. Una differenza su cui ci si è concentrati, ad esempio, riguarda gli elementi animati o gli strumenti; in particolare il lobo temporale inferiore sinistro sembra trattare gli stimoli di entità animate, mentre il giro mediano sinistro sembra attivarsi per gli oggetti, sia che vengano da materiale visivo che verbale. Ci sono quindi evidenze per l'idea di un frazionamento dei substrati neurali della conoscenza semantica. Si segnala in particolare anche l'esistenza di una specifica area per il riconoscimento dei volti, il giro fusiforme.

1.1.11 – L'amigdala e le emozioni

L'amigdala svolge un ruolo fondamentale di fronte a situazioni o stimoli con particolare significato biologico (dolore, cibo, nemici, acqua, etc.) determinando una serie di reazioni fisiologiche e comportamentali. Le risposte emozionali in queste situazioni sono coordinate dai neuroni del complesso amigdaloido, che proiettano alle regioni cerebrali che regolano l'espressione emozionale. L'amigdala ha quindi un ruolo fondamentale nella formazione e nell'immagazzinamento delle memorie associate ad eventi, situazioni o informazioni rilevanti da un punto di vista emozionale. Alcune ricerche mostrano come in condizioni di paura lo stimolo sensoriale raggiunga l'amigdala, in particolare il nucleo laterale, dove si formano associazioni con la memoria dello stimolo. Questa associazione tra la stimolazione e la situazione di pericolo a cui essa è collegata può essere potenziata rispetto al lungo termine, e diventa una sorta di potenziale difensivo perché consente una reazione più rapida delle sinapsi coinvolte.

Molte ricerche hanno mostrato che l'amigdala è coinvolta nella modulazione della formazione di tracce di memoria nelle aree cerebrali a cui proietta. In ogni apprendimento di nuova informazione la memoria a lungo termine non viene formata immediatamente, ma le informazioni riguardanti un evento sono assimilate lentamente nella memoria a lungo termine attraverso un processo definito di consolidamento. Si è già accennato ai problemi di relazione tra la memoria di lavoro e l'immagazzinamento relativamente stabile nella memoria a lungo termine. Nel momento del consolidamento la memoria può essere modulata, in particolare diversi studi mostrano come l'alto livello emotivo dell'evento influenza la forza del ricordo di quell'evento. Nelle situazioni di grande stress emozionale di un soggetto l'immagazzinamento mnestico è influenzato in modo decisivo dall'amigdala, la cui attività è correlata con l'aumento della capacità di ritenzione di fronte ad un evento di forte impatto emotivo. L'amigdala può allora modulare l'immagazzinamento della memoria, anche quando è conseguente a diverse forme di apprendimento, poiché è in grado di influenzare diversi sistemi cerebrali, ognuno dei quali consente un particolare tipo di memoria, grazie alle numerose e dirette connessioni che contrae con molte regioni cerebrali coinvolte nel consolidamento mnestico.

1.2 – COMPRENDERE, ARCHIVIARE E RICHIAMARE

1.2.1 – Glossario per un dialogo

Terminata la panoramica sugli studi che indagano le basi materiali del fenomeno della memoria, mi rivolgo agli studi che, sempre nell'ambito delle scienze cognitive, si sono occupati di questo tema, a partire da una taglia di maggior complessità⁹. Il territorio teorico nel quale la ricerca si muove è quello di un confronto tra teorie semiotiche e temi affini sviluppati nell'ambito delle scienze cognitive. Semiotica e scienze cognitive spesso tematizzano aree di ricerca molto simili con terminologie e metodi differenti: è questo il caso. Un manuale di psicologia cognitiva presenta così il tema della memoria dei brani: "Occuparsi di memoria di brani significa innanzitutto affrontare non solo i processi di archiviazione ma tutti gli altri processi che precedono e seguono l'archiviazione. Il brano è uno stimolo complesso che necessita di essere trattato a fondo prima di essere depositato in memoria, ma deve subire trattamenti altrettanto complessi prima di essere richiamato" (Roncato Zucco 1993, 259). In semiotica non parliamo di stimoli complessi, ma di testi, o meglio, della loro manifestazione in sostanze dell'espressione. Il trattamento che il testo subisce prima di essere depositato in memoria, il processo per l'archiviazione, usualmente definito in ambito cognitivo *encoding* o codifica, è tematizzato in semiotica nei termini dell'interpretazione o della significazione del testo. L'archiviazione (o *storage*) è poi forse una questione di articolazioni semantiche e di possesso individuale di porzioni enciclopediche; i trattamenti in vista del richiamo (*retrieval*) sono piuttosto un problema di produzione testuale. Parzialmente chiarita, con questa breve mappatura, la questione (semiotica) di nominare i problemi in campo, è necessario entrare con maggiore dettaglio nei singoli argomenti seguendo la distinzione già presentata che differenzia le tre fasi di acquisizione, immagazzinamento e richiamo. Si partirà dal fondo esaminando, in questo paragrafo, in prima istanza il problema del recupero, poi si procederà a ritroso occupandosi dell'immagazzinamento, e successivamente della acquisizione della memoria, infine, nel paragrafo 1.3, ci si occuperà direttamente del tema del testo.

⁹ Per una panoramica generale su memoria e scienze cognitive si veda Roncato & Zucco 1993.

1.2.2 – La memoria come produzione, il recupero

Il primo studioso a considerare la memoria non come una collezione di immagini fisse, ma come un vero e proprio momento produttivo è Frederic Charles Bartlett¹⁰. La sua ipotesi di lavoro, in estrema sintesi, considera l'emergere delle tracce del ricordo non come una replica di un originale conservato chissà dove, ma come un fenomeno produttivo, attivo e dinamico, una vera e propria produzione. A governare questa attività costruttiva sono degli schemi, termine che, da un punto di vista storico, Bartlett introduce all'interno della tradizione delle scienze cognitive; riprendo nel paragrafo 1.4 in modo più dettagliato questa posizione che è di estremo interesse, e ricca di spunti, anche per la mia prospettiva di ricerca. Questa posizione teorica, affermata negli anni trenta del secolo scorso, ritorna in modo coerente in diverse tradizioni di studio della memoria fino ai nostri giorni. Daniel Schacter, forse il più importante teorico contemporaneo della memoria nell'ambito della psicologia cognitiva clinica, considera infatti il ricordo come una produzione che avviene a partire da tracce mnestiche o engrammi. Gli studi cognitivi oggi ritengono che il cervello immagazzini gli eventi rafforzando collegamenti tra i gruppi neurali che partecipano alla codifica, "gli engrammi sono cambiamenti transitori o permanenti nel cervello che derivano dalla codifica di un'esperienza" (Schacter 1996, 49)¹¹. Secondo questa ipotesi nel nostro cervello sono presenti milioni di engrammi inattivi, il problema teorico è capire come emergano ad un livello di coscienza e vadano a produrre i ricordi. Schacter sostiene che gli engrammi non sono l'unica fonte soggettiva del ricordo, sono potenzialmente risvegliabili da determinati indizi, ed è quindi la presenza di indizi capaci di sollecitare engrammi che genera il processo di ricordo. "Per il ricordante, l'engramma (il frammento immagazzinato di un episodio) e il ricordo (l'esperienza rievocativa di un evento passato) non sono la stessa cosa. I frammenti immagazzinati contribuiscono all'esperienza conscia del ricordo, ma ne rappresentano soltanto una parte. Un'altra componente importante è l'indizio di recupero [...] l'indizio si combina con l'engramma per dare vita a una nuova entità emergente, l'esperienza rievocativa del ricordante, diversa da ciascuno dei suoi costituenti" (Schacter 1996, 61). Schacter qui si

¹⁰ L'opera fondamentale di questo autore è Bartlett 1932, il suo lavoro verrà esaminato con più dettaglio nel corso del capitolo, in particolare nel paragrafo 1.4.

¹¹ Le citazioni sono sempre dalle traduzioni italiane, quando disponibili, dei testi pubblicati in diversa lingua (ed è questo il caso); i testi sono comunque indicati, in bibliografia, in primo luogo nella loro edizione originale poi attraverso la edizione tradotta.

contrappone decisamente all'idea che esista una corrispondenza tra il ricordo e l'informazione immagazzinata nel cervello, il ricordo non è un evento passato che viene attivato ma un evento emergente dall'intervento congiunto di indizio e engramma.

Non mi interessa qui il livello neurale di questo tipo di operazione, o i tentativi di applicazione e simulazione delle operazioni in intelligenza artificiale, quello che trovo utile è l'ipotesi di una interazione dinamica tra elementi che fungono da indizi e gruppi di elementi richiamati dagli indizi. La dialettica indizio/engramma pare caratterizzare il processo di produzione, in maniera coerente con la prospettiva già delineata da Bartlett. Egli sottolinea infatti come nel ricordo vi siano particolari dominanti (*outstanding details*) che emergono e strutturano il processo di ricordo, ovvero elementi che fungono da accesso privilegiato a pacchetti di altri elementi. L'idea del particolare dominante mi pare centrale, più avanti ne tratterò diffusamente e tenterò di applicarla nelle analisi di concreti processi di ricordo. I pacchetti di elementi che i particolari attivano, credo possano essere ricondotti all'idea che la memoria venga immagazzinata in modo organizzato, per cui gli elementi emergono già in modo interconnesso gli uni con gli altri.

1.2.3 – Immagazzinamento o stoccaggio

Queste riflessioni sul momento di recupero hanno già introdotto l'idea che la memoria sia in qualche modo ordinata: nell'ambito delle scienze cognitive si guarda alla memoria non come una collezione di elementi singoli, ma come un insieme di forme organizzate, delle strutture di *storage* ovvero delle modalità di stoccaggio da cui l'informazione e la conoscenza verrà poi recuperata da questi magazzini al momento del ricordo. Il tema della rappresentazione della conoscenza nella memoria può essere pensato genericamente in termini di schemi o di reti semantiche. Gli schemi sono genericamente quelle strutture cognitive gerarchiche le cui ipotesi tipizzate su persone, cose, eventi vengono organizzate in modo sensato; sono strutture generalizzate più o meno astratte, che consistono in *slots* vuoti, e di condizioni che stabiliscono cosa può occuparli. La tradizione delle reti semantiche si richiama invece esplicitamente ai grafi esistenziali di Peirce, agli schemi attanziali di Tesnière, alla grammatica dei casi di Fillmore fino ai lavori sullo schematismo di Shank. La metafora forse più efficace è quella chimica, si tratta di rappresentazioni di azioni o proposizioni che coinvolgono

uno o più elementi, ovvero che hanno un certo numero di valenze libere, di possibilità di combinarsi con altri elementi, di necessità di completarsi portando al loro interno altri elementi. Si può a questo punto immaginare come il processo dialettico indizio/engramma, o particolari dominanti/insieme del ricordo, illustrati nel sottoparagrafo precedente, possano essere modellizzati proprio a partire da strutture di questo tipo: il processo di ricordo è caratterizzato da una presenza di particolari che fanno emergere altri particolari secondo logiche modellizzabili tramite schemi e reti semantiche.

Questa area di studi getta un ponte importante verso la semiotica che si occupa di strutture semantiche e logiche e di rappresentazione della conoscenza nei termini di una descrizione delle forme dell'enciclopedia. Il problema teorico che queste strutture di stoccaggio pongono è però spinoso: sono il termine di arrivo del processo di appropriazione di un testo e il punto di partenza del suo ricordo, ma non sono mai tangibili di per sé, nella loro staticità, emergono solo in processi dinamici nei quali sono coinvolte, sono modelli per pensare ai processi. In questo senso la questione va correttamente posta come la necessità di capire il modo in cui le strutture di stoccaggio controllino comprensione e ricordo. Qui si apre un'ulteriore controversia: le strutture che presiedono la comprensione sono le stesse che presiedono la produzione del ricordo? L'argomento è complesso, l'ipotesi che tento di esplorare nella ricerca rappresenta queste due operazioni in modo decisamente diverso. Da un lato, al momento dell'interpretazione di un testo siamo di fronte ad una attività che mira alla riduzione della complessità ma che coinvolge una grande quantità di strutture schematiche e cognitive, dall'altro la riproduzione del ricordo necessita di strutture più semplici che gestiscano gli elementi presenti in memoria. Nell'approfondimento dedicato a Bartlett, il paragrafo 1.4, tento di dare una lettura di un processo di recupero mnestico utilizzando una rappresentazione secondo reti semantiche, per modellizzare il processo di visione del film invece mi pare sensato utilizzare le dimensioni del testo individuate in ambito semiotico.

Il tema delle possibili strutture di stoccaggio è comunque molto ampio, e tante sono le proposte in campo; nei prossimi sottoparagrafi passerò in rassegna diverse forme dell'immagazzinamento proposte nell'ambito delle scienze cognitive in modo da poter sviluppare una riflessione più ampia anche in rapporto alle strutture testuali individuate dalla semiotica del testo.

1.2.4 – Bartlett, e lo schema

Il concetto di schema, si è già detto, è stato introdotto in questo ambito da Bartlett, si parlerà in seguito in modo approfondito del lavoro di questo autore, per il momento voglio solo precisare alcuni elementi essenziali; cito una autorevole interpretazione:

“Le conclusioni che Bartlett trasse dall’esame delle rievocazioni furono le seguenti:

1. non si riscontra mai una riproduzione accurata, bensì una forma o schema generale che viene delineandosi nella prima rievocazione e si precisa progressivamente nelle successive, le quali si presentano sempre più depurate da particolari stilistici, morfologici e sintattici;

2. specifici interessi del soggetto, o il suo atteggiamento affettivo possono mettere a fuoco dei particolari del racconto che si ripresenteranno costantemente nelle rievocazioni successive, assumendo sempre più priorità rispetto agli altri contenuti.

Questi dati suggeriscono a Bartlett l’esistenza di due tipi di memoria a lungo termine. In un primo tipo prevale la componente costitutiva: viene conservato uno schema generale della storia intorno al quale, di volta in volta, si costruisce la storia da rievocare. Il secondo tipo di memoria a lungo termine conserva prevalentemente pochi particolari isolati che si sono imposti all’attenzione del soggetto” (Roncato Zucco 1993, 262).

Una nozione fondamentale è quindi quella di particolare dominante; non è stata sviluppata in modo specifico da altri autori, in seguito, e tenterò io di dire qualcosa a partire dai dati della mia ricerca. Alla nozione di particolare dominante è legata la prima domanda dell’intervista, di cui parlò più diffusamente nel secondo capitolo dedicato alla metodologia. L’altra nozione fondamentale – introdotta proprio da Bartlett nella psicologia cognitiva – è quella di schema, già presentata; questa nozione ha avuto notevoli sviluppi che vale la pena di esaminare in modo sintetico.

1.2.5 – Le grammatiche del racconto

Il tema dello schema è molto ampio, in prima battuta vorrei analizzarlo nel caso specifico dei testi narrativi. Tra la fine degli anni ‘70 e l’inizio degli anni ‘80 si è assistito a un notevole sviluppo delle ricerche sperimentali sui racconti. Diversi studiosi

hanno ipotizzato alcune strutture di conoscenza specifiche per la comprensione e il ricordo dei testi narrativi. L'insieme di questi studi va sotto l'etichetta di "grammatiche del racconto". Si tratta infatti di distinguere lo schema della singola storia dall'insieme di regole che portano alla produzione dello schema. La grammatica della storia è un sistema di regole che permette di descrivere le regolarità trovate in ogni tipo di testo, le unità fondamentali costituenti le storie, strutture legate in sequenza tramite relazioni di tipo causale e temporale. L'ipotesi di fondo di questi studi è la realtà psicologica di queste grammatiche; una delle prime ipotesi è quella di Rumelhart, ma anche studiosi come Mandler e Cohen hanno elaborato l'argomento con notevole completezza¹².

A questo livello è interessante un confronto con la narratologia europea ed in particolare con il livello narrativo all'interno del percorso generativo del senso ipotizzato dalla semiotica generativa. Le prospettive sono in effetti del tutto comparabili, modelli cognitivi e narratologici, sebbene appartenenti a due epistemologie diverse, trovano una importante convergenza. È necessario però segnalare come la semiotica, ponendosi il problema del senso, articoli una visione decisamente più ampia. Per la semiotica queste strutture non sono isolate forme della comprensione, come per l'approccio cognitivo. Il livello narrativo, in semiotica, è in una relazione fondamentale con un altro livello: quello dei valori del testo. La grande intuizione della semiotica generativa è, a mio avviso, quella di unire gli studi narratologici con quelli antropologici, di mettere assieme l'approccio sintattico di Propp con quello semantico di Lévi-Strass. Gli schemi narrativi quindi non articolano solo una sintassi, ma significano, ovvero sono in una relazione fondamentale con degli universi semantici. Di questo dato essenziale all'interno del paradigma cognitivo pare non esserci traccia.

1.2.6 – Strutture per rappresentare la conoscenza

Si è visto come il tema dello schema abbia nelle grammatiche una evoluzione specifica legata ai testi narrativi. Accanto a questa nelle scienze cognitive c'è un notevole sviluppo di teorie dello schema nell'ambito di studi etichettati come *knowledge representation*¹³. Si tratta di un insieme di ricerche, legate prevalentemente all'ambito

¹² Un panorama approfondito della prospettiva si può avere a partire da Rumelhart 1977, Mandler 1984 e Cohen 1996, per una presentazione sintetica si veda Zanetti & Miazza 2004.

¹³ Per un'ampia panoramica e un bibliografia completa su questo settore di ricerca si veda Sowa 2000.

disciplinare dell'Intelligenza Artificiale, che si legano in modo diretto agli studi sulla memoria per una duplice ragione: prima di tutto le strutture schematiche che propongono sono spesso dei modelli della memoria a lungo termine, secondariamente il processo di ricordo dei testi non coinvolge solo specifiche grammatiche delle storie, ma più in generale le conoscenze del mondo, che sono in qualche modo organizzate.

Un piccolo modello delle conoscenze del mondo è l'obiettivo di Ross Quillian, uno dei primi studiosi a proporre uno schema di memoria semantica¹⁴. Quillian propone una rappresentazione a rete gerarchica dove i concetti sono rappresentati come nodi connessi ad altri nodi, a loro volta interconnessi all'interno della rete. Si tratta di una struttura in grado di rappresentare le relazioni di appartenenza categoriale e le proprietà dei termini. Di grande interesse il fatto che proprio in semiotica Umberto Eco recuperi questo modello di memoria semantica a lungo termine per costruire il suo modello enciclopedico di teoria della cultura¹⁵. Da notare inoltre come questo tipo di ricerche abbiano sviluppato ulteriori riflessioni sul tema del significato, in particolare i lavori di Eleanor Rosch¹⁶ che si concentrano sul problema dei confini sfumati del significato, attraverso il concetto di tipicità e il tema del prototipo.

A fianco di modelli rizomatici, nel tentativo di rappresentare la conoscenza del mondo, vi sono varie proposte di strutture schematiche. Di notevole importanza è lo *script*, una rappresentazione mentale di una sequenza di eventi o azioni specifiche; si tratta di un modello, proposto da Schank e Abelson¹⁷, che vuole rappresentare i fatti della vita quotidiana: uno speciale schema di eventi. Gli *script* vengono pensati come dei trattamenti di sceneggiature, richiamate nelle circostanze opportune, e dotate di spazi vuoti da riempire di volta in volta con variabili situazionali. Facilitano il comportamento e la comprensione in situazioni di *routine*, ma sono anche all'opera nel confronto tra testo e lettore. Permettono di prevedere lo sviluppo di una situazione, di aspettarsi delle cose, di stupirsi di fronte al tradimento delle aspettative. Lo sviluppo successivo della teoria elaborata da Schank si rivolge più direttamente al problema della memoria. Schank elabora la nozione di MOP, *memory organization packet*: "il compito primario di un MOP nell'elaborare nuovi stimoli è quello di fornire strutture di memoria rilevanti che a loro volta forniranno le aspettative necessarie a capire quello che è stato ricevuto"

¹⁴ Per un'esposizione approfondita del modello si veda Quillian 1971.

¹⁵ Si tratta del Modello Q, in Eco 1975. Questa nozione sarà alla base della successiva elaborazione del concetto di Enciclopedia, vedi in particolare Eco 1984.

¹⁶ La formulazione della teoria della rappresentazione semantica per prototipi è in Rosch 1975, per una panoramica ampia sui modelli di significato lessicale si veda Violi 1997.

¹⁷ Il concetto di *script* è presentato nell'opera fondamentale dei due autori Schank & Abelson 1977.

(Schank & Childers 1984, 84). I MOP non sono tanto registri di conoscenze quanto organizzatori di scene e *script*, e si pongono ad un livello gerarchicamente superiore. Secondo Schank quindi un episodio non è immagazzinato in memoria in modo unitario, quando riraccontiamo un episodio effettuiamo una ricostruzione utilizzando i diversi MOP guidati da un'idea generale del modo in cui vanno combinati. Accanto a queste si colloca anche la nozione di *frame* proposta, in questo ambito disciplinare, da Marvin Minsky¹⁸. Il *frame* si presenta come parzialmente analogo, ma semanticamente sembra essere più completo. Un *frame*, secondo l'autore, è una struttura per rappresentare in modo stereotipico una situazione, come essere in sala da pranzo, o partecipare ad una festa di compleanno dei propri bambini. Ogni *frame* porta con sé diversi tipi di informazioni; alcune di queste informazioni riguardano le modalità di utilizzo del *frame*, altre cosa ci si può aspettare che accada, e altre ancora cosa fare nel caso che queste aspettative vengano disattese.

Un concetto puramente tecnico e notazionale in grado, a mio avviso, di sussumere e gestire le molte differenti accezioni di rete e di schema è quello di rete semantica. Nell'ambito dell'AI è stato fatto un notevole sforzo modellistico in questo senso, l'autore di riferimento è John Sowa¹⁹. Una rete semantica è genericamente un sistema grafico notazionale per rappresentare la conoscenza in pattern interconnessi di nodi e frecce. Sowa propone una notevole articolazione di questi modelli classificando i tipi di reti in *Definitional, Assertional, Implicational, Executable, Learning, Hybrid*. L'insieme di questi modelli è probabilmente in grado di offrire uno sguardo unificato, di natura notazionale, sulle tante proposte di schematizzazione legate al fenomeno della memoria.

1.2.7 – Problema della gerarchia: le macrostrutture

Esiste dunque un ampio panorama di proposte che descrivono le possibili strutture schematiche in grado di rappresentare e memorizzare le storie e più in generale la conoscenza. Uno dei problemi centrali che queste rappresentazioni pongono è quello della loro organizzazione gerarchica. Se la rappresentazione è inevitabilmente gerarchica, come stabilire un ordinamento di livelli? Il lavoro di Walter Kintsch e Teun

¹⁸ Per un trattazione sintetica del concetto di *frame* secondo questo autore si veda Minsky 1975.

¹⁹ Per una esposizione del lavoro sistematico intorno al concetto di rete semantica di questo autore si veda Sowa 2003.

van Dijk è il tentativo più interessante e completo di porsi questo problema²⁰. Il modello è caratterizzato da un'analisi semantico-proposizionale: l'analisi parte dalla proposizione, le proposizioni sono raggruppate ad un livello superiore in una macrostruttura, l'insieme delle macrostrutture a sua volta porta all'individuazione della superstruttura testuale, lo schema del testo. Centrale in questo modello è la definizione di un sistema di strategie che regolano il passaggio da una rappresentazione di livello inferiore ad una di livello gerarchicamente superiore. La macrostruttura viene prodotta in base ad alcune regole definite macro-operatori (soppressione, generalizzazione, sostituzione,...) che permettono di individuare gli elementi più importanti in funzione degli interessi del soggetto e della costruzione di una superstruttura testuale. Il problema delle modalità di gerarchizzazione e della scelta delle strutture schematiche da utilizzare, e delle più generali conoscenze del mondo necessarie per effettuare queste operazioni, porta questa modellizzazione verso un ulteriore problema fondamentale, quello della definizione processuale del processo di comprensione e memorizzazione di un testo.

1.2.8 – Processualità: modelli dinamici e interattivi della comprensione

La riflessione sulle strutture schematiche, e quella sulla loro modalità di gerarchizzazione, portano ad una più generale riflessione sulla comprensione (e ancora più in generale su tutta l'attività cognitiva) considerata come processo. Il richiamo e l'utilizzo di specifiche strutture, in determinate situazioni, e la loro gerarchizzazione, dipendono inevitabilmente dalla dinamica interattiva che si viene a creare caso per caso. È quindi necessario esaminare i modelli dinamici di tale attività processuale che sono stati proposti dai più importanti teorici del campo cognitivo.

Due tra i fondatori della psicologia cognitiva hanno considerato centrale questo tema. Ulrich Neisser²¹ parla di Ciclo Cognitivo: il processo è caratterizzato dall'attivazione di un complesso di conoscenze, dalla verifica delle aspettative che da tali conoscenze nascono, e infine dall'accettazione del significato previsto o dalla sua correzione. Comprendere, memorizzare, raccontare sono casi specifici di questa processualità che

²⁰ L'opera fondamentale in cui è ampiamente descritta la proposta dei due autori è Kintsch & van Dijk 1983.

²¹ Una delle prime esposizioni dell'idea di ciclo cognitivo è in Neisser 1976.

caratterizza la cognizione. Donald Norman²², nel suo modello, mette in luce gli stretti rapporti fra memoria, percezione e attenzione. Il significato finale di un brano, o di una situazione, è sempre il frutto di diversi tentativi e della formulazione di ipotesi messe poi alla prova. Le ipotesi, prima generali, vanno via via affinandosi e contestualmente si affina l'analisi dei dati e delle informazioni che il soggetto ha a disposizione. L'idea di Norman è che noi siamo continuamente impegnati in una attività di formulazione di ipotesi, e che queste siano all'origine del fenomeno della pertinenza. Le ipotesi e le conseguenti aspettative portano infatti ad una articolazione dell'input percettivo a partire da uno sguardo in grado di individuarne delle salienze. Anche in questo caso siamo di fronte a un vero e proprio ciclo di formulazione e verifica di ipotesi durante il quale si affina sempre più il significato generale e la capacità di selezionare e percepire i dettagli. Attenzione, percezione e memoria sono quindi, in conclusione, processi strettamente interconnessi. Diversi modelli sono anche stati pensati e proposti in specifico per la comprensione e memorizzazione dei testi narrativi, in particolare da segnalare il lavoro di Robert Bjork²³, e dello stesso Walter Kintsch²⁴, che ha ulteriormente approfondito la dimensione processuale del modello di macrostruttura proposto.

Concludendo mi pare essenziale rimarcare come nei processi di comprensione, e in generale nelle attività conoscitive, entrano in gioco due direzioni, una *bottom up* e una *top down*. La bidirezionalità delle dinamiche interattive determina anche la comprensione testuale, in un complesso gioco di rimandi tra indizi testuali, ipotesi, verifica delle ipotesi, e attivazione di schemi di vario genere. È fondamentale quindi considerare che siamo sempre di fronte a due piani di elaborazione, a due strategie di trattamento.

1.2.9 – Intorno al testo: la codifica

Ponendoci il problema della processualità stiamo già analizzando quella che abbiamo definito codifica (*encoding*) ovvero l'insieme di operazioni che vanno dal testo a ciò che ne rimane nella memoria. È interessante che l'idea guida per descrivere queste

²² Il lavoro di Norman è ampiamente illustrato in Norman 1969.

²³ In particolare si veda Bjork & Bjork 1996.

²⁴ Kintsch 1998 rappresenta l'evoluzione e la revisione globale del lavoro di questo autore.

operazioni sia già semiotica: il codice. Gli stessi processi vengono anche tematizzati in termini di elaborazione dell'informazione, ma soprattutto in termini di comprensione. Il tema centrale è quello di descrivere la complessità dei processi cognitivi che sono all'origine della comprensione di un segno, di una parola, di un film. È intuitivo lo stretto intreccio che lega la comprensione e il ricordo, non si può certo ricordare ciò che non si è compreso. Diversi studi non si limitano a considerare una semplice comprensione ma tentano di analizzarla nei termini di una profondità o di ricchezza della codifica. In questo ambito di ricerca compare spesso il problema del significato dei materiali da ricordare, e alle volte anche quello di una loro interpretazione. Mi pare evidente, in conclusione, che i temi trattati siano pregnanti per la semiotica e che in queste ricerche emergono continuamente riflessioni in qualche modo semiotiche.

La taglia d'analisi però è decisamente diversa, la psicologia cognitiva, per via del suo statuto scientifico, tende inevitabilmente a trattare una dimensione micro, in qualche modo misurabile. I risultati sono scientificamente rigorosi ma inevitabilmente poveri. Allargando la prospettiva con metodi qualitativi, elaborati anche nella tradizione narrativa e culturale della psicologia²⁵, è possibile forse raggiungere risultati interessanti. Per quanto riguarda la comprensione e il significato dei testi però, muovendosi nella direzione della complessità, esiste già un modello estremamente raffinato, ed è quello elaborato dalla semiotica. Si tratta di pensare al modello semiotico di testo come strumento per capire i processi di elaborazione individuale dei testi; è possibile quindi un dialogo tra le teorie della comprensione e quelle della significazione/interpretazione. Questo dialogo può essere il punto di partenza per ampliare il discorso delle scienze cognitive, che hanno decisamente trascurato gli aspetti semiotici dell'attività cognitiva necessaria per trattare i testi, e per la semiotica offrendole ulteriori spunti nella sua interrogazione sui modelli di testo.

²⁵ Fondamentali per questa direzione di ricerca i lavori di Bruner 1986 e Bruner 1990.

1.3 – IL TESTO

1.3.1 – Livelli del testo e operazioni cognitive

La semiotica del testo ha costruito la sua teorizzazione a partire da una opposizione tra superficiale e profondo: se il testo si manifesta in maniera tangibile, la sua semantica sviluppa una complessa dimensione immanente, sottesa da questa superficie, che ne consente l'intelligibilità. Seguendo questa logica la semiotica ha così individuato, principalmente comparando e analizzando testi, diverse strutture che articolano la configurazione profonda e immanente di ogni testo. Secondo questa ipotesi, ad esempio, un testo come un racconto, al di là della sua singolare specificità, possiede una struttura narrativa schematica profonda che sussume e articola gli elementi della superficie. Non è possibile in questa sede una trattazione di tutte le strutture testuali individuate in semiotica, la domanda che invece mi pongo riguarda il rapporto tra questi livelli del testo e i processi cognitivi che un lettore produce nell'atto di riceverlo. Diversi studi cognitivi si sono rivolti al tema della comprensione individuando precise attività che operano nel trattamento di stimoli complessi come i testi. In alcuni casi pare esserci una analogia forte con la semiotica: è il caso delle grammatiche narrative localizzate semioticamente nella struttura del testo, nei lavori di Algirdas J. Greimas, e teorizzate in maniera simile in ambito cognitivo, ma considerate puro prodotto mentale. L'idea di testo che si propone qui porta quindi ad aprire una ricerca comparativa che si interroga sullo statuto delle operazioni di comprensione a confronto con quello delle dimensioni strutturali del testo, tentando una commensurabilità tra queste due prospettive teoriche. Un dubbio che si insinua fin dal principio è che semiotica e scienze cognitive stiano dicendo la stessa cosa ma con due linguaggi diversi. La situazione non è così semplice però, i due approcci descrivono cose di natura molto diversa che interagiscono tra loro: le strutture testuali sono strutture che forniscono indizi per una mente che le processerà, i processi cognitivi sono processi in attesa di indizi da processare. Proprio in questa interazione sempre originale si produce un significato non riducibile a uno dei due poli dell'interazione. In questa prospettiva la semiotica quindi si pone come una teoria dei possibili percorsi di senso che si possono sviluppare a partire dalla struttura semantica di un testo, e le scienze cognitive si configurano come una teoria che descrive le

operazioni cognitive che possono essere sviluppate a partire da determinati indizi testuali.

1.3.2 – Prospettive semiotiche nella teoria del testo

Siamo quindi arrivati al punto di partenza di questa riflessione, e anche delle memorie che qui si analizzano: il testo. Ogni disciplina scientifica necessita di una riflessione fondamentale sui suoi concetti teorici, la semiotica ragiona inesauroibilmente su una delle sue nozioni centrali: il testo. Il dibattito è aperto e decisamente polarizzato: gli approcci più sistematici e strutturanti, da un lato, riescono a descrivere il testo, ma paiono opprimere le singole occorrenze, mentre gli approcci che esaltano la libertà interpretativa, dall'altro, riescono a cogliere la ricchezza del testo, ma sembrano incapaci di raggiungere una sistematicità teorica. Uno dei punti focali della mia ricerca, si è già detto, è una riflessione semiotica sulla testualità a partire dal tema della memoria come attività cognitiva di comprensione e produzione di testi. La memoria vuole essere una sorta di lente attraverso cui guardare al testo, nel tentativo di aumentarne la comprensione teorica. Alla luce di come ricordiamo è possibile dire qualcosa su cosa è un testo, come funziona, cosa e come significhi, che effetti provoca in chi lo riceve, come viene utilizzato, e soprattutto come rimane (o meno) nella nostra memoria. Un ulteriore obiettivo teorico che emerge da questo doppio binario di ricerca è quello di portare la riflessione sul testo verso una dimensione empirica in grado di prendere in esame qualitativamente le sorti dei testi nelle menti dei lettori²⁶.

La semiotica ha elaborato un'ampia teoria del testo. Il tema è molto dibattuto nella disciplina; tento di delineare l'idea di testo che ho in mente nell'ipotesi di una affinità col problema della codifica dell'informazione per la memoria; la ricerca potrà dare indicazioni utili su come i testi funzionano, e quindi potrà confermare, contraddire o rielaborare questa ipotesi iniziale sul testo. Non passerò in rassegna l'intera problematica del testo in semiotica, ma è necessaria una descrizione preliminare della prospettiva all'interno della quale mi muovo. L'idea che sostengo è quella di un testo

²⁶ Questa direzione è indicata dallo stesso Eco che, in appendice al *Lector in fabula* (Eco 1979, 229), racconta di un tentativo sperimentale, un test empirico, alla ricerca di un riscontro dei modelli teorici ipotizzati, eseguito su uno dei testi esaminati nel libro. Il lavoro di ricerca che qui si illustra si colloca su questo binario presentandosi come un progetto ampio di indagine delle sorti empiriche dei testi nelle menti dei lettori.

debole, privo di una struttura oggettiva, ontologica, che non può essere oggetto di una sorta di analisi chimica che ne ricostruisca le strutture. I significati dei segni che vanno a costruire il testo sono sottodeterminati, il co-testo e la cooperazione del lettore/spettatore svolgono un ruolo centrale nell'attualizzazione del testo, all'interno di una dialettica locale/globale tra l'enciclopedia presa in carica dal singolo soggetto e il microuniverso semantico che il testo propone. L'attività interpretativa allora costruisce le strutture testuali.

In prima istanza c'è il livello materiale della manifestazione testuale, l'artefatto testuale. A questo livello pertiene un complesso lavoro semiotico sostanzialmente automatico e poco rilevante nei testi complessi che riguarda una semiotica della percezione e che si differenzia notevolmente a seconda della sostanza della manifestazione (testo scritto, visivo, orale). A partire da questo livello elementare di semiosi gli elementi riconosciuti costruiscono o meno relazioni con altri elementi nella direzione di una complessificazione e di una stratificazione. L'attenzione e l'interpretazione alla ricerca di una coerenza di porzioni testuali più ampie funzionano da selezionatori secondo diverse pertinenze degli elementi testuali riconosciuti a livelli più elementari. Si tratta del normale sviluppo del flusso interpretativo, vere e proprie concatenazioni di interpretanti, relazioni segniche, collegamenti che fanno sì che tra gli elementi si creino relazioni per cui un elemento diventa espressione di un altro, suo contenuto. Non vi sono solo relazioni di rinvio, ma contestualmente relazioni sistemiche, strutture schematiche di elementi solidali. Rinvii tra espressioni e contenuti possono allora avvenire anche a questo livello; nella costruzione dell'interprete intere porzioni rimandano ad altre porzioni e via dicendo, creando configurazioni complesse che altro non sono che i significati che assume un testo. Questo processo che ho tentato di delineare teoricamente si ritrova nella fruizione cinematografica dove si parte da una semiotica della percezione e da elementi di piccola taglia per arrivare ad una grande complessità. Nel cinema è necessario spiegare come un'immagine abbia un senso e poi come la successione di immagini produca un altro senso e poi come le successioni di successioni di immagini produca un senso narrativo del film e poi come questo riesca ad esprimere, ad esempio, una posizione politica, un'idea della vita, e mille altre cose.

L'idea che si sviluppino delle strutture nell'interpretazione, e che queste strutture siano connesse ad altre è, in altre parole, l'idea di una stratificazione del senso e di diversi livelli in relazione tra loro. L'ipotesi di diversi livelli, strutture, dimensioni di senso che la testualità sviluppa mi pare centrale ed è l'oggetto su cui si concentra la mia ricerca.

L'idea della presenza di diverse dimensioni in base alle quali pensare al testo nasce in ambito strutturalista ma è sostanzialmente accettata dalla semiotica interpretativa e penso si possa ragionare su di essa al di là delle contrapposizioni. Contestualmente è possibile un confronto con una serie di ricerche che nell'ambito delle scienze cognitive hanno tematizzato il tema delle strutture del testo analizzando in particolare le strutture schematiche e le strutture della narrazione. Chiaramente va abbandonata l'ipotesi di una sostanziale staticità e rigidità della dimensione strutturale del testo. L'idea di fondo invece è quella di problematizzare l'articolazione di queste dimensioni testuali e delle loro configurazioni a partire dal tema della memoria. Qual è il ruolo cognitivo nei fenomeni di *encoding* di queste dimensioni individuate dalla semiotica (e non solo)? Come ripensare le gerarchie e le relazioni tra le dimensioni che la semiotica individua come caratteristiche del fenomeno testuale? L'idea è che l'analisi del recupero mnestico nel suo complesso può essere il luogo per capire meglio l'elaborazione, la codificazione, l'interpretazione, la comprensione, la significatività che mettiamo in atto ogni volta che siamo di fronte a materiali semiotici.

1.3.3 – Tesi sul testo, il significato come emergenza

Quanto detto fin qui porta inevitabilmente ad un nuovo sguardo sul testo che è utile precisare ulteriormente. Un semplice esempio può illustrare la tesi che intendo sviluppare: si prenda il caso di una qualunque serata al cinema, ci sono diversi spettatori, all'uscita si discute del significato del film, delle sensazioni che ha provocato, delle emozioni che si sono provate. In semiotica si potrebbe descrivere ciò che è accaduto dicendo che ci si trova di fronte ad un atto di semiosi, ovvero di produzione di senso; in scienze cognitive si tende forse a pensare ad un fascio di stimoli che ha prodotto una complessa attività mentale. Chiedendo ai due approcci dove stia il significato di questo particolare testo, la semiotica tenderebbe a rispondere che si trova nelle caratteristiche della sua costruzione, un approccio cognitivo tenderebbe a sottolineare invece che l'attività mentale dello spettatore ha prodotto il significato. La teoria del testo che qui propongo si pone trasversalmente rispetto a soggetto e testo e sostiene che il significato non sta né nel testo, né nella mente, ma è il risultato di un processo interattivo tra le costrizioni dell'oggetto semiotico e le *routine* cognitive umane. Il significato è un qualcosa che emerge interattivamente in maniera dinamica,

situazionale, locale. Umberto Eco ha parlato del testo come macchina pigra²⁷ che deve essere messa in moto dalle inferenze del lettore, ma anche la cognizione del soggetto è, con le sue *routine*, una macchina pigra, e l'incontro tra queste due pigrizie è la condizione dello sviluppo del senso. Intendo qui la semiosi e l'attività cognitiva come fortemente distribuite, tentando di problematizzare la natura particolare degli artefatti semiotici come oggetti cognitivi. Nella presente ricerca si guarda prevalentemente al testo, e alle operazioni cognitive effettuate a partire da esso, ma è necessario tenere presente come questo processo produttivo avviene sullo sfondo di una cultura che possiede delle regole che a loro volta governano l'interazione tra testo e lettore, tra oggetto semiotico e attività cognitiva; un genere testuale, ad esempio, altro non è che una norma sociale rispetto al tipo di interazione che deve prodursi al fine di cogliere il significato di un determinato testo. L'approccio che si presenta trova un autorevole punto di riferimento nella teoria del testo di Francois Rastier²⁸ e in particolare nella sua nozione di percorso interpretativo: “una concezione non dualista deve porsi come obiettivo di riunire negli stessi percorsi significanti e significati: entrambi sono unità discrete ottenute mediante gli stessi tipi di operazione, e i significanti non sono in alcun modo ‘dati’ più dei significati. [...] La nozione di percorso interpretativo consente di dar conto del rapporto problematico fra i due piani del linguaggio” (Rastier, 2001, 55); e ancora: “Il senso non è dato da una codifica preliminare che associa in modo rigido un significante e un significato [...]: esso si crea lungo percorsi che individuano, isolano e uniscono significati tra loro, passando attraverso dei significanti” (*ibidem*, 155).

²⁷ In Eco 1979, 52.

²⁸ Il lavoro più ampio di questo autore dedicato al testo è Rastier 2001.

1.4 – OSSERVAZIONI SEMIOTICHE SUGLI ESPERIMENTI DI BARTLETT

1.4.1 – Bartlett e la guerra degli spettri

Un autore che merita sicuramente una esposizione approfondita è Frederic Charles Bartlett, che esegue, all'inizio del '900, una serie di studi pionieristici proprio sul tema della memoria dei testi; i risultati vengono pubblicati nel 1932 sotto il titolo di *Remembering: a study in experimental and social psychology* presso la Cambridge University Press. Molti degli spunti che ho sviluppato nella mia ricerca vengono proprio dalla lettura di questi lavori, intendo allora entrare in dettaglio negli scritti di questo autore fondamentale allo scopo di esporne i contenuti e analizzare nuovamente i risultati di alcuni esperimenti, sviluppando così una sorta di esercizio preparatorio al lavoro analitico che in questa ricerca si propone.

Bartlett è stato il primo professore di psicologia sperimentale presso l'Università di Cambridge, e ha per primo utilizzato materiali "significanti" per studiare la memoria, in netta opposizione con la tradizione associazionista, sviluppata a fine '800 da Hermann Ebbinghaus, che studiava la possibilità di ricordare sequenze di elementi privi di significato. In particolare è attribuita a Bartlett, in ambito psicologico, la nozione di schema o modello concettuale, come operatore dei processi della memoria. La tesi principale di Bartlett è che la memoria sia un processo dinamico e costruttivo: "il ricordo non è una rievocazione di tracce isolate, fisse e senza vita, ma una costruzione immaginativa costruita dalla relazione del nostro atteggiamento verso un'intera massa attiva di reazioni passate organizzate, e verso qualche dettaglio di rilievo che emerge sul resto, apparendo in forma di immagine sensoriale o in forma verbale" (Bartlett 1932, 278).

Di particolare interesse, in questa sede, è la serie di risultati sperimentali ottenuti da Bartlett utilizzando *il metodo delle riproduzioni ripetute*. Ai soggetti veniva presentata una breve storia scritta, ne dovevano tentare una prima riproduzione dopo quindici minuti e, in seguito, ne venivano fornite altre ad intervalli di tempo di lunghezza crescente, in modo non regolare, da pochi giorni ad anni di distanza. Intendo riprendere i risultati di questo esperimento per sottolinearne alcuni elementi che, da un punto di vista semiotico, mi paiono centrali, ma che sono trascurati dalla prospettiva psicologica

di Bartlett. Presento di seguito il racconto oggetto dell'esperimento, si tratta di una storia indiana della tribù *Kathlamet* raccolta alla fine dell'800 dall'antropologo Franz Boas, quando il dialetto *Kathlamet* era parlato solo da tre persone²⁹. La versione proposta da Bartlett è una sua sintesi originale di due testi orali che Boas ha trascritto; le due versioni della stessa storia presentano alcuni particolari in più rispetto alla sintesi utilizzata da Bartlett, e mi interessano in fase di analisi, quando le cito le indico con le due date a cui risalgono, 1891 e 1894; nel prossimo sottoparagrafo la sintesi di Bartlett.

1.4.2 – La guerra degli spettri

Una sera, due giovani di Egulac discesero il fiume per cacciare foche, e mentre stavano lì si fece nebbioso e calmo. Udirono grida di guerra, e pensarono: “Forse è una spedizione guerresca”. Fuggirono sulla spiaggia, e si nascosero dietro ad un tronco. Tosto sopravvenivano delle canoe, ed essi udivano il fruscio delle pagaie, e videro una canoa che si dirigeva verso di loro. C'erano cinque uomini nella canoa, e dissero: “Che ve ne pare? Vogliamo portarvi con noi per combattere con certa gente”. Disse un giovane: “Non ho frecce”. “Le frecce stanno nella canoa”, risposero. “Non verrò. Potrei restare ucciso. I miei genitori non sanno dove sono andato. Ma tu”, soggiunse volgendosi al compagno, “puoi andar con loro”. Così un giovane andò, mentre l'altro rincasò. Ed i guerrieri percorsero il fiume fino ad una città sull'altro lato di Kalama. Quelli del posto corsero verso l'acqua, ed iniziarono a combattere, e molti furono uccisi. Ma ad un certo punto il giovane udì uno dei guerrieri che diceva: “Presto, ritorniamo, quell'indiano è stato colpito”. Allora pensò: “Oh, sono spettri”. Non si sentiva male, ma dicevano che egli era stato colpito. Così le canoe fecero ritorno ad Egulac, ed il giovane sbarcò a casa sua, ed accese un fuoco. E diceva a tutti: “State a sentire, ho accompagnato i fantasmi, e combattemmo. Molti dei nostri, e molti degli avversari, caddero. Dicevano che io son stato colpito, però sto benissimo”.

Finì il suo racconto, poi tacque. Al sorgere del sole si sentì giù. Qualcosa di nero uscì dalla sua bocca. La sua faccia si contorse. Tutti balzarono in piedi gridando.

Era morto.

²⁹ La storia è contenuta in Boas 1901.

1.4.3 – Breve analisi semiotica

La critica più immediata che, da un punto di vista semiotico, può essere portata al lavoro di Bartlett, sta nel fatto che egli non motiva a sufficienza la scelta de “La guerra dei fantasmi” per i suoi esperimenti. Il racconto viene scelto perché è difficile, perché presenta dei problemi, ma Bartlett non spiega in che cosa consista questa difficoltà, dove stia il problema e come si risolva. Non solo, la sintesi del racconto che estrapola dalle due versioni presenti nei *Kathlamet texts* di Boas mostra la chiara tendenza ad aumentare la difficoltà di comprensione (questo è uno dei motivi per cui, tentandone un’analisi semiotica, sono ritornato sui due testi originali per trovare, nei testi, ulteriori conferme alle ipotesi di analisi proposte, li cito con la loro data di trascrizione 1891 e 1894). Tra i motivi per cui ha scelto questa storia indiana Bartlett afferma chiaramente che il testo pare appropriato perché “gli avvenimenti descritti in certi punti non erano collegati in modo evidente ed era mio particolare desiderio vedere come soggetti educati e piuttosto smaliziati si sarebbero comportati di fronte a questa mancanza di un elementare ordine razionale” (*ibidem*, 114). Credo che lo sforzo semiotico da fare sia quello di rendere conto in dettaglio dei meccanismi di *questa mancanza di un elementare ordine razionale* e delle reazioni interpretative che essa provoca. Per comprendere poi che tipo di modificazioni le rievocazioni de “La guerra degli spettri” hanno operato rispetto alla storia di partenza è necessario avere un’immagine il più possibile definita del racconto. La metodologia d’analisi elaborata della semiotica testuale può dare una notevole intelligibilità al testo, può definirne la struttura e offrirne una descrizione che può essere il punto fermo di paragone con cui confrontare i testi ulteriori prodotti dal processo del ricordo. Procedo con una sintetica analisi semiotica del racconto.

Il racconto risponde ad una logica narrativa che può essere felicemente analizzata secondo lo Schema Narrativo Canonico. Il racconto si apre con un momento manipolatorio, un *far-fare*: i guerrieri sulle canoe propongono ai due giovani di Egulac di unirsi alla loro spedizione di guerra. “*Cosa ne dite? Vogliamo portarvi con noi. Stiamo risalendo il fiume per andare a far guerra alla gente*”. Andare a fare la guerra si pone immediatamente come oggetto della manipolazione e oggetto di valore della vicenda. Subito sorge una questione di acquisizione/possesso della competenza adatta a svolgere il compito proposto: uno dei due giovani che dichiara di essere privo di frecce, esplicitando così un suo *non-poter-fare*. Gli uomini sulla canoa si pongono allora nel

ruolo di aiutante in vista dell'acquisizione della modalità da parte del giovane dichiarando di possedere loro le frecce. L'altro giovane pone allora un nuovo problema di competenza prospettando un suo non-poter/non-voler fare, in virtù dei suoi legami familiari, in una versione, e in virtù della sua pigrizia in 1894. Questa mancanza di competenza fa fallire il contratto manipolatorio iniziale per questo giovane, che non prende quindi parte alla storia, lui stesso si pone però come co-manipolatore nei confronti dell'altro giovane che risponde in maniera positiva alla proposta. Segue il momento della performance: il giovane prende parte alla battaglia. A questo punto accade un evento che complica notevolmente la vicenda: i guerrieri dicono al giovane che è stato ferito, nonostante egli non senta alcun dolore. Emerge qui una discrepanza cognitiva tra i saperi dei due attori che ricoprono i ruoli attanziali principali, i guerrieri *sanno* che il giovane è ferito, il giovane *non sa* di essere ferito fino al momento in cui gli viene comunicato. Nel momento in cui il giovane *sa* di *essere* ferito ma di non *apparire* ferito inferisce una ulteriore discrepanza cognitiva dell'ordine dell'*essere* tra sé e i guerrieri: si tratta di fantasmi, lui umano è andato a combattere con i fantasmi. Nella versione 1891 questa scoperta dell'ordine del *sapere* è ulteriormente marcata da un commento precedente sul *sapere* del giovane attribuibile alla voce narrante, "*the people went down to the water and they began to fight. He thought they were really people*". È chiaramente esplicitato lo stacco cognitivo tra quando il giovane pensava che tutti fossero veramente persone e quando, dopo la comunicazione del ferimento ipotizza invece di star combattendo con i fantasmi. Sia in 1891 che in 1894 è presente un ulteriore particolare descrittivo della battaglia, poi tralasciato da Bartlett, che sottolinea la totale normalità *apparente* della battaglia: "*when one of his fellows was shot, they carried him into the canoe and put him there*" (in 1891) e "*when one of them was shot, they carried him into the canoe and laid him down there*" (in 1894). Si tratta, a questo punto della vicenda, sia per il giovane che per il lettore, di ristrutturare il mondo possibile finora ipotizzato, introducendo un elemento soprannaturale e non pochi interrogativi sui rapporti tra umani e fantasmi e sulle contraddizioni presenti in questa situazione.

Il ferimento fa anche terminare bruscamente la fase di performance, per i guerrieri il ferimento del giovane indiano segna il termine della battaglia, e il giovane viene riportato al suo villaggio. Si tratta del fallimento della sua performance, dal suo punto di vista però l'assenza di un apparente dolore fisico e il suo ritorno a casa, pare lasciare del tutto in sospeso il giudizio, tanto che egli racconta eccitato ai compagni di villaggio la

sua vicenda. Dal punto di vista dei guerrieri il ferimento segna chiaramente il termine della performance, la fine della battaglia al momento del ferimento dell'indiano lascia però strada ad un'ipotesi coerente con l'isotopia dell'inganno: il sospetto è che lo scopo della loro manipolazione non fosse il successo del giovane in battaglia bensì il suo ferimento, questo spiegherebbe il repentino disimpegno dalla battaglia. Ritorna qui lo scarto tra *essere* e *apparire* tipico della dimensione dell'inganno: i guerrieri *appaiono* come uomini ma non lo *sono*, invitano ad unirsi alla loro battaglia ma in realtà vogliono ucciderlo, si pongono come manipolatori e come aiutanti ma in realtà risultano contemporaneamente essere nel ruolo attanziale di antisoggetto, propongono una performance consapevoli di una supremazia cognitiva che sanno condurrà alla morte del giovane. In questa prospettiva il disimpegno dalla battaglia è il momento della sanzione per quanto riguarda i guerrieri, sanzione che arriva invece più tardi, posticipata, per il giovane, con la sua morte al villaggio.

A questo punto è possibile avanzare ipotesi sui valori profondi che questo testo mette in circolo. La letteratura antropologica insegna che la narrazione di testi di questo tipo è infatti un importante veicolo di trasferimento dei valori all'interno di una determinata cultura. Mi pare che questo testo ponga il tema del rapporto col soprannaturale, in particolare con il mondo dei morti, negandolo in maniera decisamente disforica. Il racconto appare così come una favola moraleggiante sul comportamento da adottare nei confronti del soprannaturale. In 1894 infatti, dopo la morte del protagonista, il narratore pone un confronto tra la sua storia e quella dell'amico rimasto invece a casa, sottolineando vividamente la malasorte toccata ad uno rispetto all'altro: "*Blood came out of his mouth, and something black came out of his anus. It looked like salal berries. His friend was well. He did not die, because he did not accompany the ghosts*". In una sorta di versione Indiana ribaltata del figliol prodigo quindi il comportamento di rapporto con i fantasmi viene stigmatizzato.

1.4.4 – La forma o schema generale

Fin dalla prima delle serie di "riproduzioni ripetute" presentate Bartlett afferma che "il punto centrale riguardante i fantasmi è completamente frainteso" (*ibidem*, 116), e lo ribadisce anche per le altre serie: "era chiaramente sfuggito come stavano effettivamente le cose riguardo i fantasmi" (*ibidem*, 118) e "le solite difficoltà riguardo i

fantasmi”(*ibidem*, 120) . Questo punto è dato per scontato, e non è mai articolato durante la trattazione, non è presentata una versione corretta (secondo Bartlett) dell’interpretazione del ruolo dei fantasmi nel racconto con cui confrontare le riproduzioni costruite dai soggetti dell’esperimento. Probabilmente Bartlett con un buon pregiudizio etnocentrico confidava in lettori educati, razionali e smaliziati, l’analisi semiotica del racconto che ho articolato nel paragrafo precedente tenta invece di mettere in luce il meccanismo testuale che riguarda i fantasmi in maniera non equivoca, in modo da essere un buon termine di confronto per le versioni prodotte in fase sperimentale. La confusione che questo racconto produce rispetto al tema dei fantasmi sta nel fatto che questo attore collettivo acquista uno statuto soprannaturale, anche per il lettore, solo nel momento in cui vengono riconosciuti dal giovane come tale. Al momento di questa inferenza il lettore deve anche ammettere un mondo possibile testuale in cui soprannaturale e naturale convivono e aggiornare il mondo possibile che ha guidato la comprensione del racconto fino a quel punto. Deve inoltre ammettere un mondo possibile con elementi che presentano una certa contraddittorietà, come il fatto che accanto a morti e feriti “normali” nella battaglia ci sia il giovane che viene ferito senza che questo presenti segni evidenti. L’interpretazione di questo punto del racconto si rivela però complessa ed è facile che si assista alla mancata attivazione di questo tipo di struttura testuale in favore di altre interpretazioni.

Passiamo in rassegna brevemente il tipo di fraintendimenti che Bartlett registra. Nella prima serie il fatto che il giovane riconosca di star combattendo una guerra con i fantasmi diventa “tosto qualcuno fu colpito e si sparse la voce che i nemici erano fantasmi” (*ibidem*, 116), in una prima versione, e “il gruppo scoprì di stare combattendo contro i fantasmi”(*ibidem*, 116), in una ulteriore riproduzione. Nella seconda serie presentata i fantasmi diventa il nome proprio di un clan, il soggetto, fornendo un resoconto del suo modo di procedere, afferma “all’inizio pensai che ci fosse qualcosa di soprannaturale nella storia. Poi compresi che i Fantasmi dovevano essere una classe o il nome di un clan. Ciò rese tutto più comprensibile”. In una terza serie quando il giovane viene informato del suo ferimento e viene convinto ad abbandonare la battaglia “pensò di aver visto fantasmi attorno a lui” (*ibidem*, 120), in una versione successiva i fantasmi scompaiono dalla battaglia e riemergono nel finale quando il giovane muore e “gli indigeni descrivono ciò che è accaduto e sembra che abbiano immaginato di aver visto un fantasma che gli usciva dalla bocca”, e in un ulteriore versione sono totalmente assenti. Nella quarta serie di riproduzioni sono invece i compagni di villaggio che al

ritorno “gli dissero che doveva essere stato a combattere in una battaglia di fantasmi”, nell’ultima versione di questa serie, a due anni e mezzo di distanza il particolare dei fantasmi è integrato nella storia fin dall’inizio, “alcuni guerrieri andarono a far guerra a dei fantasmi” (*ibidem*, 125). Nella quinta serie di riproduzioni i fantasmi sono presenti fin dall’inizio della storia, i due giovani “sentirono grida di guerra e dissero: ‘c’è una guerra di fantasmi’ “, nella prima, la seconda riproduzione inizia con “c’erano due fantasmi” e la terza con “c’erano dei fantasmi. Ci fu una battaglia tra di loro”. Nella sesta serie, formata da una riproduzione tentata dopo sei anni e mezzo, il termine dei fantasmi è completamente scomparso.

L’isotopia del soprannaturale pone problemi interpretativi e viene risolta dai lettori nel modo più vario. Si osserva qui un primo interessante fenomeno della memoria, per cui il termine figurativo “fantasmi” sostanzialmente permane ma a seconda della interpretazione data in un primo momento subisce diverse sorti narrative: è attribuito ai giovani; è attribuito ai nemici; è il nome di un clan; è attribuito a un nuovo attore che compare e scompare improvvisamente; è l’esalazione di morte. Queste sorti diventano delle vere e proprie tendenze di trasformazione del testo nel succedersi delle riproduzioni, in questo senso Bartlett parla dei fantasmi come di un particolare dominante che va progressivamente a strutturare gli *schemata* attivi di riproduzione della storia. Emerge qui un secondo elemento di grande rilevanza semiotica: del testo viene data una certa interpretazione ed è questa interpretazione, e non altro materiale testuale, che permane nella memoria e modifica progressivamente e in modo coerente il testo nelle successive produzioni. Bartlett non usa mai il termine interpretazione, a volte parla di inferenze, ma propone una riflessione sullo schema della storia che in parte si avvicina a questo problema semiotico: “nella catena di riproduzioni di un singolo individuo, la forma o lo schema generale, una volta data la prima versione, restano notevolmente stabili” (*ibidem*, 144), “la caratteristica più generale di tutto questo gruppo di esperimenti era la persistenza, per un dato soggetto, della ‘forma’ della sua prima riproduzione”. Ora, la prima riproduzione viene effettuata da Bartlett a quindici minuti da una lettura accurata del testo, si tratta quindi di un buon documento in grado di attestare l’interpretazione del testo che si è data al momento della lettura; questa lettura è quindi determinante per il successivo impacchettamento mnestico del testo e influenza il suo spaccettamento ai fini della riproduzione.

1.4.5 – I particolari dominanti

Un secondo elemento teorico che emerge dalla ricerca di Bartlett è che in tutte le riproduzioni “si può verificare una prevalenza di certi particolari” (*ibidem*, 118), “esistevano dei caratteri specifici che invariabilmente assumevano una posizione dominante. Quando il materiale doveva essere trattato ad una certa distanza di tempo, [...] i caratteri dominanti erano i primi a comparire o sotto forma di immagini oppure in forma descrittiva mediante l’uso del linguaggio” (*ibidem*, 274). Quando Bartlett tenta di spiegare perché alcuni elementi emergano dagli “schemata”, perché alcuni fatti vengano individualizzati nella massa degli elementi percepiti, giunge però ad una conclusione che ritengo in parte inaccettabile: “La risposta va ricercata nell’appetito, nell’istinto, negli interessi e negli ideali” (*ibidem*, 274). “Il particolare che emerge è il risultato di quella valutazione dei singoli elementi entro una massa organizzata che incomincia con l’entrata in funzione di un appetito o di un istinto e che prosegue notevolmente con la crescita degli interessi e degli ideali” (*ibidem*, 278). Bartlett, da buon psicologo, sposta totalmente sul soggetto, e sulla sua particolare personalità, la spiegazione dell’emergenza di particolari dominanti. Così facendo dichiara implicitamente impossibile un’analisi sui processi mnestici che prescindano dagli *atteggiamenti* del soggetto, e riporta tutta la teoria della memoria sul terreno della variabilità individuale. Inoltre trascura totalmente due elementi che da un punto di vista semiotico possono sicuramente spiegare l’emergenza di particolari dominanti: in primo luogo il testo si offre non come una superficie liscia, ma presenta delle discontinuità, offre delle emergenze e delle resistenze al lettore, secondariamente il processo di interpretazione, che risponde a logiche strategiche tra il lettore e il testo, produce delle emergenze testuali legate al processo e parzialmente slegate da una dimensione individuale. Non voglio qui sostenere la posizione diametralmente opposta a quella di Bartlett, che sarebbe insensata, ma affermare che probabilmente nella determinazione di particolari dominanti sono in atto sia tendenze *soggettive* e scientificamente inafferrabili, che *processi ed elementi che presentano una certa regolarità* e che forse possono spiegare parte dei fenomeni legate alla memoria dei testi. Il tema dell’emergenza di particolari dominanti, che guidano poi il processo di ricostruzione mnestica mi pare centrale per la mia ricerca e penso che la semiotica abbia gli strumenti per spiegare le ragioni dell’emergenza di determinati elementi rispetto ad altri ricercandole nel momento

dell'interazione testo lettore e dell'attivazione o meno, nell'interpretazione, di determinate strutture testuali.

Schematizzazione ed emergenza di particolari dominanti diventano due processi concorrenti e in continua tensione tra loro, in grado, per Bartlett di spiegare le modalità del ricordo. “Esistono almeno due tipi di memoria a lungo termine: il tipo per cui la struttura generale del racconto [...] resta attiva come del resto anche il particolare dominante. Il processo effettivo della memoria è fortemente ed evidentemente costruttivo, e l'inferenza viene largamente utilizzata; il tipo in cui sembrano entrare in azione solo uno o due particolari isolati ma che hanno attirato l'attenzione del soggetto” (*ibidem*, 144). Il ricordo di particolari o gli schemi generali, di volta in volta, possono quindi guidare la ricostruzione, operando ampi processi di quella che Bartlett definisce una razionalizzazione.

1.4.6 – Le razionalizzazioni

Un terzo elemento centrale nell'analisi di Bartlett è l'idea di razionalizzazione, ovvero il fatto che nelle riproduzioni si osservi una “riduzione di un materiale ad una forma facilmente e soddisfacentemente trattabile” (*ibidem*, 145). “La funzione generale della razionalizzazione è quella di rendere il materiale accettabile, intelligibile, facile e chiaro, liberandolo da tutti gli elementi che potrebbero provocare perplessità” (*ibidem*, 140). Si tratta di “tendenze che danno una sistemazione o una spiegazione a ciò che viene presentato” (*ibidem*, 134 e seguenti), della ricerca di “coerenza” per ottenere la “massima significatività nel materiale presentato”, di attribuire “al materiale nel suo insieme la sistemazione appropriata”, e “il metodo più diretto [...] è quello di fornire legami ben precisi e fissi che colleghino le parti del materiale che a prima vista paiono sconnesse”, “il risultato è che la storia tende ben presto ad essere privata dei suoi aspetti sorprendenti, traballanti ed apparentemente incoerenti, e ad essere ridotta ad una narrazione ordinata”. “La razionalizzazione della forma trova la sua principale espressione nel collegare gli elementi all'interno della storia; la razionalizzazione riguardante invece i particolari di un materiale viene generalmente effettuata connettendo gli elementi dati con qualcosa di estraneo alla storia e fornito dall'osservatore stesso”. Il termine razionalizzazione, che Bartlett usa ampiamente e con una certa disinvoltura, risulta a mio avviso essere un termine ombrello per tutta una

serie di fenomeni complessi che riguardano i momenti di impacchettamento degli elementi testuali nel deposito mnestico e il successivo processo costruttivo di spacchettamento in vista di una rievocazione. Credo che da un punto di vista semiotico sia possibile dettagliare in modo più preciso queste *razionalizzazioni* in particolare pensando a modelli reticolari enciclopedici di ricostruzione mnestica, impostate in termini di reti semantiche, schemi e *frames*. Tenterò nell'analisi che segue di abbozzarne una applicazione.

1.4.7 – Rianalizzare i dati di Bartlett

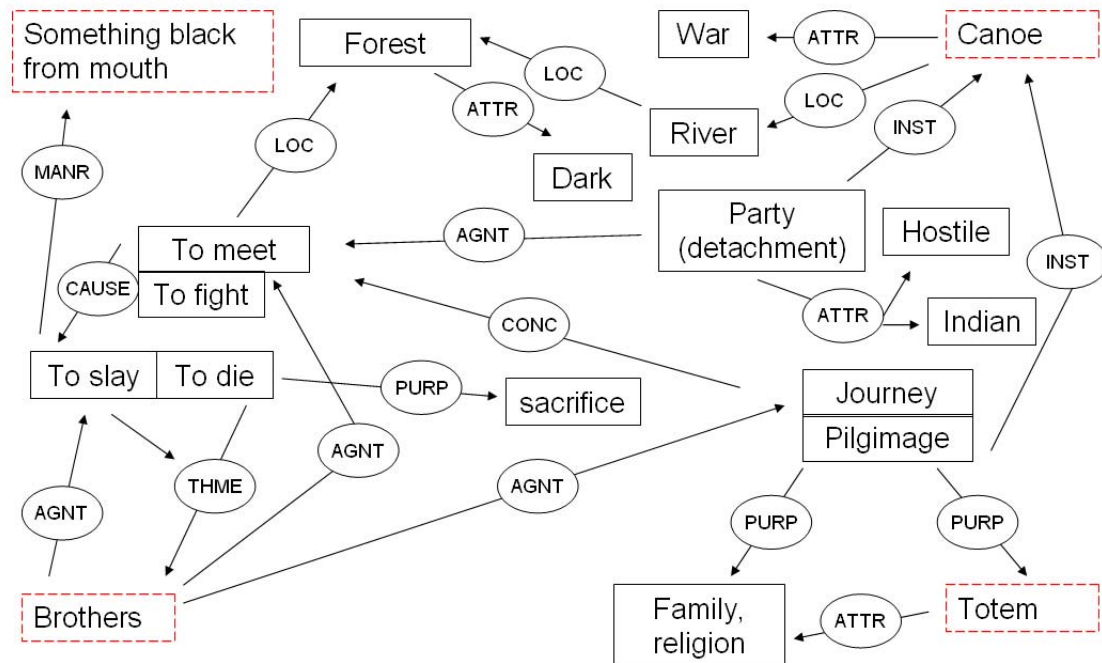
Alla luce di quanto detto finora mi pare interessante analizzare in termini semiotici la riproduzione del racconto ottenuta sei anni e mezzo dopo la lettura dell'originale dal soggetto W, dopo che egli aveva fornito solo la riproduzione immediata. Mi interessa particolarmente questo caso perché mi pare qualcosa di molto simile a quello che vorrei ottenere nella mia ricerca. Riporto integralmente la versione (*ibidem*, 127):

1. *fratelli*
2. *canoa*
3. *qualcosa di nero dalla bocca*
4. *totem*
5. *uno dei fratelli morì*
6. *non riesco a ricordare se uno ammazzò l'altro o lo stava aiutando*
7. *faceva un viaggio, ma non ricordo perché*
8. *spedizione in una canoa da guerra*
9. *il viaggio era un pellegrinaggio per ragioni filiali o religiose?*
10. *ora sono sicuro che si trattava di un pellegrinaggio*
11. *lo scopo aveva qualcosa a che fare con il totem*
12. *fu durante il pellegrinaggio che incontrarono una spedizione nemica ed uno dei fratelli venne ucciso?*
13. *penso che ci fosse qualche riferimento ad una foresta oscura*
14. *due fratelli stavano compiendo un pellegrinaggio, che aveva qualcosa a che fare con un totem, in una canoa, lungo un fiume che scorreva attraverso una foresta oscura. Mentre compivano il loro pellegrinaggio incontrarono dei nemici Indiani in una canoa da guerra; durante la battaglia uno dei fratelli venne ucciso, e qualcosa di nero gli uscì dalla bocca*
15. *non sono sicuro del modo in cui il fratello morì. Può darsi che ci fosse qualcosa di espiatorio nel modo della sua morte*
16. *la causa del viaggio aveva qualcosa a che fare sia con un totem che con la pietà filiale*
17. *il totem era il nume tutelare della famiglia, ed era quindi connesso con la pietà filiale*

Come Bartlett fa notare immediatamente, si tratta di un esempio da manuale di memoria ricostruttiva: quella ricordata è un'altra storia. L'ipotesi per cui la memoria sarebbe un processo dinamico di produzione è completamente verificata, e questo tipo di comportamento è stato riscontrato in molti altri esperimenti di questo tipo. Quello che intendo proporre qui è una analisi teorica delle procedure responsabili della produzione della nuova storia. Bartlett, per spiegare la variabilità, si concentra principalmente sul soggetto, sulle sue attitudini, sulle sue inclinazioni; in questa sede invece si vuole mostrare come il processo di produzione del ricordo risponda ad una logica inferenziale

e rizomatica che può essere felicemente interpretata in termini di reti semantiche proposizionali.

Lo schema seguente presenta i risultati di questa analisi che viene proposta, passo passo, di seguito³⁰.



Prima di tutto, analizzando la lista presentata dal soggetto W, si può notare una differenza tra i primi quattro elementi, che sono nuovi e ricordati solo a partire dalla richiesta di rievocare la storia, e gli altri elementi, che sono in qualche modo derivati dai primi quattro. Da segnalare come uno dei primi quattro, il totem, non è un elemento presente nella storia, e come i due indiani siano diventati fratelli, secondo un processo che risponde a logiche stereotipiche; questo dimostra la forte interazione dei contenuti della storia con altri elementi presenti nella memoria del soggetto. I primi quattro punti possono essere definiti i particolari dominanti, i primi elementi che emergono alla sollecitazione della memoria, a partire da questi il soggetto ricostruisce poi una storia possibile; graficamente si è scelto di porli ai quattro angoli dello schema all'interno di una cornice tratteggiata, si tratta di (1) *fratelli*, (2) *canoa*, (3) *qualcosa di nero dalla bocca*, (4) *totem*.

³⁰ Lo schema presenta in termini in inglese per una maggiore fedeltà con la rievocazione, che è originariamente in questa lingua, sempre in Bartlett 1932.

A partire dai particolari dominanti il processo di ricostruzione mnestica si articola seguendo una logica di espansione che è possibile modellizzare, come già anticipato, utilizzando lo strumento grafico delle reti semantiche. Ogni elemento è un nodo nella rete e porta con se una serie di legami da saturare; i nuovi elementi che emergono dalla memoria vanno ad occupare questa sorta di valenze libere che l'elemento già emerso rende disponibili, e contemporaneamente diventano nuovi nodi della rete e rendono disponibili nuovi legami. Il processo si ripete finchè tutte le posizioni libere non sono riempite o quando non è più possibile far emergere altri elementi dalla memoria. La logica principale di questa espansione è di natura proposizionale: un verbo, che rappresenta un'azione, sviluppa dei legami verso il possibile soggetto di questa azione, lo scopo dell'azione, il suo strumento, il luogo dove avviene, il suo risultato o tema, etc. Nello schema gli elementi, i nodi, sono posti nei rettangoli, mentre le relazioni sono rappresentate da frecce etichettate seguendo Sowa 2000: agente AGNT, scopo PURP, strumento INST, attributo ATTR, luogo LOC, modo MANR, risultato THME, concomitanza CONC.

Il fenomeno è, in questo caso, molto chiaro: a partire dall'elemento dei due indiani, diventati fratelli, il soggetto ricorda un nuovo particolare, la morte di uno dei due: (5) *uno dei fratelli morì*. Il predicato morire, secondo la logica illustrata, prevede un attore che subisce la morte e una causa della morte, a dare la morte può essere un'altra persona, come una persona può difendere dalla morte o alleviare le sofferenze. Seguendo questo tipo di rete semantica il soggetto tenta di riempire le valenze di questo nuovo elemento con l'elemento dei fratelli ponendo uno in aiuto o in contrasto con l'altro: (6) *non riesco a ricordare se uno ammazzò l'altro o lo stava aiutando*. Emerge poi l'elemento del viaggio (7) *faceva un viaggio, ma non ricordo perché*, di cui i fratelli sono protagonisti, probabilmente a partire dall'elemento canoa, che è un mezzo di trasporto, e subito il viaggio si presenta con la necessità di saturare la valenza del suo fine o scopo. Contemporaneamente, sempre a partire dalla canoa, emerge l'elemento della guerra (8) *spedizione in una canoa da guerra*, che va costruire una prima ipotesi sulla ragione del viaggio e che lo specifica come una spedizione. Viene poi proposta una ulteriore ipotesi di saturazione della valenza disponibile rispetto alle ragioni del viaggio, le ragioni sono filiali o religiose: (9) *il viaggio era un pellegrinaggio per ragioni filiali o religiose?* L'isotopia religiosa e familiare è derivata (non esplicitamente) dall'elemento del totem (inventato di sana pianta) e probabilmente risente dell'influenza del termine dei fratelli. Il viaggio si specifica qui in un modo

nuovo come pellegrinaggio (10) *ora sono sicuro che si trattava di un pellegrinaggio*, e viene ricollegato esplicitamente al totem (11) *lo scopo aveva qualcosa a che fare con il totem*. Assodato il tema del pellegrinaggio, si chiarisce qui che i viaggi sono due, un pellegrinaggio e una spedizione; compare qui un nuovo attore i nemici, protagonisti della spedizione: (12) *fu durante il pellegrinaggio che incontrarono una spedizione nemica ed uno dei fratelli venne ucciso?* Tra il viaggio pellegrinaggio dei fratelli e il viaggio spedizione guerresca dei nemici avviene un incontro, questo incontro va a saturare la valenza libera rispetto alla morte di uno dei due fratelli. Emerge poi un *setting* adatto per questa imboscata, la foresta oscura (13) *penso che ci fosse qualche riferimento ad una foresta oscura*, un'invenzione che riconduce a logiche stereotipiche. Il soggetto percorre poi la rete fin qui costruita dandogli coerenza e spessore: (14) *due fratelli stavano compiendo un pellegrinaggio, che aveva qualcosa a che fare con un totem, in una canoa, lungo un fiume che scorreva attraverso una foresta oscura. Mentre compivano il loro pellegrinaggio incontrarono dei nemici Indiani in una canoa da guerra; durante la battaglia uno dei fratelli venne ucciso, e qualcosa di nero gli uscì dalla bocca*. Il pellegrinaggio viene legato esplicitamente al totem che diventa la meta del pellegrinaggio, la canoa diventa esplicitamente il mezzo di trasporto dei fratelli, il *setting* si specifica ulteriormente, la canoa evidentemente percorre un fiume che passa in mezzo a una foresta oscura. In questa ambientazione, durante il pellegrinaggio al totem, sul fiume, nella foresta scura, avviene l'incontro con la spedizione dei nemici che si specificano come Indiani, anche loro in una canoa, da guerra. L'elemento della guerra specifica l'incontro come battaglia, e la battaglia è la causa della morte di uno dei due fratelli. A questo punto viene finalmente collegato a quanto costruito fino a questo punto il quarto particolare dominante, qualcosa di nero che esce dalla bocca: è la conseguenza della morte, il modo in cui uno dei due fratelli muore. Riflettendo ulteriormente sulla modalità della morte, probabilmente implicitamente influenzato dall'isotopia religiosa propone un'idea di espiazione: (15) *non sono sicuro del modo in cui il fratello morì. Può darsi che ci fosse qualcosa di espiatorio nel modo della sua morte*. I punti 16 e 17 non aggiungono niente di nuovo ma semplicemente rafforzano i legami tra l'isotopia religiosa, quella familiare, e il particolare dominante del totem. È interessante notare, al termine di questa analisi di questo particolare processo di ricordo, come lo sviluppo rizomatico abbia una forte tendenza centripeta; c'è una sorta di implicito vincolo, una forza, che induce la rete a chiudersi su sé stessa: tutte le valenze debbono essere saturate, se possibile, con elementi già disponibili che hanno a

loro volta dei legami da saturare. Sembra quindi emergere, nel processo di richiamo del racconto, l'idea di un significato unitario, di un testo che si presenta come qualcosa di completo, chiuso, coerente; queste sembrano essere le caratteristiche che il ricordante tenta di dare a ciò che viene ricordato. L'idea della semiotica testuale, per cui una struttura narrativa generale e profonda è sottesa dalla ricchezza superficiale del testo, sembra trovare quindi una conferma anche nel caso del ricordo del testo, dove proprio la ripresentazione di un tutto coerente sembra essere la cifra del processo di richiamo dei contenuti della storia.

1.5 – APPUNTI DI SEMIOTICA (COGNITIVA) DEL CINEMA

1.5.1 – Il cinema come linguaggio: la grande sintagmatica

La semiotica del cinema si sviluppa negli anni sessanta all'interno del progetto più generale di una nascente semiotica come scienza di tutti i fenomeni segnici. “In quegli anni, l'obiettivo primo della cine-semiologia è quello di cercare le equivalenze tra unità linguistiche e filmiche. Buona parte della discussione si svolge attorno a due questioni strettamente dipendenti: la doppia articolazione e le unità minime” (Stam & Burgoyne & Flitterman-Lewis 1992, 47). La personalità di maggior rilievo di questa prima fase è indubbiamente Christian Metz, padre e ispiratore della semiotica del cinema, che nel suo famoso saggio del 1964 intitolato “Le Cinéma: langue ou language?”, sul quarto numero della rivista francese *Communications*, si interroga proprio sul parallelismo tra significazione filmica e lingua naturale. La sua argomentazione procede in negativo: quale potrebbe essere l'unità minima, il fonema o il morfema, nel cinema, forse l'inquadratura? Non sembra questo il caso: l'inquadratura è infatti infinitamente scomponibile e decisamente polisemica. Inoltre non si dà codice a questo livello, non c'è un vocabolario di inquadrature possibili, ogni inquadratura è inventata *ex novo* dal cineasta. Gli elementi che compongono l'inquadratura, poi, non sono sottoponibili ad una prova di commutazione: il colore dei capelli del protagonista è, molto probabilmente, in un film, del tutto indifferente; né al livello dell'inquadratura né ad un livello inferiore si danno quindi unità minime. Il significato dell'inquadratura, di per sé polisemica, è però determinato dal suo primo contesto: il sintagma, il modo in cui si articolano le inquadrature. Le grandi unità di significato sono quindi a livello di sintagma, la dimensione di codice è a livello dell'articolazione delle inquadrature. Metz sostiene, a questo punto, che non è possibile reperire delle vere e proprie unità minime, che il cinema non è come la lingua ma può più genericamente essere definito un linguaggio: i sintagmi sono delle unità del discorso filmico. Volendo proseguire con il paragone linguistico, la parola, rappresentata dall'inquadratura, nel cinema sembra far difetto; sembra invece essere sovrana la frase, ovvero l'insieme di inquadrature. L'inquadratura è più simile all'enunciato, e la semiologia del cinema deve cercare dei codici a questa sorta di livello frastico cinematografico. Il cinema quindi, per Metz,

parla per neologismi e non conosce che la frase; a partire da questa convinzione rivolge le sue ricerche al sistema discorsivo della lingua.

Da queste considerazioni nasce il progetto della grande sintagmatica, che ha il suo modello nella retorica, in particolare nel momento della *dispositio*, nell'organizzazione della successione degli argomenti. Si tratta di analizzare le concatenazioni delle inquadrature per elaborare una tipologia di figure di sintagma. Se l'inquadratura ha una semantica polisemica, è nell'unità sintagmatica che si dà il significato, le grandi unità minime del discorso sono quindi i sintagmi. “La grande sintagmatica è una tipologia dei diversi modi in cui il montaggio ordina lo spazio e il tempo nei diversi segmenti del film narrativo. Metz utilizza tre criteri per identificare, delimitare e definire i segmenti autonomi: l'unità d'azione (continuità diegetica), il tipo di demarcazione (cioè i dispositivi di punteggiatura, visibili o invisibili, usati per separare e articolare i segmenti maggiori) e la struttura sintagmatica (i principi di pertinenza che consentono di identificare i segmenti maggiori) [...] Metz usa la parola sintagma per designare le unità autonome dal punto di vista narrativo e la struttura secondo cui i singoli piani possono essere raggruppati” (Stam & Burgoyne & Flitterman-Lewis 1992, 57). Vengono così individuati otto grandi tipi sintagmatici:

1. Il *piano autonomo*, un sintagma formato da un solo piano che può essere o un *piano sequenza* o un *inserto*; vengono distinti quattro tipi di inserti: inserto non diegetico: un solo piano che presenta oggetti esterni al mondo funzionale; inserto diegetico dislocato: immagini diegetiche che appartengono all'universo finzionale, ma temporalmente e spazialmente fuori contesto; inserto soggettivo: ricordi, sogni, paure; inserto esplicativo: singoli piani che forniscono ulteriori informazioni sulla vicenda.
2. Il *sintagma parallelo*, quando sono presenti due motivi che si alternano senza una chiara relazione spaziale o temporale.
3. Il *sintagma a graffa* è caratterizzato da brevi scene presentate come esempi tipici di un certo ordine di realtà, spesso organizzate intorno ad un concetto.
4. Il *sintagma descrittivo* quando una serie di oggetti mostrati in successione suggeriscono una coesistenza spaziale.
5. Il *sintagma alternato* è caratterizzato dal montaggio alternato che implica una simultaneità temporale delle due azioni rappresentate.

6. La *scena* si caratterizza per una continuità spazio-temporale percepita senza interruzioni o rotture, in cui il significato (cioè la diegesi) è continuo, mentre il significante è frammentato in diversi piani.
7. Il *sintagma a episodi* è un riassunto simbolico di diversi stadi della vicenda, secondo uno sviluppo cronologico implicito.
8. La *sequenza ordinaria* è una azione presentata ellitticamente, cioè in cui i dettagli “secondari” vengono eliminati e in cui i salti spaziali e temporali vengono occultati dal montaggio in continuità.

In questa sede non intendo approfondire l’impianto della sintagmatica, né riportare l’ampio dibattito teorico intorno a questa proposta. Mi interessava illustrare brevemente una teoria che fa parte del patrimonio della semiotica del cinema e con la quale ogni lavoro di ricerca in questo ambito si deve inevitabilmente confrontare. In particolare in 3.3 si ritornerà sulla Grande Sintagmatica utilizzandola come strumento di segmentazione del film e proponendo alcune riflessioni rispetto alla sua possibile attualità cognitiva.

Il lavoro di Metz ha dato il via, di fatto, ad una prospettiva di ricerca decisamente estesa: la semiotica del cinema. I suoi lavori, estremamente aperti e ricchi di stimoli, hanno prodotto una vasta mole di ricerche nelle direzioni più diverse³¹. Un filone importante ha considerato i film alla stregua di altri testi e ha applicato gli strumenti che la narratologia e la semiotica strutturalista hanno messo a punto per l’analisi del testo. In particolare i temi della focalizzazione e dello statuto del narratore hanno trovato una diffusa trattazione nel tentativo di adattare questi strumenti alla particolarità cinematografica. Altri studi si sono mossi con più decisione alla ricerca dello specifico filmico cercando di mettere a punto strumenti *ad hoc* per una disciplina del linguaggio cinematografico; sono così nate la semiotica del suono al cinema, ad esempio, oppure una semiotica del montaggio. Una direzione di ricerca che ha avuto molto peso è quella psicoanalitica, diversi studiosi hanno elaborato una teoria del cinema basata sulla lettura in termini psicanalitici della posizione del soggetto spettatore. Non esplorerò questa prospettiva, i filoni teorici legati invece alla dimensione cognitiva e pragmatica dell’attività dello spettatore sono oggetto dei due prossimi sottoparagrafi. Questa breve “lista” delle direzioni di ricerca che sono in qualche modo legate alla semiotica del

³¹ La semiotica del cinema è oggetto di diverse trattazioni manualistiche, si veda Stam & Burgoyne & Flitterman–Lewis 1992 o il più recente De Ruggeri 2008.

cinema credo possa dare un'idea della vastità del paesaggio di fronte al quale ci si trova. Non è possibile in questa sede percorrerlo tutto, si è preferito quindi approfondire con maggiore dettaglio le prospettive cognitive e pragmatiche perché propongono spunti di riflessione di grande interesse per la presente ricerca.

1.5.2 – Note per una semiotica cognitiva del cinema

Una delle evoluzioni del progetto di una semiotica del cinema è, come già detto, nella direzione del cognitivismo. I lavori di Metz aprono diverse prospettive; una delle citazioni a cui molti degli studiosi guardano, come fondamento di una semiotica cognitiva del cinema, è la seguente: “the path that the semiotician follows is (ideally) parallel to that of the film viewer. It is the path of ‘reading’ not of ‘composition’. But the semiotician forces himself to make explicit the procedure, step by step, while the viewer practices it directly and implicitly, wanting above all ‘to understand the film’. The semiotician, for his part, would also like to be able to understand how film is understood” (Metz 1971, 74). Se il lavoro del semiotico è quello di comprendere come il film è concretamente compreso, allora uno studio dell’attività dello spettatore in termini cognitivi diventa inevitabile. La definizione di una *cognitive semiotics of film* è oggetto del lavoro di ricerca di Warren Buckland³², la premessa teorica di questo lavoro è che “an outright conflict between cognitive film theory and modern film theory is unproductive and then moves on to consider in some detail a branch of modern film theory that combines the insights of cognitive science with linguistics and semiotics” (Buckland 2000, ix). Per questo autore la chiave di volta per l’evoluzione della teoria semiotica del cinema è proprio l’incontro con lo sguardo portato avanti dalle scienze cognitive. “Cognitive film semiotics represents the next stage – and arguably the maturation of – semiotic film theory [...] it develops a more informed understanding – than either semiotics or cognitive science alone – of film’s underlying structure, together with the way spectators comprehend films” (Buckland 2000, 3). Due sono gli aspetti caratterizzanti il progetto di una semiotica cognitiva del cinema. Una prima caratteristica è il tentativo di creare dei modelli delle attività mentali compiute dallo spettatore nel momento in cui vede e comprende il film, più che rivolgersi ad una

³² I risultati del percorso di definizione di una semiotica cognitiva del cinema sono in Buckland 2000.

modellizzazione del film stesso nelle sue strutture formali. In tal senso questa prospettiva tenta di superare l'approccio strutturalista (e anche quello psicanalitico) cercando di esplorare la capacità cognitiva dello spettatore di processare informazioni. Il secondo aspetto riguarda il fatto che questi modelli delle attività mentali altro non sono che il tentativo di dare forma alla competenza "linguistica" dello spettatore. L'attenzione è rivolta al lavoro di Noam Chomsky che, negli anni '50, ha portato una vera e propria svolta cognitiva all'interno degli studi linguistici, ed è stato capace di creare una sintesi innovativa tra mentalismo e natura intersoggettiva del linguaggio. L'idea di competenza linguistica di Chomsky rappresenta il paradigma ideale per lo sviluppo di una teoria cognitiva semiotica del film.

David Bordwell³³ è un pioniere di una teoria del cinema di tipo cognitivo. Bordwell rifiuta l'approccio basato sulla linguistica strutturale e sviluppa invece una teoria della comprensione filmica che si basa sul concetto di schema³⁴. Secondo il suo approccio lo schema è una struttura psicologica astratta, trascendentale e statica, capace di organizzare gli input percettivi creando così delle rappresentazioni mentali coerenti; gli schemi sono quindi strutture finite capaci di interagire con la molteplicità del sensibile. La prospettiva è quella di vedere nel film qualcosa di costruito attraverso procedure cognitive e non qualcosa di dato una volta per tutte, la narrazione cinematografica è allora un processo che suggerisce allo spettatore dei passi per arrivare alla comprensione della storia. Il modello è prevalentemente inferenziale: la narrazione è sempre incompleta e viene completata e arricchita dalle ipotesi dello spettatore. Di fatto, per comprendere e completare la logica narrativa del film, lo spettatore deve avere una serie di schemi, prima di tutto quello di causa ed effetto, che servono a processare le informazioni narrative del testo. Lo schema permette quindi di fare le inferenze necessarie al completamento dei vuoti inevitabilmente lasciati dal materiale filmico. I dati percettivi sono solamente indizi che interagiscono con le capacità cognitive dello spettatore stimolando la produzione di inferenze, lo schema è una strategia interpretativa. L'autore si muove all'interno del paradigma della psicologia cognitiva, e la sua visione enfatizza decisamente la dimensione *top down* del trattamento cognitivo dell'informazione.

³³ Un testo fondamentale per esplorare il lavoro di questo autore è Bordwell 1990.

³⁴ Sebbene coerente con la panoramica sul concetto di schema proposta in 1.2, l'utilizzo di questo concetto da parte di Bordwell è un caso specifico del quadro generale offerto in quella sede.

Il lavoro sugli schemi è ampio, troviamo: schemi prototipici, che permettono di individuare le diverse componenti della storia (azioni, scopi, ambienti ecc.); schemi architrave, che permettono di confrontare quanto viene narrato con una vicenda canonica (del tipo: introduzione degli ambienti e dei personaggi, spiegazione dello stato delle cose, azione complicante, eventi conseguenti, esiti, fine); schemi procedurali, che consentono di dare una “motivazione” a ciò che avviene sullo schermo, sia in base a ragioni realistiche che in base a ragioni artistiche; schemi stilistici: che permettono allo spettatore di apprezzare il modo, o lo stile, con cui viene trattata la dimensione espressiva. Questi schemi della comprensione permettono quindi, secondo Bordwell, in primo luogo una vera e propria ricostruzione del mondo narrato, e secondariamente il taglio stilistico del film, ovvero il modo di narrare proprio di un determinata pellicola: le varie forme di racconto determinano infatti diverse opzioni di stile.

Bordwell appartiene alla prima generazione dei cognitivisti e con il primo cognitivismo condivide una visione del soggetto e della mente fortemente computazionale e caratterizzata da strutture statiche. Inoltre è legato ad una filosofia del soggetto senza corpo e senza linguaggio: la dimensione corporea e di comunicazione intersoggettiva sono espunte dalla riflessione. A partire da questi punti critici si è sviluppata, all’interno delle scienze cognitive la svolta della semantica cognitiva, legata in prima istanza ai lavori di George Lakoff e Mark Johnson³⁵. Secondo questi autori il pensiero e il linguaggio sono motivati dalla esperienza corporea, la cognizione è quindi “incorporata” e le strutture concettuali emergono a partire dall’esperienza preconettuale legata al corpo ed in particolare alla sensomotricità. A partire da questa visione viene totalmente riarticolato il concetto di schema, gli *image-schemata* proposti da questi autori sono sempre strutture cognitive in grado di organizzare gli input percettivi, ma sono significativi e non arbitrari, in quanto motivati dall’interazione sensomotoria del corpo con l’ambiente; inoltre non sono statici organizzatori della percezione ma sono dinamici, in quanto prevedono la possibilità di amalgamare in modo originale e creativo i contenuti processati a partire da una attività inferenziale che può essere ricondotta alle figure della metafora e della metonimia. Gli schemi utilizzati per la comprensione, anche di un testo cinematografico, sono quindi, per la semantica cognitiva, oggetti dinamici, che scaturiscono dall’esperienza cinestesica corporea e hanno forma di immagine già significativa. Questa prospettiva ha individuato diverse

³⁵ Si vedano in particolare Lakoff 1987, Lakoff & Johnson 1980 e Lakoff & Johnson 1999.

strutture schematiche, di immagini-schema, capaci di modellare l'attività cognitiva, alcuni esempi sono: lo schema del contenitore (*container schema*), dove sono fondamentali concetti come interno, esterno, confine, etc.; lo schema di parte-tutto (*part-whole schema*), fondamentale per concettualizzare, ad esempio, la famiglia; lo schema del legame (*link schema*), utilizzato, ad esempio, per comprendere le relazioni sociali, oppure quello del punto di partenza-percorso-destinazione (*source-path-goal schema*) fondamentale per comprendere le strutture narrative, o ancora quello del centro-periferia (*center-periphery schema*) legato alla comprensione di una parte del tutto come più importante rispetto al resto. Gli schemi individuati sono molti, non è utile in questa sede esplorarli in dettaglio, ed è già emerso il taglio netto rispetto alla posizione di Bordwell e contestualmente il fatto che si fondano ed emergono a partire dalla corporeità. Una analisi del discorso filmico a partire da questo nuovo pacchetto di strumenti prevede una applicazione di questi *image-schema* come elementi essenziali dell'attività cognitiva dello spettatore nel momento della comprensione del testo cinematografico. I percorsi narrativi, ad esempio, possono essere compresi a partire dal *source-path-goal schema*, oppure il dilemma psicologico di un personaggio, rispetto alla messa in atto di un certo comportamento, può essere compreso a partire da un *container schema*. In generale il campo dell'applicazione di questi schemi al discorso filmico è estremamente ampio, variegato e aperto.

La seconda principale critica al lavoro di Bordwell verteva sulla visione di uno spettatore troppo autonomo nella costruzione del significato del film, in quanto privo di linguaggio e di una dimensione intersoggettiva sociale e di comunicazione. L'evoluzione principale della teoria nel tentativo di superare questo limite è rappresentata dall'approccio pragmatico di cui si parlerà diffusamente nel prossimo sottoparagrafo. Prima di passare a questo argomento è utile soffermarsi brevemente su un altro tema centrale della riflessione: l'enunciazione³⁶. Il problema è quello di articolare teoricamente la relazione che il film, in quanto testo enunciato, prevede con il suo enunciatario nella possibile situazione di comunicazione; il discorso-enunciato mette in scena uno spazio e un tempo abitato da soggetti: è necessario cioè valutare le modalità di iscrizione di enunciatore ed enunciatario all'interno della testualità. All'interno di questa problematica entra prepotentemente il tema dello spettatore, del suo ruolo, dell'attività che compie. Un lavoro di estremo interesse nel tentativo di

³⁶ Le coordinate teoriche per quanto riguarda la nozione di enunciazione sono in Greimas Courtes 1979

esplorare la posizione dello spettatore è quello di Francesco Casetti³⁷, che Buckland arruola in una prospettiva cognitiva. Per Casetti “c’è una frattura che attraversa l’intera superficie, una linea di confine che spacca a metà il territorio. Da un lato si pensa allo spettatore come a un *decodificatore*: qualcuno che deve e che sa decrittare un gruppo di immagini e di suoni; un visitatore attento che a passo a passo recupera il senso della rappresentazione; uno snodo che al termine del circuito riporta in chiaro dei segnali cifrati. Dall’altro si pensa allo spettatore come a un *interlocutore*: qualcuno a cui indirizzare delle proposte e da cui attendere un cenno d’intesa; un complice sottile di quel che si muove sullo schermo; un partner cui è affidato un compito e che lo esegue mettendoci del suo” (Casetti 1986, 13). L’autore propone una cornice generale per pensare il tema della enunciazione nel cinema, in particolare la sua visione è fortemente deittica e basata sulla declinazione delle posizioni pronominali nel film: è necessario “chiedersi in che maniera il film disegna in proprio spettatore, ne fonda la presenza, ne organizza l’azione – in una parola, in che maniera dice *tu*” (*ibidem*, 24). Casetti sviluppa quindi una tipologia di quattro tipi di inquadrature basata su un’idea decisamente distribuita del significato filmico: “lo sguardo che modella la scena evidenzia la presenza, assieme a ciò che viene mostrato, anche di chi mostra e di colui al quale si mostra” (*ibidem*, 59); “in questo senso, il punto di vista è un qualcosa in cui inevitabilmente confluisce il punto da cui si osserva, il punto attraverso cui si mostra, e il punto che si vede” (*ibidem*, 60). Il primo caso è quello delle inquadrature *oggettive*, o piani anonimi, dove lo sguardo non appartiene a nessuno, dove un *egli* si dà per ciò che è e l’*io* e il *tu* si fanno intendere ma non si dicono; il secondo caso è quello dell’*interpellazione*, come nel caso di uno sguardo in macchina, dove abbiamo una chiamata in causa del destinatario del film, ci sono un *io* che va a coincidere con un *egli* e chiama in gioco un *tu*; in terzo luogo ci sono inquadrature *soggettive*, la posizione del personaggio è saldata con l’enunciatario, il *tu* e il *lui* si incontrano; per ultimo abbiamo le *oggettive irreali*, le inquadrature a piombo, ad esempio, dove enunciatore ed enunciatario diventano complici e il *tu* incontra l’*io* enunciante. Il lavoro di Casetti, quindi, pur rimanendo sul versante delle forme semiotiche della testualità, si pone in modo essenziale il problema del ruolo dello spettatore per una teoria del significato cinematografico, pensandolo come un *interlocutore* attivo in una relazione di comunicazione che si instaura con la pellicola.

³⁷ La presentazione complessiva del suo lavoro sul tema delle posizioni enunciative è in Casetti 1986.

In conclusione, a titolo di menzione è necessario segnalare il lavoro del semiologo Michel Colin³⁸. Per questo autore la semiotica del cinema è legata all'ambito delle scienze cognitive perché si occupa di linguaggio, visione e di interpretazione, che può essere considerata una attività di *problem solving* a tutti gli effetti. Il film non significa di per sé, ma sono i processi cognitivi dello spettatore e l'interfaccia tra testo e spettatore che lasciano emergere il significato della pellicola. Il lavoro di Colin si occupa quindi dell'individuazione del tipo di conoscenze che sono necessarie per comprendere il linguaggio cinematografico, di come vengano usate nel processo di comprensione, delle modalità attraverso le quali viene acquisita nuova conoscenza, dell'attività di estrazione delle informazioni rilevanti al fine della comprensione dalle conoscenze pregresse dello spettatore, di come proceda il ragionamento per trovare la soluzione al dilemma di significato che il film pone nel momento in cui viene visto, etc. È inoltre da segnalare, a fianco di questo tipo di indagine, un tentativo di ripensare la Grande Sintagmatica in termini di competenza linguistica, modellizzandola in modo analogo alla Grammatica Generativa di Chomsky .

1.5.3 – La semiopragmatica del cinema

Il progetto di una teoria semiopragmatica del cinema, portato avanti da più di venti anni da Roger Odin³⁹, merita una esplorazione più approfondita. Si tratta di un tentativo di spiegare i modi in cui si produce il senso di un film, non solo a partire dai testi, ma anche a partire dalle operazioni che lo spettatore fa col testo e dalle indicazioni che il contesto culturale dà rispetto a quali operazioni eseguire preferibilmente. “L’obiettivo della semiopragmatica [...] è di studiare la produzione e la ricezione dei film nella misura in cui essi costituiscono pratiche sociali programmate [...] La semiopragmatica non è tanto interessata a uno studio sociologico degli spettatori reali, quanto piuttosto alla disposizione psichica dello spettatore durante l’esperienza filmica, quindi non tanto agli spettatori per come essi sono nella vita, ma agli spettatori per come il film ‘vuole’ che essi siano. All’interno di questa prospettiva, sia la produzione sia la ricezione di un

³⁸ Si vedano in particolare i saggi “The grande syntagmatique revisited” e “Film semiotics as a Cognitive Science” in Buckland 1995.

³⁹ Una ampia presentazione del lavoro di questo autore è in Buckland 2000; in italiano Odin 2000 si presenta come il punto d’arrivo di una ricerca iniziata negli anni ’80, raccogliendo diversi articoli in un progetto unitario di descrizione di una teoria semiopragmatica del cinema.

film sono atti istituzionali: esse implicano l'assunzione di 'ruoli' prodotti da una rete di determinazioni generate dal più ampio spazio sociale" (Stam & Burgoyne & Flitterman-Lewis 1992, 275). La semiopragmatica tenta una sintesi di un approccio immanentista e di un approccio pragmatico all'interno di una stessa cornice teorica, quella di una semiotica cognitiva del cinema, che tenta di comprendere come il film viene compreso. Intorno a questo progetto trovano quindi una possibile sintesi dialogica la semiotica strutturale, la pragmatica e gli studi di matrice cognitiva. Al di là della descrizione dettagliata della proposta teorica di Odin, che è oggetto di questo sottoparagrafo, questo approccio trasversale è forse l'elemento più innovativo del lavoro e quello più interessante ai fini della presente ricerca perché richiama il tipo di sguardo sul testo che qui si adotta, come descritto nel paragrafo 1.3.

L'autore, seguendo con coerenza un approccio pragmatico, per cui il significato non è un qualcosa di predeterminato ma viene temporaneamente fissato quando il linguaggio è usato in un determinato contesto, si occupa quindi dello *spazio della comunicazione filmica*: la produzione audiovisiva è sempre data in una dimensione sociale, è quindi centrale il ruolo che lo spettatore assume e che determina il prodursi del film, come testo, e l'emergere della pellicola come un artefatto semiotico dotato di significato. Il significato del linguaggio cinematografico non è quindi, in prima istanza, una questione di decodifica di codici e sottocodici implicati in esso, ma è un problema di descrizione del funzionamento di una relazione in uno spazio comunicativo. Determinante è quindi il ruolo assunto dallo spettatore che, per Odin, è una *specifica posizione psichica* (o *modalità attenzionale*), creata dallo spazio sociale in cui il film è visto, uno spazio che consiste di *istituzioni, modi e operazioni*.

Il tema dei *modi* è centrale: si tratta di vere e proprie regole di produzione del senso all'opera nell'interazione tra testo e spettatore. I film possiedono un senso solo nel momento in cui qualcuno glielo attribuisce, cioè nel momento in cui vengono messe in atto una serie di procedure che danno senso al materiale filmico, in un determinato contesto. Odin esplora quindi una serie di *modi* di interazione con il testo che caratterizzano la nostra società, ne elenca sette:

1. *Modo spettacolare*: il film è percepito come uno spettacolo, c'è una minima interazione tra lo spettatore e gli eventi, la pellicola mira a distrarre lo spettatore, un buon esempio sono i film di evasione;

2. *Modo finzionale*: lo spettatore ragiona al ritmo degli elementi narrativi, si muove con la diegesi, questa modalità si mette in moto in quei film che mirano a far partecipare lo spettatore alla storia raccontata dal film;
3. *Modo energetico*: si attiva un coinvolgimento dello spettatore senza badare ai contenuti, lo spettatore ragiona al ritmo dei suoni e delle immagini, ad esempio in un *Musical*;
4. *Modo privato*: mira a far rivivere le proprie esperienze personali o famigliari, è il caso del filmato amatoriale, o del filmato realizzato con il cellulare;
5. *Modo documentario*: il film è percepito come una informazione a proposito di eventi accaduti nella realtà;
6. *Modo persuasivo/istruzionale*: mira a convincere attraverso una specie di lezione da cui lo spettatore trae una morale, lo si attiva, ad esempio, nei filmati didattici;
7. *Modo artistico*: il film è percepito, solitamente da uno spettatore cinefilo, come il lavoro di un autore, e la pellicola mette in luce le caratteristiche della produzione dell'autore, lo si attiva nei film *d'essai*, ad esempio;
8. *Modo estetico*: lo spettatore si focalizza sul lavoro svolto dalle immagini e dai suoni, lo si mette in moto, in particolare, guardando dei film sperimentali.

La domanda portante di questa tassonomia, coerentemente con l'approccio pragmatico, sembra essere: che cosa fa uno spettatore con un film? Odin usa il termine *modo* per proporre una teoria dei generi cinematografici; l'organizzazione non è però puramente tassonomica perché queste categorie del testo filmico, questi *modi* di produzione del senso, sono cognitivi, in quanto appartengono alla competenza discorsiva dello spettatore. I *modi* non sono quindi delle caratteristiche immanenti del testo, ma sono una sorta di proprietà della relazione con lo spettatore, sono determinati dal processo di lettura: uno spettatore che tradizionalmente in un certo contesto legge il film in un certo *modo*, può, in un diverso contesto istituzionale, leggerlo a partire da un diverso *modo*. Inoltre differenti disposizioni, diverse modalità attenzionali dello spettatore, possono esser rivolte allo stesso film; lo spettatore non è evidentemente libero di utilizzare un qualsiasi *modo* con un qualsiasi film perché ci sono delle costrizioni forti di natura testuale e contestuale, che fanno propendere per un *modo* piuttosto che per un altro. I *modi* illustrati sono, per Odin, costituiti da *operazioni*. Emerge qui nuovamente il taglio cognitivo del lavoro di questo autore per il quale ogni *modo* deriva da un diverso

bilanciamento di un insieme di *operazioni* che caratterizzano l'attività dello spettatore di fronte al testo. Nelle prime versioni della teoria⁴⁰ ne vengono elencate sette:

1. La *figurativizzazione* è la più generale, ed è responsabile dell'analogia visiva su cui si fonda il meccanismo di funzionamento segnino dell'immagine, è l'impressione referenziale;
2. La *diegettizzazione* è la costruzione di un mondo immaginario abitato da personaggi che agiscono in uno spazio e in un tempo;
3. La *narrativizzazione* è la disposizione della macrostruttura della storia, la struttura narrativa complessiva della pellicola;
4. La *credenza* risponde alla necessità di sapere che quello che si sta vedendo è un film, e di crederlo comunque reale;
5. La *mostrazione*, concetto mutuato da Godreault, è la rappresentazione spaziale, il "far vedere" del film, che combina sempre l'aspetto narrativo ad un aspetto mostrazionale;
6. La *mise en phase* designa il momento in cui la relazione tra film e spettatore si sintonizza con le relazioni presenti nella diegesi cinematografica, quando lo spettatore "risuona" al ritmo degli eventi narrati;
7. La *fittizzazione* conferisce uno status finzionale alla relazione tra enunciatore ed enunciatario, è una modalizzazione di questa relazione.

I *modi* descritti sopra sono quindi il risultato di un diverso bilanciamento di queste *operazioni* che lo spettatore compie nel momento in cui si relaziona con una pellicola. L'approccio con cui vengono definite queste *operazioni* è molto interessante perché Odin riprende esplicitamente i principali concetti della semiotica strutturale, concepiti per descrivere la struttura immanente del testo, e li rilegge in termini di attività dello spettatore nell'interazione con il testo. Si tratta di una posizione di dialogo tra la teoria semiotica del testo e gli approcci cognitivi simile a quello che ho teorizzato nel sottoparagrafo 1.3.1 che è del tutto coerente con l'impianto che si cerca di adottare nella presente ricerca.

L'ultimo tassello del modello di Odin è rappresentato dal concetto di *istituzione*. Lo spazio comunicativo tra film e spettatore è delimitato, in definitiva, dalle *istituzioni*, che

⁴⁰ Questo specifico elenco è riferito a Odin 1983.

hanno una doppia dimensione: interna ed esterna. La dimensione materiale ed esterna delle *istituzioni* è di natura sociologica, è determinata dall'evento all'interno del quale è inserito, dal luogo in cui il film è proiettato. Così, ad esempio, una multisala, un salotto di casa, una cineteca, un'aula di scuola, contribuiscono a definire la disposizione psichica, la modalità attenzionale, con la quale relazionarsi alla pellicola. La dimensione interna dell'*istituzione* riguarda invece la competenza discorsiva dello spettatore: la sua capacità culturale di articolare le *operazioni*, di bilanciarle nei *modi*, di determinare l'appropriato *modo* attenzionale necessario per la comprensione del film. A priori, dunque, lo spettatore può far funzionare ogni *modo* per ogni film, ma in realtà ci sono delle limitazioni date dal testo, che tende a bloccare il lavoro di un certo *modo* di produzione del significato, e anche dei vincoli di natura contestuale, che possono essere viste in termini di *istituzioni*, considerando quindi una dimensione mentalistica ed interna ed una materiale ed esterna. La relazione tra *istituzioni*, *modi* e *operazioni* sono quindi *operazioni* di inclusione: le *operazioni* sono incluse in *modi* che sono inclusi in un livello *istituzionale*. L'alchimia che di volta in volta si determinerà tra questi elementi in gioco porterà all'emergere di un determinato e peculiare significato testuale. In conclusione si è cercato, in questo paragrafo, di fare una sintetica panoramica sulla direzione di ricerca rappresentata dalla semiopragmatica del cinema. Una analisi dettagliata supera i limiti di questa esposizione il cui scopo era semplicemente quello di offrire un affresco di un indirizzo teorico che presenta significative convergenze con l'approccio adottato nel presente progetto di ricerca. Non si propone una identificazione *tout court* con questa prospettiva, si segnala solo come esista la possibilità di una cornice ampia, uno *spazio comunicativo*, all'interno del quale pensare una situazione sperimentale come quella che si predispone per questa ricerca.

Capitolo 2

Metodologia della ricerca

La mia ricerca, in termini generali, si occupa di testualità e memoria: dei testi come oggetto particolare di cognizione. L'oggetto dell'indagine è quindi la memorizzazione dei testi; si tratta di analizzare il rapporto tra i costrutti semiotici che una cultura definisce come oggetti autonomi dotati di significato e la prestazione cognitiva della memoria che ne permette il ricordo. La ricerca si propone di far dialogare la teoria semiotica del testo e la teoria della memoria elaborata in scienze cognitive. L'ipotesi guida è la ricerca di relazioni tra struttura semiotica dei testi e le modalità cognitive del ricordo. Tratto il tema a partire da un caso specifico, il film, ovvero quello che in semiotica viene definito "testo cinematografico". In termini colloquiali è possibile affermare che la ricerca si occupa di film, e di come le persone li interpretano e li ricordano.

Il punto di partenza dell'analisi è una situazione sperimentale: lo studio si basa sulla creazione di un *corpus* di dati prodotto sottoponendo dei soggetti alla visione di alcuni film seguiti da una intervista qualitativa che sollecita una ricostruzione orale del testo. L'idea di fondo è quella di raccogliere informazioni sulle sorti empiriche dei testi nelle menti dei lettori. Il presente capitolo illustra la metodologia utilizzata per raggiungere questo obiettivo, si raccontano cioè le riflessioni e le esperienze che mi hanno portato alla messa a punto del protocollo sperimentale utilizzato; nel paragrafo 2.1 si offre una panoramica sulla metodologia scelta, nel paragrafo 2.2 si entra invece in dettaglio analizzando le singole domande che compongono l'intervista.

2.1 – SEMIOTICA E RICERCA QUALITATIVA

2.1.1 – *Encoding/retrieval paradigm*

La semiotica non ha una propria metodologia di ricerca che le permetta la creazione di un *corpus* sperimentale di questo tipo. Il mio sguardo è rivolto a quelle discipline, in particolare alla psicologia cognitiva, che hanno sviluppato una metodo sperimentale di raccolta dati. La maggior parte delle idee qui presenti vengono dal confronto con le metodologie sviluppate all'interno di questo ambito disciplinare, nella convinzione che utilizzare un procedimento sensato da un punto di vista psicologico sia utile per fare una buona ricerca. La metodologia che qui si utilizza è conforme a quella sviluppata nella psicologia sperimentale che ha indagato il tema della memoria: si susseguono le fasi di acquisizione della memoria (o codifica), il supposto immagazzinamento, e i processi di richiamo, secondo quello che viene definito *encoding/retrieval paradigm*⁴¹. In concreto si tratta di impostare un esperimento articolando un primo momento di acquisizione della memoria, ovvero di confronto tra i soggetti e il materiale da memorizzare, e un successivo momento in cui viene invece richiesto di ricordare ciò che è stato memorizzato.

2.1.2 – La semiotica e l'approccio ecologico

All'interno del paradigma descritto, l'esperienza che tento di disegnare non si richiama ad un'opzione sperimentale rigida: la scelta alla base del mio studio è infatti quella ecologica⁴², ciò significa che l'interesse è rivolto alle *performance* cognitive e mnestiche in quelle situazioni naturali che fanno parte della vita di tutti i giorni. Da questo deriva la scelta, come oggetto d'analisi, di qualcosa presente nell'esperienza quotidiana, come un film; e il tentativo di creare una situazione sperimentale di visione

⁴¹ All'elaborazione di tale metodologia ha contribuito in particolare lo psicologo cognitivo Endel Tulving; in particolare si può far riferimento a Tulving 1983.

⁴² Un'ampia panoramica della prospettiva ecologica di indagine, all'interno del paradigma cognitivo, è in Neisser & Winograd 1988.

il più simile possibile all'esperienza del cinema, che fa parte della vita dei soggetti intervistati.

Il cognitivista Ulric Neisser propone un approccio "ecologico" all'indagine sull'attività cognitiva proprio per superare i limiti di una metodologia sperimentale che, a causa delle rigidità adottate per garantire la scientificità dell'esperienza, perde completamente il contatto con la realtà cognitiva che si vuole indagare. La prospettiva che suggerisce pone invece attenzione alla diretta interazione fra la mente e il contesto naturale in cui essa opera. Il confronto tra questa tendenza di sviluppo della psicologia cognitiva e la semiotica mi pare di grande interesse: credo che la semiotica per molti aspetti possa infatti essere definita una disciplina ecologica, nel senso del termine qui utilizzato. La semiotica infatti, nella sua accezione più ampia, ha come oggetto gli atti di semiosi che i soggetti compiono all'interno di una determinata cultura. Si occupa cioè dell'esperienza umana del prodursi del senso, attività che è continuamente mediata e sostenuta da manifestazioni semiotiche: segni, testi, linguaggi. Questo approccio le permette di cogliere le modalità della vita concreta di una cultura, anche quelle legate ad una dimensione cognitiva, proprio a partire dalle manifestazioni semiotiche, e la rende, credo, una disciplina autenticamente ecologica. Tendenze diverse all'interno della semiotica la hanno portata a privilegiare una dimensione immanente del senso, ovvero a ricercare, al di là della manifestazioni semiotiche, le strutture profonde che articolano il senso. La sfida attuale richiede proprio di non limitarsi a questa dimensione testuale: la semiotica non si occupa esclusivamente di immanenza, ma è in grado di indagare efficacemente, e da un punto di vista originale, la concretezza delle dinamiche di una cultura. La suggestione ecologica della psicologia cognitiva degli anni '70 pare allora molto utile alla semiotica contemporanea intenta a disegnare un approccio capace di rendere conto di tutte le produzioni dotate di senso che caratterizzano la vita umana e sociale.

2.1.3 – L'intervista qualitativa

L'intervista qualitativa che caratterizza il momento di recupero guidato della memoria è l'oggetto principale di questo capitolo. Sarà esaminata in dettaglio in seguito, ma alcuni caratteri generali possono però essere esplicitati fin da ora. Il formato prescelto per l'intervista è quello *aperto*; se lo scopo principale della ricerca è quello di misurare la

salianza soggettiva delle componenti testuali, l'uso di questo formato è il più appropriato perché permette di misurare quali oggetti o valutazioni sono veramente salienti e importanti per gli intervistati, e permette quindi una migliore comprensione di come il testo cinematografico sia stato trattato per la memorizzazione. Ai soggetti coinvolti chiedo quindi un riracconto libero del film guidato da una serie di domande aperte; la formulazione delle domande si attiene ai principi generali di ordine metodologico che regolano la redazione dei questionari in psicologia⁴³. Si tratta cioè di seguire alcune norme fondamentali: le domande non devono essere ambigue; ogni domanda deve affrontare una singola questione in modo chiaro; le domande non devono influenzare in nessun modo il risultato; la sequenza delle questioni poste va scelta con estrema cura perché la risposta a una domanda fatta in precedenza potrebbe influenzare le successive. Questi sono solo alcuni tra i più importanti criteri che guidano la formulazione degli interrogativi dell'intervista; in seguito si prenderanno in esame in dettaglio le singole domande esplicitando con precisione le ragioni metodologiche che ne hanno determinato la formulazione.

Dall'analisi degli esperimenti classici di Bartlett, mi pare venga una ulteriore indicazione di metodo fondamentale: è necessario esaminare in qualche modo l'interpretazione del testo data dal singolo interprete nel momento della fruizione, per poi poter cogliere nelle rievocazioni successive il ruolo attivo delle scelte interpretative fatte sul testo. È quindi necessario in qualche modo reperire informazioni sulla prima interpretazione del singolo interprete. Da un punto di vista psicologico il concetto di interpretazione appare problematico, e quello che in effetti è possibile rilevare è una prima esplicitazione della memoria a lungo termine, esercitata a pochi minuti di distanza.

Ai fini dell'esperimento quindi ho pensato ad una doppia rievocazione: una sostanzialmente immediata, a pochi minuti dalla visione del film, e una seconda ad alcuni mesi di distanza. La ricostruzione immediata del testo sarà utile come termine di paragone "ricco" per la ricostruzione dopo un tempo più lungo, inevitabilmente più "povera". La situazione sperimentale prevede quindi di sottoporre dei soggetti alla visione di alcuni testi cinematografici e a due interviste qualitative, una immediatamente successiva e una ad alcuni mesi di distanza. Per rendere queste due rievocazioni confrontabili è necessario che abbiano la stessa forma, quindi il *task* della

⁴³ Per un approfondimento metodologico sulla tecnica dell'intervista si veda Zammuner 1998, McBurney & White 2008 e Mantovani, G. & Spagnoli 2003.

rievocazione nel suo complesso è il medesimo.

Si pone, a questo punto, il problema di fissare il lasso di tempo tra la prima e la seconda intervista. Le ricerche sulla memoria a lungo termine indicano un generalizzato, lento, progressivo decadimento degli elementi memorizzati, secondo una progressione iperbolica già indicata nelle primissime ricerche sperimentali dalla curva di Ebbinghaus. Non paiono essere presenti quindi strutture o elementi per definizione più o meno resistenti, il tempo della seconda intervista può quindi essere fissato arbitrariamente. Il periodo lasciato ai soggetti per dimenticare è quindi di 3 mesi, nell'ipotesi che sia un tempo sufficiente a diradare notevolmente le informazioni ricevute in un primo momento, ma non eccessivamente lungo da rendere inutile lo sforzo del ricordo. Il presente studio si propone poi di osservare se, per quanto riguarda la memoria dei testi, è possibile individuare fenomeni di maggiore o minore resistenza all'oblio.

2.1.4 – Dinamiche conversazionali

Illustrati brevemente i caratteri generali del disegno dell'intervista, vorrei mettere in luce un altro aspetto fondamentale che investe trasversalmente la metodologia utilizzata: le dinamiche conversazionali. L'intero esperimento si svolge, nei fatti, in forma di conversazione. Si tratta, nel caso dell'intervista, di un formato abbastanza rigido, perché vincolato alla sequenza imposta dall'intervistatore, e fortemente asimmetrico, perché i turni di parola sono molto più ampi per l'intervistato ma gestiti dall'intervistatore. In tutto il lavoro di ricerca si troveranno accenni alle dinamiche conversazionali perché ritengo fondamentale prenderle in considerazione; vorrei quindi brevemente inquadrare il problema esplicitando inizialmente il tipo di sguardo che caratterizza la metodologia utilizzata.

Gli studi più significativi rispetto alla conversazione vengono dall'ambito delle scienze della comunicazione, in primo luogo dalla pragmatica, in specifico da un campo di studi che è etichettato come *Conversation Analysis*⁴⁴. L'Analisi della Conversazione tenta di descrivere le sequenze e i *pattern* di interazione che caratterizzano le conversazioni, con una particolare attenzione ai diversi contesti nei quali esse avvengono. Alcuni importanti concetti teorici elaborati in questa prospettiva sono, ad esempio, quello di

⁴⁴ Per un panorama di questa prospettiva teorica si veda Sacks 2007 e Galatolo & Pallotti 1999.

turno di parola, per descrivere il tipo di alternanza che i soggetti parlanti stabiliscono nell'interazione, o quello di riparazione, quando incomprensioni o fenomeni di disturbo vengono risolti all'intero della conversazione stessa. Questo approccio, come già detto, è più vicino ad una prospettiva pragmatica, che ad una cognitiva; l'affermarsi del paradigma etnometodologico nelle scienze cognitive, negli ultimi decenni, ha portato però a riconsiderare questo aspetto come un elemento essenziale delle indagini sui processi mentali. Uno psicologo cognitivista che mostra una sensibilità da conversazionalista è Alain Trognon; questo autore è guidato dalla consapevolezza che "sia che si ragioni su delle funzioni cognitive, sulla loro messa in opera, sulla loro ontogenesi, sia che si faccia riferimento ad ambiti disciplinari specifici, si arriva alla stessa conclusione: la necessità di esaminare delle conversazioni e più generalmente delle interazioni conversazionali. Eppure generalmente i ricercatori non adottano questo procedimento in psicologia cognitiva" (Trognon 1992, 117). Ogni situazione sperimentale non può quindi prescindere dal riconoscimento che ci sono delle dinamiche conversazionali in atto, e che i dati non sono "puri" ma sempre "deformati" dal loro formato conversazionale. "La situazione sperimentale non è fuori dal mondo. Essa non beneficia rispetto al mondo di un privilegio di extraterritorialità. Il linguaggio della topologia ci offre un concetto che costituirebbe un'eccellente metafora della situazione sperimentale: la situazione sperimentale è uno spazio aperto. Di conseguenza i meccanismi generali dell'interazione e della conversazione si riflettono nella situazione sperimentale e i soggetti sperimentali agiscono e pensano *in* questi meccanismi generali. In particolare essi ragionano rimanendo *all'interno del linguaggio*. La razionalità che allora essi mettono in opera è una razionalità comunicazionale e colloquiale" (*idem*, 145). Lo sforzo che caratterizza la ricerca che qui si presenta è proprio quello di prendere in considerazione, quando rilevante, la razionalità comunicazionale e colloquiale; lo si farà in più punti. L'approccio semiotico permette, da questo punto di vista, uno sguardo più consapevole su queste dinamiche linguistiche ed enunciative, rispetto allo sperimentalismo cognitivo. Mi sembra quindi, in conclusione, di poter aderire all'auspicio metodologico che Trognon sostiene: "si potrebbe compiere *un passo in più* proponendo ai soggetti sperimentali non più di 'pensare ad alta voce' ma di conversare. Perché in effetti 'pensare ad alta voce' significa compiere un'attività *dialogale* più astratta, meno naturale del conversare che è un'attività *dialogica*. La conversazione dovrebbe offrire un accesso molto migliore ai

processi di pensiero dal momento che costituisce uno spazio ‘naturale’ di realizzazione dell’azione così come della sua intercomprensione” (*idem*, 154).

2.1.5 – I tre film scelti per l’esperimento

Il lavoro di ricerca vuole cercare di affrontare il tema del trattamento cognitivo e mnestico di uno “stimolo semiotico” molto complesso, come un film nella sua interezza. Diversi studi in campo cognitivo esplorano le possibilità della memoria a partire da un numero molto limitato e controllabile di variabili, nell’ordine di poche decine⁴⁵. Confrontate con il lavoro che si cerca di impostare qui, queste ricerche sono sicuramente più precise scientificamente e riescono a trattare matematicamente i dati di presenza o assenza del ricordo delle variabili. Il tentativo in questo caso è invece di lavorare con un testo complesso, con un numero non controllabile di variabili. Cercherò di ridurre e governare la complessità servendomi delle categorie della semiotica che descrivono le strutture profonde di un testo e cercando di ricondurre gli elementi di superficie a un numero limitato di dimensioni testuali.

I testi cinematografici scelti sono tre, si tratta di un numero minimo per affrontare un’analisi comparativa. Sono caratterizzati da certa complessità e ricchezza e sono individuati in base a una pre-lettura semiotica. L’idea è quella di vedere le dimensioni, i livelli del testo, come individuati dalla semiotica generativa, e sostanzialmente accettati e riconosciuti anche dagli approcci interpretativi, come categorie da mettere in relazione con la costruzione del ricordo. Si tratta quindi di pensare a delle pellicole che presentino un diverso trattamento delle principali dimensioni semiotiche, ne mettano in risalto alcune a scapito di altre, o trattino le stesse dimensioni in modo divergente: le ragioni della scelta sono quindi relazionali. Si tratta di individuare allora dei titoli molto diversi secondo il criterio di una presenza di caratteristiche semioticamente rilevanti, quindi almeno un film dovrà avere una dimensione narrativa semplice e almeno uno una estremamente complessa, lo stesso vale per una dimensione passionale o emozionale marcata o meno, stesso discorso per una preminenza di elementi figurativi, o per un’assiologia ben definita rispetto a una confusa o incerta, etc. Nel loro complesso i

⁴⁵ Si veda, ad esempio Cicogna & alt. 1998, dove i soggetti devono fare una sequenza di cose abbastanza complesse della durata di circa 15 minuti, come interagire con un ambiente, osservare un breve filmato e poi parlarne con una persona, e dove l’evento è scomposto, ai fini dell’analisi, in soli 19 elementi o unità su cui il ricordo viene testato.

film devono creare un insieme bilanciato, il numero dei film presi in esame deve purtroppo essere limitato a tre per ragioni di natura pratica rispetto alla fattibilità dell'esperimento.

I titoli scelti sono, in ordine alfabetico: *Big Fish, le storie di una vita incredibile* di Tim Burton (2003); *Crash, contatto fisico* di Paul Haggis (2004); *Efter brylluppet - Dopo il Matrimonio* di Susanne Bier (2006). Nel paragrafo 4.1 se ne fornirà un'analisi semiotica ampia, in questa sede è però utile presentare in breve le pellicole al fine di facilitare la lettura del lavoro di ricerca; si riportano le schede dei tre film presenti su una pubblicazione di riferimento del settore⁴⁶.

Big Fish - USA 2003

REGIA: Tim Burton

ATTORI: Ewan McGregor, Albert Finney, Billy Crudup, Jessica Lange, Marion Cotillard, Helena Bonham Carter, Steve Buscemi, Danny DeVito, Alison Lohman.

Will Bloom non ha mai creduto alle stravaganti storie che il padre Ed, commesso viaggiatore, raccontava a lui e agli altri. Avvertito dalla madre Sandra, da Parigi, in compagnia della moglie incinta, rimpatria per essergli vicino prima che se ne vada per sempre, e scopre che, pur con qualche esagerazione, erano vere. E si prepara a raccontarle a suo figlio. È il film meno "gotico", il più gioioso, americano e teorico di T. Burton, impregnato di un'antica tradizione folcloristica nazionale: quella del *tall tale*, racconto iperbolico. Burton non cambia, s'evolve. Insieme col piacere di raccontare, i suoi temi sono la verità del mito (fino a che punto Ed Bloom è un ciarlatano?) e la necessità dell'utopia, della fantasia, del sogno. Eroe, buffone e *story teller*, Ed Bloom non esiste al di fuori delle storie che racconta. Sotto il segno della morte, è però anche un film d'amore, quello di Ed per la moglie Sandra, ma lo si viene a sapere alla fine. Doveva essere più approfondito. Qui, nella commistione tra realtà e fantasia, è forse il suo limite, se non la debolezza: " ... diventa così un oggetto di piacere a corrente alternata, anzi due film in uno ..." (P. Cherchi Usai). Tratto dal romanzo *Big Fish. A Novel of Mythic Proportions* di Daniel Wallace, adattato da John August. Fotografia: Philippe Rousselot.

⁴⁶ Si tratta di Morandini 2007, uno dei più noti "dizionari" di film.

Crash – USA; Germania 2004

REGIA: Paul Haggis

ATTORI: Don Cheadle, Sandra Bullock, Matt Dillon, Thandie Newton, Brendan Fraser, Ryan Phillippe, Jennifer Esposito, Terrence Howard

Sceneggiatore di merito in fuga dalla TV e apprezzato coautore di *Million Dollar Baby*, il canadese P. Haggis debutta nella regia con una storia polifonica, raccontata in un *flashback* di trentasei ore e da lui scritta con Bobby Moresco. Titolo (= schianto, disastro) rubato al compatriota D. Cronenberg. Comincia e finisce con un incidente stradale nell'area di L.A. descritta come un fallito *melting pot*, cioè crogiuolo di etnie. Che cosa non fa funzionare il crogiuolo? La paura dei diversi alimentata dai pregiudizi. Quest'esordiente ultracinquantenne padroneggia il film benissimo: nessuna riserva su struttura, ritmo, cura dei particolari, direzione degli attori. Si sente troppo, però, che è il film di uno sceneggiatore che vuol far tornare i conti a tutti i costi. Lo sbirro razzista è un bravo figlio e si riscatta con un nobile gesto in cui rischia la vita; il suo collega democratico combina alla fine un grosso guaio; l'isterica e diffidente *wasp* abbraccia la cameriera nera e così via. D'accordo: non c'è la solita divisione tra "buoni" e "cattivi", ma il rifiuto del manicheismo rischia di farne un film a tesi, dimostrativo. 3 Oscar: film, sceneggiatura originale e montaggio; David di Donatello come miglior film straniero.

Dopo il matrimonio - Efter Brylluppet - Dan. 2006

REGIA: Susanne Bier

ATTORI: Mads Mikkelsen, Rolf Lassgård, Sidse Babett Knudsen, Stine Fischer Christensen, Christian Tafdrup, Frederik Gullits Ernst

Da molti anni il danese Jacob lavora in India come volontario in un orfanotrofo che rischia di chiudere per difficoltà finanziarie, quando riceve da Jorgen, milionario suo compatriota, la promessa di 4 milioni di euro a condizione di incontrarlo personalmente alla vigilia del matrimonio di sua figlia. Perplesso, Jacob accetta l'invito, ma alla cerimonia nuziale apprende che la madre della sposa è colei che era stata il grande amore della sua giovinezza e che la sposa non è la figlia biologica di Jorgen. Potrebbe essere lui stesso il padre. L'invito è una macchinazione dell'uomo d'affari? A che scopo? La strana situazione si evolve in modo drammatico. Scritto da Anders Thomas Jense, coautore di *Non desiderare la donna d'altri*, è un dramma intimista dai risvolti umoristici che, acclamato dalla critica, ha avuto buon successo in Danimarca. Il merito è della competente regia che sa coniugare asciuttezza di scrittura ed efficacia emotiva,

pur sfiorando il dolorismo della melodrammatica vicenda. Nota di merito anche alla squadra di ottimi interpreti.

La scelta di queste tre pellicole non è stata semplice: isolare tre titoli all'interno dell'insieme della produzione cinematografica è stato decisamente disorientante. Molti sono i criteri utilizzati per arrivare alla scelta, uno di cui si è già detto è quello della complessità e della ricchezza: era fondamentale avere dei film che stimolassero l'attività cognitiva dello spettatore medio, senza però che questo sforzo pregiudicasse il piacere della visione; i film dovevano cioè essere ricchi e complessi ma non troppo difficili. Era anche fondamentale trovare dei film interessanti, capaci di mantenere alta l'attenzione dello spettatore, di preservare il suo stato di veglia, e di fugare la noia. Queste riflessioni mi hanno spinto a cercare tra i film di maggiore successo per la critica e al botteghino, nella speranza di trovare alcuni bei film, interessanti, e coinvolgenti; contemporaneamente non dovevo utilizzare titoli troppo conosciuti perché questo avrebbe impedito di trovare degli spettatori disposti a vederli per la prima volta.

Mi sono quindi rivolto ai film che hanno ottenuto almeno una *nomination* all'oscar; questo fatto, per quanto possa valere, indica una certa comunanza tipologica tra film secondo diverse caratteristiche che potevano avvicinarli al profilo di cui ero in cerca: film di una certa qualità ma pur sempre molto visti e quindi appetibili al pubblico. Ho poi scelto di porre un limite temporale: volevo film fatti negli stessi anni, questo avrebbe favorito una certa uniformità, se non altro formale, tra le pellicole; volevo film recenti, cosa che avrebbe facilitato l'incontro con persone che non li avevano visti. Mi sono quindi limitato ad un esame delle quattro edizioni degli oscar precedenti la mia scelta, dal 2004 al 2007. All'interno di questa cerchia di pellicole sono andato a cercare le tre pellicole che avrebbero potuto funzionare per la situazione sperimentale.

Il primo film che ha attirato la mia attenzione è stato *Crash*, a causa della particolarità del suo livello narrativo fatto da tante storie intrecciate tra loro; utilizzare questo film significava cercare altre pellicole da affiancargli che presentassero invece un livello narrativo più semplice. Guidato da questa idea mi sono imbattuto in *Dopo il Matrimonio*, che mi era immediatamente piaciuto. Questo film poteva essere utilizzato per diverse ragioni, la prima, la meno importante, era che si trattava di un film poco conosciuto, ed era quindi facile trovare persone che non l'avessero visto. La seconda ragione riguardava invece la presenza di una dimensione affettiva decisamente marcata: nel film c'è un padre che scopre a vent'anni di distanza di avere una figlia, una figlia

che scopre di avere un padre che credeva morto, nel mentre il suo padre adottivo muore e lascia la moglie e i bambini piccoli, etc. Insomma: tutte emozioni decisamente forti e in qualche modo complementari a quelle di *Crash*, che è invece più un film di impatto, dove predomina la tensione, con improvvise scariche adrenaliniche, dove le emozioni sono legate ad una sfera pubblica più che a una privata. La terza ragione è relativa alla dimensione narrativa, che è abbastanza lineare, e quindi rispondeva alle caratteristiche che cercavo per un film da affiancare a *Crash*. Individuati questi due film, mi sono messo alla ricerca di una pellicola da aggiungere al *bouquet* dove il livello figurativo fosse rilevante nell'economia configurazionale del testo; volevo cioè un film dove ciò che si vede, l'allestimento del mondo finzionale, fosse essenziale e non un mero contorno all'azione. La mia ricerca di questo tipo di pellicola si è interrotta quando ho rivisto *Big Fish*, un film fantastico, dove però la fantasia è al servizio di una storia reale, con una notevole ricchezza del piano figurativo e una generica compatibilità con gli altri due film fino a quel punto ipotizzati.

Individuate così le tre pellicole, ho a lungo ragionato sul criterio relazionale, che ho già presentato, e mi è parso, in definitiva, che il terzetto fosse ben bilanciato. I tre film sono recenti, interessanti, ricchi, abbastanza simili da essere comparati, ma provvisti di differenze nelle loro configurazioni testuali tali da permettere una interessante indagine comparativa. Rimando al paragrafo 4.1 per una analisi semiotica dei tre testi, con un trattamento puntuale delle differenze e delle similarità tra i tre oggetti semiotici scelti per l'esperimento.

2.1.6 – Il campione

Il campione è composto da soggetti di un'età compresa tra i 20 e 30 anni, fascia all'interno della quale non si verificano particolari scostamenti di natura biologica nelle prestazioni della memoria; con una presenza sia maschile che femminile; con un livello di istruzione superiore o universitario. Ogni pellicola viene mostrata a 13 soggetti, ogni volta differenti, si coinvolgono quindi 39 soggetti in totale. Requisito essenziale: i soggetti non devono aver visto il film in precedenza, inoltre non devono conoscere la prospettiva di analisi semiotica dei testi. La scelta di variare i soggetti nei tre film ha una triplice motivazione: prima di tutto è necessario preservare la novità dell'intervista,

evitando ogni preparazione; secondariamente non è opportuno sovraccaricare i soggetti di un lavoro eccessivo, come sarebbe la visione di tre pellicole; infine è necessario minimizzare possibili interferenze tra i film, possibili nel caso ne facessi vedere più di uno. Ogni partecipante dell'esperienza risponde quindi alle caratteristiche sopraelencate, e vede un solo film, sul quale viene poi intervistato due volte.

2.1.7 – Panoramica della situazione sperimentale

Il film viene mostrato in una situazione controllata. Si tratta di ricreare una situazione il più possibile simile all'esperienza di "andare al cinema": la visione è quindi solitaria o in piccoli gruppi, su grande schermo, con una situazione di buio, con un audio di qualità, con il divieto di parlare, telefonare, distrarsi in ogni altro modo durante la visione o addormentarsi. Si è cercato di svolgere l'esperimento nel medesimo luogo per il numero più alto possibile di soggetti, per minimizzare la variabilità; quando non è stato possibile mi sono attenuto in modo stringente alle caratteristiche della situazione sopraelencate. In particolare, le ragioni contingenti del mio percorso di dottorato mi hanno portato a realizzare parte delle interviste con, come soggetti dell'esperimento, un gruppo di studenti americani, anche in questo caso ho cercato di ricreare una situazione sperimentale il più simile possibile a quella presente nello spazio in cui ho realizzato l'esperienza in Italia.

Alla visione del film, realizzata secondo le caratteristiche descritte, segue la prima intervista per una durata di 30 minuti al massimo. Il soggetto viene poi congedato con l'indicazione di un possibile incontro successivo ad alcuni mesi di distanza; non specifico la natura del nuovo e successivo incontro, si può eventualmente precisare che il compito rispetto al film visto è esaurito, che l'ulteriore incontro sarà qualcosa di diverso o non ancora precisato, in modo da deviare l'attenzione o il ricordo lontano dalla parte di esperimento già svolto. Ad alcuni mesi di distanza ripropongo poi, come già chiarito, la medesima intervista. L'esperimento si configura, a questo punto, come una doppia intervista ad ogni soggetto, per un totale di 78 interviste da raccogliere e analizzare.

2.1.8 – L'intervista all'interno del paradigma semiotico

Dopo aver descritto sinteticamente i termini della situazione sperimentale, e prima di passare ad un'analisi dettagliata del protocollo, è necessario chiarire le ragioni semiotiche che hanno portato alla scelta dell'intervista qualitativa come metodo d'indagine del testo.

Nella ricognizione della letteratura di psicologia della memoria effettuata nell'impostare la ricerca, un concetto è parso di primaria importanza: quello di memoria dichiarativa. La memoria a lungo termine, oggetto dell'indagine, viene tradizionalmente suddivisa in più componenti tra cui la memoria episodica, la memoria procedurale e quella semantica. La memoria semantica e quella episodica sono, solitamente, raggruppate sotto il termine di memoria dichiarativa, in contrapposizione alla terza dimensione della memoria a lungo termine, ossia la memoria procedurale. Colpisce immediatamente come il concetto di memoria dichiarativa sia, di fatto, un concetto linguistico: queste memorie vengono definite tali a partire dal fatto che possono essere consciamente discusse, ci si può riferire verbalmente ad esse, possono essere dichiarate. Ovvero: è possibile accedere a queste memorie attraverso un qualche sistema linguistico che le renda leggibili in una cultura. Il modo di esistenza di un certo fatto o contenuto ricordato da un soggetto è quindi eminentemente semiotico, perché altro non è che il discorso che rende presente e rappresenta a chi lo ascolta una certa memoria. Questo concetto mi ha immediatamente colpito, in modo particolare ho subito notato l'affinità con il concetto semiotico di interpretante, che è, secondo una definizione di Eco (1975, 101), "un'altra rappresentazione riferita allo stesso oggetto".

Credo che la nozione di interpretante sia essenziale per un approccio semiotico al tema dell'intervista e meriti quindi una breve trattazione. Il concetto è uno dei fondamenti della semiotica di Charles Sanders Peirce e nasce dalla definizione stessa di segno. Secondo la celebre definizione "un segno o representamen, è qualcosa che sta per qualcuno in luogo di qualcosa in qualche rispetto o capacità. Esso si indirizza a qualcuno, cioè crea nella mente di quella persona un segno equivalente, o forse un segno più sviluppato. Il segno che esso crea lo chiamo interpretante del primo segno. Questo segno sta per qualcosa, il proprio oggetto. Esso sta per quell'oggetto, non sotto tutti i rispetti, ma in riferimento a una sorta di idea, che talora ho chiamato il ground della rappresentazione" (CP 2.228). L'interpretante può essere quindi genericamente inteso come un segno che, a partire da un certo punto di vista, o taglio, parla di un altro

oggetto, o segno, e quindi lo interpreta.

Nella semiotica di Peirce il concetto di segno, e quindi quello di interpretante, non viene articolato dimensionalmente: non ha una taglia precisa, ne può avere molte e diverse. Per interpretante allora si può intendere anche, ad esempio, un testo che parla di un altro testo. Umberto Eco, nella discussione di questo concetto, ha più volte sottolineato l'elasticità di applicazione di questa nozione: "si è a lungo inteso l'interpretante peirciano come l'espansione definizionale di un termine, la sua capacità di essere tradotto in un altro termine (di uguale o diverso sistema semiotico, come se l'interpretante fosse soltanto uno strumento di chiarificazione ed esplicitazione lessicale – e la critica coinvolge anche le mie precedenti letture peirciane): ma non bisogna dimenticare che per Peirce non è segno solamente una parola o una immagine, ma una proposizione e addirittura un intero libro. La sua concezione di segno è estendibile anche a testi e pertanto la nozione di interpretante riguarda processi di traduzione molto più vasti e complessi degli elementari processi di sinonimia o definizione lessicale elementare. Potremmo dire che tra gli interpretanti della parola |bambino| non vi sono solo immagini di bambino o definizioni tipo "maschio umano non adulto" ma anche, per esempio, la vicenda della strage degli innocenti. Il problema è solo come fare funzionare la semiosi illimitata per percorrerne tutti i tragitti e i raccordi" (Eco 1979, 35).

È ormai evidente il punto di arrivo di questa riflessione: la nozione si può applicare anche all'intervista. In questo caso siamo in effetti di fronte alla produzione di un nuovo testo che si riferisce al primo testo. Se realizziamo un'intervista relativa ad un film, le risposte saranno nuovi testi, verbali in questo caso, che parlano e si riferiscono ad un altro testo, il film. Chiaramente non si riferiscono in maniera diretta al film, ma sono filtrate dai meccanismi e dai processi della memoria. Il testo dell'intervista sarà allora allo stesso tempo un interpretante del film, se considerato da un punto di vista semiotico, e una memoria dichiarativa di quel determinato contenuto che si rende esplicita tramite la mediazione linguistica, per la psicologia cognitiva. Questo doppio statuto dell'intervista è il risultato di un approccio di dialogo tra le discipline che caratterizza la ricerca, l'ipotesi di fondo è che questo doppio sguardo possa essere decisamente produttivo in fase di analisi dei risultati.

2.1.9 – Domande semiotiche sul testo

Se consideriamo l'intervista come un'interpretante del film, diventa di grande interesse il ruolo delle domande poste dall'intervistatore, quello che per l'intervistato è il *task* dell'esperimento. Le domande dell'intervista richiedono infatti di parlare del film, non in generale, ma da un certo punto di vista; propongono cioè un certo taglio rispetto all'oggetto in questione. Peirce, nella definizione di segno, riflette su un problema analogo a partire dalla nozione di rispetto o *ground*. Quando un segno parla di un altro segno non lo fa sotto tutti i punti di vista, ma a partire da una certa angolazione, un determinato taglio. La domanda dell'intervistatore allora definisce il taglio, il rispetto a cui la produzione semiotica dell'intervistato deve attenersi in virtù delle regole conversazionali. Si presenta cioè come una sorta di stimolo a produrre un interpretante che metta in evidenza una specifica dimensione. La risposta sarà allora un testo interpretante il film, che parla del primo testo, secondo il taglio definito dalla domanda. Il problema che si pone a questo punto è quello della scelta delle domande. Cosa chiedere agli intervistati? Che tipo di memoria invitare a dichiarare? Che tipo di interpretanti del primo testo vogliamo vengano formulati? Si tratta per l'intervistato di produrre un nuovo segno o testo che parli del testo cinematografico restituendone un particolare aspetto. Quali aspetti vale allora la pena indagare? Il quesito è fondamentale per l'intera ricerca. Nel tentativo di trovare una risposta soddisfacente e scientificamente motivata mi sono orientato verso la teoria del testo elaborata nell'ambito della semiotica strutturale e generativa. La semiotica ha infatti una conoscenza di come è fatto un testo, una immagine della struttura che lo articola. A partire da questa consapevolezza è allora forse possibile fare chiarezza su cosa chiedere, ovvero su quali dimensioni, rispetti o parti del testo debbano essere oggetto della produzione di un'interpretante del testo indagato.

Una voce del dizionario di Greimas e Courtes, in particolare, mi ha offerto un indizio importante. La semiotica generativa considera un testo, come si presenta ad un qualsiasi ricevente, come una manifestazione di superficie, un discorso nella sua particolarità ed individualità. Il senso del testo però si articola a partire da una serie di dimensioni profonde che sottostanno alla manifestazione superficiale e ne sono allo stesso tempo la condizione di esistenza. Il lavoro dell'analisi semiotica del testo è proprio quello di rendere esplicite le dimensioni profonde che articolano il senso di un testo al fine di aumentarne l'intelligibilità. A fianco di questa opposizione tra superficiale e profondo,

che descrive come è fatto un testo, è presente in semiotica una ulteriore articolazione concettuale attraverso la coppia oppositiva manifesto/immanente. Questi termini potrebbero apparire, in prima istanza, come sinonimi di superficiale e profondo, ma Greimas mette in guardia da questa identificazione: “le due coppie oppozionali: immanenza/manifestazione e profondità/superficie non sono né omologabili né sovrapponibili. I differenti livelli di profondità che si possono distinguere sono articolazioni della struttura immanente di ciascuno dei due piani del linguaggio (espressione e contenuto) presi separatamente secondo lo scaglionamento del loro percorso generativo: la manifestazione è al contrario una incidenza, una interruzione e una deviazione, che obbliga un’istanza qualsiasi di questo percorso a costituirsi in uno dei piani dei segni. Per usare una cattiva metafora, è un po’ come un’interruzione volontaria della gravidanza. Quando il linguista analizza le strutture profonde e vuole renderne conto con l’aiuto di un sistema di rappresentazione qualsiasi, egli arresta, fissa, a un dato momento, il percorso generativo, e manifesta allora le strutture immanenti monoplanari servendosi di un concatenamento di segni biplanari (o di simboli interpretabili)”. (Greimas & Courtes 1979, s.v. “immanenza”). La dimensione profonda quindi può essere resa manifesta, a qualsiasi livello, da una produzione semiotica, un altro testo che mette in luce quel piano che articola il senso del testo. L’analogia con il problema dell’interpretante trattato nel paragrafo precedente è evidente: queste manifestazioni che rendono dicibili i diversi livelli profondi che articolano il senso del testo altro non sono che interpretanti del testo, in una prospettiva peirciana. Si tratta di interpretanti molto particolari, perché non sono interpretanti generici o casuali del testo, ma rispondono al dettato dell’ipotesi forte che la semiotica generativa ha su come è fatto un testo. Il lavoro di analisi semiotica consiste proprio nella produzione di una manifestazione di questi livelli profondi; il testo viene interrogato a partire da un gruppo di concetti semiotici con l’obiettivo di rendere esplicite le dimensioni che lo articolano. Questa serie di considerazioni mi offre una soluzione forte rispetto al problema delle domande da porre nell’intervista. Le dimensioni che la semiotica individua come costituenti la profondità testuale possono essere le mie linee guida per articolare l’intervista. Le domande non saranno chiaramente poste in termini semiotici, ma l’idea è quella di chiedere agli intervistati di operare semioticamente, ricordando il testo a partire dalle sollecitazioni delle domande che ricalcheranno, in parte, la teorizzazione semiotica dei livelli profondi del testo. Gli interpretanti prodotti dagli intervistati parleranno quindi del film dal punto di vista della dimensione narrativa, oppure del

senso profondo, o ancora degli affetti. Nel prossimo paragrafo verrà presentata in dettaglio l'intervista, in questa fase mi preme sottolineare le ragioni teoriche che fanno da sfondo al lavoro di scrittura delle domande. In conclusione, l'intervista qualitativa, se guardata da un punto di vista semiotico, tiene insieme le due prospettive teoriche che caratterizzano la disciplina, perché si propone come una produzione di interpretanti del testo cinematografico e allo stesso tempo come un'analisi della sua struttura profonda.

2.2 – L’INTERVISTA

2.2.1 – Lo *script* dell’intervista

Mi pare utile, ai fini della presentazione, iniziare dalla fine. Di seguito presento quindi il risultato della riflessione metodologica, ovvero l’intervista utilizzata, così da averne immediatamente uno sguardo di insieme. Nei paragrafi seguenti la presenterò in dettaglio, domanda per domanda, specificando le diverse scelte metodologiche che hanno portato alla formulazione del presente protocollo. Ecco l’intervista:

1. *(Premessa) La prima è una domanda estremamente aperta, puoi rispondere con la massima libertà, dicendo quello che ti viene in mente, anche cose molto diverse ed eterogenee,
(Domanda) ripensando al film ti chiedo di elencare i primi dieci elementi che ti ricordi, le prime dieci cose che ti vengono in mente, specificandole brevemente con qualche parola o frase.*
2. *Ora ti chiedo fare riferimento esclusivamente alle scene del film che ti ricordi. Elenca liberamente le prime 10 che ti vengono in mente, specificandole brevemente con qualche parola o frase.
(Coda) Se nella domanda precedente hai già nominato alcune scene del film le puoi ripetere, inizia l'elenco da queste.*
3. *Riassumi brevemente le vicende del film, come se le dovessi raccontare ad un amico che non l'ha visto.
(Coda) Puoi narrare interamente la storia.*
4. *Dai un nome alle emozioni che tu hai provato durante la visione del film. Specifica, se possibile, a quali elementi o momenti del film sono legate.*
5. *Considerato nel suo complesso, quale pensi sia il senso del film o quali pensi siano i sensi del film? Qual è il suo messaggio, cosa ci vuole dire?*
6. *Potresti descrivere con il massimo dettaglio possibile la scena
(DM) la scena in cui Jørgen rivela a Jacob di essere malato
(CR) la scena in cui il persiano va a sparare al riparatore di porte
(BF) la scena finale da quando scendono dalla macchina dopo la fuga dall'ospedale
Elenca tutto quello che ricordi.*

2.2.2 – Alla ricerca dei particolari dominanti: il *free recall*

Uno degli elementi più interessanti che emerge dalla rilettura degli esperimenti di Bartlett è, a mio avviso, la definizione di “particolare dominante”, come illustrato nel primo capitolo. I particolari dominanti sono quegli elementi che comunemente vengono alla mente immediatamente dopo la richiesta di ricordare qualcosa; questo concetto è parte fondamentale della sua definizione di memoria. Il problema che mi sono posto a livello metodologico è quindi quello di costruire una procedura con cui indagare questo tipo di oggetti. L’ambito psicologico offre diverse metodologie di indagine della memoria, quella che mi pareva essere più promettente, nel caso specifico, è quella denominata *free recall* o ricordo libero.

Il *free recall* è uno dei metodi fondamentali utilizzati per lo studio della memoria umana. Si tratta di una procedura sperimentale dove il soggetto coinvolto richiama gli elementi di una lista senza un ordine preciso e prestabilito. In un compito di *free recall* al soggetto viene infatti presentata una lista di un certo numero di elementi che devono essere ricordati; ad esempio, lo sperimentatore può leggere una lista di venti parole a voce alta, a una distanza temporale cadenzata, oppure può presentare dieci immagini, in sequenza. Alla fine della presentazione, al soggetto è richiesto di richiamare gli elementi, ad esempio scrivendo su un foglio quanti più elementi della lista ricorda. La procedura è definita di *free recall* proprio perché il soggetto è libero di richiamare gli elementi nell’ordine che desidera. La rimozione di fattori di costrizione nel ricordo da un lato semplifica il compito rispetto a un ricordo seriale, dall’altro lo complica perché il soggetto è di fronte a diverse strategie per studiare e richiamare gli elementi. L’ipotesi di fondo degli studi sulla memoria è che i soggetti in qualche modo organizzino mentalmente le informazioni ricevute; il procedimento del ricordo libero permette di evidenziare, in modo indiziario, i processi mentali di organizzazione mnestica. Le congetture che possono portare a riflettere sulla forma della memoria considerano quindi gli elementi che mancano al recall, e all’inverso quelli presenti, e l’ordine di presentazione. Il metodo del *free recall* offre quindi un dato ricco di importanti indizi per comprendere il complesso fenomeno della memoria umana.

2.2.3 – Il testo: uno stimolo complesso

Se la prima suggestione, di natura teorica, mi è stata offerta dall'idea dei particolari dominanti, la seconda, metodologica, mi è stata offerta dal paradigma del *free recall*, come elaborato tradizionalmente nell'ambito della psicologia cognitiva. Il mio caso però presenta numerose differenze rispetto alla procedura standard di richiamo libero di una lista di elementi. Lo stimolo utilizzato in questa ricerca, per dirla con la terminologia della psicologia cognitiva, non è una lista di elementi singoli e scoordinati, ma un testo, un insieme organizzato di elementi significanti. È necessario allora ripensare e ridefinire la metodologia in vista di un suo utilizzo con un oggetto complesso come un testo.

Prima di tutto è necessario rendersi conto che un intero film non è riducibile ad una lista finita di elementi, per due ragioni. Il primo problema è quello di individuare delle unità definibili come singoli elementi da ricordare; ogni singola inquadratura di una pellicola è già di per sé estremamente densa di elementi di diversa taglia e natura, e non pare esserci un tipo di unità chiaramente riconoscibile e numerabile. Il secondo problema riguarda la quantità di elementi; se anche fosse possibile individuare un tipo di oggetto su cui testare la memoria, una pellicola ne presenterebbe un numero difficilmente limitabile, basti pensare all'estrema ricchezza che già a livello di inquadratura si presenta allo spettatore. Un *free recall* tradizionale non è quindi praticabile: non è possibile, prima dell'esperimento, stilare una lista di tutte le cose che è possibile ricordare, per poi testare sperimentalmente la loro presenza o meno nei ricordi.

Questa impasse non toglie validità a due importanti risultati che questo metodo può offrire: il *free recall* è infatti in grado di evidenziare la prevalenza di alcuni elementi, quelli ricordati, sugli altri, a prescindere da ciò che viene escluso; inoltre gli elementi richiamati si presentano in un certo ordine, che può essere significativo nel momento dell'analisi. Queste due caratteristiche sono valide a prescindere dal limite numerico degli elementi, e dalla difficoltà nella loro definizione. Il problema si può quindi porre più produttivamente al contrario: è interessante osservare quali elementi vengono richiamati di fronte a un compito di ricordo libero effettuato dopo la visione di un film. A partire da questi è utile ragionare su che tipo di elementi si tratta, e analizzare l'ordine in cui si dispongono. Il metodo del *free recall*, nonostante i problemi evidenziati, mi sembra capace di far emergere parti del testo dalla memoria, e queste emergenze potrebbero essere molto interessanti alla luce dell'analisi. Sostenuto da questi argomenti

ho quindi deciso, in questa fase, di tentare comunque un *free recall* su taglia testuale. Ho chiesto allora ai soggetti di richiamare nel modo più libero possibile ogni cosa che pensare al film gli rievocasse, così come emergeva, come veniva in mente. Ho cercato di far sì che i particolari dominanti apparissero, e che si sviluppassero le più varie e libere linee di ricordo a partire da questi.

2.2.4 – Prove generali di ricordo libero

Affascinato dal *free recall*, ma non del tutto certo che potesse funzionare con un testo cinematografico, ho realizzato alcune prove preliminari. Ho quindi predisposto degli “esperimenti dell’esperimento” per mettere a punto una procedura in grado di indagare il tema dei particolari dominanti. Ho quindi mostrato un film per intero a diversi soggetti, dopo la visione chiedevo loro di parlare liberamente di ciò che ricordavano. Avevo posto un limite di natura temporale di 20 minuti come termine del ricordo libero. L’idea era di trattare successivamente, in sede di analisi, l’intero discorso fatto nel tempo concesso. I diversi tentativi fatti hanno evidenziato tre possibili problemi a cui questa interrogazione va incontro.

Il primo problema è la comprensione della domanda. La domanda è volutamente vaga, perché vuole mettere in luce ciò che emerge, senza preconfigurarlo, questo però è un problema perché le domande in una intervista qualitativa devono essere precise e comprensibili. La domanda non può essere compresa diversamente dai soggetti, altrimenti le risposte non sarebbero confrontabili, perché sarebbero di fatto risposte a domande diverse. I soggetti di fronte alla difficoltà di comprensione tendono comunque a rispondere con una ulteriore interrogazione: in che senso me lo stai chiedendo, cosa vuoi sapere? L’intervistatore può replicare offrendo una interpretazione chiarificatrice della domanda, ma questo non è evidentemente possibile. Non può dire, non so, parlami delle immagini che ti ricordi; la domanda perderebbe così di vista il suo obiettivo e potrebbe essere allora sostituita con un’altra più precisa. L’unica alternativa possibile è che l’intervistatore replichi all’intervistato che può liberamente rispondere come crede, dicendo ogni tipo di cosa possibile, anche cose molto diverse ed eterogenee. Questa soluzione ribadisce quindi la vaghezza, e potrebbe funzionare se non portasse ad un secondo problema.

La domanda, nella sua vaghezza, pone un problema di *frame* conversazionale. Non è

chiaro che tipo di conversazione è in atto, i soggetti non saprebbero rispondere alla domanda “di che cosa stiamo parlando?”. Gli intervistati di fronte a questa difficoltà scelgono allora una interpretazione plausibile, scommettono sul *frame* a loro più congeniale, e iniziano la rievocazione con totale coerenza rispetto a questa scelta. Un caso in particolare mi ha posto frontalmente questo problema. Mi è capitato, in questa fase di sperimentazione, di intervistare una persona che ha interpretato la domanda come una richiesta di avere, da lui, una lista di dettagli delle immagini e delle scene del film. Il soggetto ha, per oltre venti minuti, elencato i dettagli più particolari (e insignificanti) del film senza toccare minimamente gli elementi macroscopici del film. Al termine del tempo concesso ho chiesto a questa persona come mai non avesse rievocato non so, un personaggio, una scena, un pezzo della storia. Mi ha riposto che aveva capito che io gli avessi chiesto di concentrarsi sui dettagli e di escludere le cose ovvie del film. La vaghezza della domanda ha portato questo intervistato a porre un suo *frame* e a rispondere in maniera coerente e costante per tutto il tempo. La risposta che ne risulta è inadeguata e intrattabile, non vedo come possa essere confrontata con la risposta di chi magari ha inteso la domanda in modo diverso ed ha, ad esempio, parlato per venti minuti delle storie del film. La domanda ha quindi un problema di comprensione che è in qualche modo inevitabile, perché non vuole pregiudicare l'emergenza dei particolari dominanti. Segnalare, da parte dell'intervistatore, che la domanda è estremamente aperta, e che la risposta può contenere elementi eterogenei, di ogni genere e tipo, non è però sufficiente ad evitare un *framing* forte da parte del soggetto.

Un terzo problema si è reso evidente in queste prove: lasciando libero il ricordo in un tempo di venti minuti non andavo ad indagare i particolari dominanti, ma molto probabilmente andavo a osservare come da un solo elemento si sviluppasse una linea di ricordo. I soggetti tendevano infatti a partire da un determinato punto e poi da lì, coerentemente con il *frame* scelto, proseguivano una determinata linea di ricordo che tendeva sistematicamente a escludere l'emergenza di ciò che non fosse legato a questo percorso che si dispiegava. L'esperimento si configurava così più come l'analisi dell'emergenza di un certo ricordo e del suo sviluppo che come un'indagine sui vari elementi che emergono.

2.2.5 – Frammentare i ricordi

Di fronte a questa serie di problemi che un *free recall* testuale presentava dovevo trovare una soluzione o, in alternativa, abbandonare l'idea di esplorare il tema dei particolari dominanti a partire da questa metodologia. Avevo bisogno di un cambiamento che mi permettesse di risolvere contemporaneamente le diverse difficoltà. Il suggerimento è venuto ancora da Bartlett: in una rievocazione fatta a diversi anni di distanza, analizzata approfonditamente in 1.4, il soggetto aveva richiamato il racconto per punti, elencando una ventina di elementi, e poi interrompendosi nell'impossibilità di ricordare altro. Ho quindi pensato di ricorrere anch'io al formato dell'elenco fiducioso che potesse risolvere i problemi metodologici. Dato che il numero delle cose ricordate, per quanto già argomentato, non era essenziale, ho deciso di limitare arbitrariamente al numero di dieci gli elementi che i soggetti potevano rievocare. Il compito richiesto agli intervistati poteva quindi essere quello di *elencare i primi dieci elementi del film* che via via emergevano nel ricordo.

Nel formulare la domanda si poneva il problema di come riferirsi a questi elementi, ovvero il risultato dello sforzo di ricordare “qualcosa” del film. Ho scelto di utilizzare una doppia indicazione di questo “qualcosa” che viene alla mente, per cui ho chiesto di *ricordare dieci elementi del film, le prime dieci cose che vengono in mente*. Questo evidentemente non elimina la vaghezza della domanda ma ne permette una maggiore comprensibilità. L'imprecisione rispetto a che cosa esattamente sto chiedendo è costitutiva della domanda, perché osservare come venga disambiguata è in realtà l'obiettivo dell'esperimento: di fronte a una domanda che lascia la più ampia libertà possibile di risposta mi interessa proprio analizzare cosa sia questo qualcosa che emerge. Un ulteriore accorgimento si rendeva allora necessario: la domanda doveva anticipare la possibile contro-domanda del soggetto sul senso della domanda stessa. Ho scelto quindi di far precedere la domanda da una premessa che specificasse che *ci troviamo di fronte ad una domanda molto aperta, che sono possibili risposte anche molto diverse ed eterogenee, che ogni cosa che il soggetto vorrà dire andrà bene*, e via dicendo. Chiarisco così fin dal principio la natura vaga dell'interrogazione, che a questo punto è chiaramente vaga, e quindi può essere sperimentalmente efficace. In più, per dare l'idea del formato della risposta che voglio chiedo di *specificare brevemente ogni elemento con qualche parola o frase*.

Questa nuova ipotesi metodologica mi pare possa risolvere i problemi che erano emersi

in precedenza. Della comprensione della domanda ho già brevemente discusso, la premessa e il riferimento scelti mi sembra possano affrontare efficacemente questo problema. È estremamente chiaro ora, per l'intervistato, che alla domanda può rispondere come crede, senza particolari costrizioni. La frammentazione della risposta ha il pregio ulteriore di interrompere un possibile *framing* forte del soggetto. Mi spiego: magari un soggetto parte dando una certa interpretazione, e decide di elencare solo tematiche trattate dal film, perché crede possa essere una buona interpretazione della domanda (nonostante gli sia stato detto che può rispondere cose molto diverse ed eterogenee). Difficilmente però riuscirà ad elencare, in breve tempo, dieci temi trattati dal film. Sarà quindi costretto, in qualche modo, a cambiare *frame* e a nominare, non so, un personaggio, o una determinata scena, che in quel momento si sta ricordando. Il formato spezzettato della domanda vuole quindi essere un modo per far emergere liberamente i ricordi del soggetto, senza pregiudicarli legandoli ad una certa interpretazione o ad una specifica richiesta. Il compito di elencare conversazionalmente dieci "cose che vengono in mente" ripensando al film non è facile, e la difficoltà fa sì che i soggetti non elaborino la risposta, ma lascino emergere ciò che viene ricordato e pensato nel momento dell'intervista. Un altro aspetto positivo dell'impostazione per elenco è quello di favorire le interruzioni di una certa linea di ricordi collegati tra loro. Infatti dopo una breve spiegazione dell'elemento il ricordo viene interrotto dalla richiesta di un nuovo elemento. A volte i soggetti elencano tre o quattro elementi chiaramente collegati tra loro, ma questo non dura a lungo: più spesso la linea si interrompe e un nuovo e diverso elemento viene riportato. Questa soluzione frammentata ha un ulteriore pregio: riesce a dare maggiore uniformità, e quindi maggiore confrontabilità, alle risposte, al momento dell'elaborazione dei dati. Si tratterà di confrontare le dieci unità presentate da un soggetto con le stesse unità verbalizzate dagli altri; non ci sarà probabilmente una coincidenza perfetta, ma le risposte potranno essere efficacemente confrontate all'interno di un'analisi qualitativa del dato.

Una ulteriore precisazione metodologica si rende necessaria: i dieci elementi elencati sono il risultato dell'interazione conversazionale. La frammentazione viene stabilita dal dialogo tra intervistatore e intervistato: da un lato c'è l'intervistato che può considerare un elemento ricordato come concluso o segnalandolo esplicitamente o attraverso il silenzio, dall'altro lato c'è l'intervistatore che deve approvare la risposta data e chiedere di passare ad un successivo elemento, ricordando l'assoluta libertà della risposta, in particolare di fronte a difficoltà di ricordo. Il conteggio in fase di intervista è esplicito,

questo dovrebbe aiutare l'intervistato ad uniformarsi al formato dell'elenco. Questa prima domanda si presenta quindi come un momento molto delicato dell'intervista perché il ruolo dell'intervistatore è fondamentale per la buona riuscita.

In conclusione la richiesta di elencare dieci "qualcosa", che vengono in mente al soggetto nel momento in cui ricorda, credo possa essere una buona metodologia per analizzare l'emergenza del ricordo, in particolare nelle sue prime fasi. Questo momento di richiamo libero e non strutturato dovrebbe quindi permettere di gettare uno sguardo analitico sul momento iniziale in cui affiorano i ricordi di un testo, questa è la scommessa metodologica della prima domanda.

2.2.6 – La prima domanda

Per riassumere:

Scopo della prima domanda è registrare con la massima libertà possibile quali sono i particolari dominanti del ricordo, cioè quegli elementi che vengono per primi attivati dal pensiero rivolto al film. L'ipotesi è che possano essere di natura molto diversa, la modalità del free recall vuole portare alla verbalizzazione del flusso di ricordi che emerge a partire dalla domanda. Il limite di 10 facilita il trattamento comparativo e permette risultati statistici intesi in senso generico. La comparazione può avvenire sui singoli elementi come riportati dal soggetto, ma il trattamento più interessante è un altro. Si tratta di considerare questi elementi come elementi superficiali del testo, questi elementi andranno poi classificati come appartenenti alle diverse dimensioni semiotiche profonde del testo. Dalla lettura di questo dato sarà possibile esaminare la presenza del narrativo, piuttosto che degli affetti, o del figurativo, nella prima fase di ricordo di un testo. L'ipotesi di fondo è che sia possibile individuare delle tendenze rispetto alle dimensioni semiotiche più o meno ricordate, sia nell'immediato che in un tempo lungo.

La prima domanda risulta quindi così formulata:

(Premessa) La prima è una domanda estremamente aperta, puoi rispondere con la massima libertà, dicendo quello che ti viene in mente, anche cose molto diverse ed eterogenee,

Ripensando al film ti chiedo di elencare i primi dieci elementi che ti ricordi, le prime dieci cose che ti vengono in mente, specificandole brevemente con qualche parola o frase.

2.2.7 – A partire dal concetto di scena

Di fronte alla complessità di problemi posti dalla prima domanda avevo bisogno di proseguire l'intervista con qualcosa di più solido e meno rischioso. L'occasione mi si presentava a partire dal concetto di scena; questa nozione è di notevole interesse perché da un lato ha ricevuto un'ampia trattazione nelle teorie del cinema⁴⁷, e dall'altro lato appartiene invece al linguaggio comune, è utilizzata nel lessico ordinario, e si presenta come un termine generalmente comprensibile. Parlare una lingua che fosse contemporaneamente definita teoricamente e allo stesso tempo facile a capirsi per gli intervistati era un'occasione che non potevo lasciarmi scappare. Una trattazione più ampia di questa duplice funzione del concetto di scena sarà presentata nel terzo capitolo, al momento di analizzare i risultati. Ho quindi deciso di articolare la seconda domanda a partire dal concetto di scena, considerando il suo significato come evidente per i soggetti. La domanda ricalca il formato della prima: si tratta infatti sempre di una elencazione di dieci elementi. La differenza sta nel fatto che in questa seconda domanda ogni ambiguità è assente, l'interrogazione è precisa, il *frame* conversazionale è fornito dall'intervistatore. La richiesta esplicita è infatti quella di elencare le prime dieci scene del film che il soggetto ricorda. Si tratta ancora una volta di un *free recall*, per cui l'ordine di presentazione delle scene è libero e scelto dal soggetto.

2.2.8 – Problemi di sovrapposizione

Dal punto di vista metodologico si pone però immediatamente un problema: che fare se l'intervistato ha risposto alla prima domanda elencando esclusivamente o parzialmente delle scene del film? In questo caso la domanda sarebbe priva di senso. La scommessa metodologica rispetto alla prima domanda coinvolge allora anche la seconda. L'ipotesi

⁴⁷ Per un approfondimento sul concetto di scena nella semiotica del cinema si veda il paragrafo 1.5.

che ha portato alla formulazione del quesito precedente è infatti quella di una possibile emergenza di particolari dominanti di tipo molto diverso e l'interesse è proprio quello di evidenziare le tendenze di questo affiorare di diverse parti del testo dalla memoria. Se dalla prima domanda mi aspetto un tipo di risposta non schiacciata sulla singola scena o sul singolo momento del film, allora acquista senso una domanda specifica sulle scene. La scommessa sta nella possibilità di esistenza di due domande diverse: una genericamente dedicata al ricordo che emerge, ed una focalizzata sul piano della successione sintagmatica dei momenti del film. I risultati dell'esperimento valideranno o meno questa ipotesi: se tutti gli intervistati risponderanno facendo riferimento a scene del film, nella prima domanda, significherà che il ricordo emerge primariamente a partire dalle scene, e l'articolazione delle due domande come ipotizzato in questa fase di elaborazione metodologica si sarà rivelata una scelta sbagliata. Se invece la prima risposta non individuerà delle scene del film la seconda domanda sarà pienamente legittimata, e contestualmente sarà dimostrata una indipendenza del ricordo dall'articolazione sequenziale per scene del film.

In questa fase di progettazione dell'intervista non escludo chiaramente che possa esserci una parziale sovrapposizione tra la prima e la seconda domanda, e allo stesso tempo non escludo che le scene ricordate possano dipendere in qualche misura da elementi ricordati durante la prima risposta, ad esempio un personaggio, una immagine, un particolare. Non mi aspetto quindi una totale coincidenza, ma mi sembra ragionevole attendersi che tra i particolari dominanti ci possano essere delle scene. Data questa possibilità è utile che essa venga esplicitata durante l'intervista, per chiarire che si tratta di una possibilità ammessa; non sarebbe sensato infatti che un intervistato escludesse, tra le dieci scene che ricorda di un film, quella che ha già ricordato nella domanda precedente che non era espressamente dedicata alle scene. Ho scelto quindi di aggiungere alla domanda una coda che specifichi che, se sono già state nominate delle scene nella prima domanda, è bene partire, nella risposta a questa seconda domanda, rielencandole brevemente, ed è comunque possibile ripetere cose già dette. Il lavoro dell'intervistatore in questa fase sta proprio nel rendere esplicita la sovrapposizione, se presente, facendo sì che le dieci scene elencate siano veramente le prime dieci scene venute in mente al soggetto, e non solo quelle ricordate dopo quelle già elencate nella prima domanda. L'intervistatore deve quindi in questa fase articolare correttamente la sequenza di queste due domande aiutando l'intervistato, se è il caso, a recuperare nella seconda quanto già detto nella prima.

2.2.9 – La seconda domanda

Per riassumere:

Questa domanda fa riferimento solo al concetto sintagmatico di scena, ben comprensibile a qualsiasi spettatore, e molto trattato in semiotica del cinema. L'idea è quella di individuare, considerando sintagmaticamente il film, quali sono i punti più ricordati. È possibile così in modo quantitativo definire le parti del film più resistenti. Una volta registrato questo dato sarà poi possibile e interessante tentare una interpretazione generale dei dati raccolti a partire dalla struttura del testo analizzata semioticamente.

La seconda domanda risulta quindi così formulata:

Ora ti chiedo fare riferimento esclusivamente alle scene del film che ti ricordi. Elenca liberamente le prime 10 che ti vengono in mente, specificandole brevemente con qualche parola o frase.

(Coda) Se nella domanda precedente hai già nominato alcune scene del film le puoi ripetere; inizia l'elenco da queste.

2.2.10 – Raccontare una storia: la terza domanda

Le prime due domande dell'intervista si ispirano, con diverso grado, ad un'idea di rievocazione libera; a partire da questa domanda invece l'intervista si presenta come qualcosa di più strutturato. Credo sia necessario porre in una fase iniziale il momento di maggiore libertà del ricordo, per poi proseguire con una sua progressiva strutturazione: una strutturazione che precede un momento di maggiore libertà lo avrebbe del tutto pregiudicato. Dopo un *brain storming* mnestico iniziale, in cui il soggetto ricorda liberamente elementi del film e poi si focalizza su dieci scene, ho ritenuto opportuno indagare la comprensione narrativa del testo. L'ipotesi era, come ho argomentato, quella di far produrre ai soggetti degli interpretanti che ricalcassero almeno in parte i livelli profondi del testo, secondo la teoria semiotica di matrice strutturale e generativa. In

questo caso il livello a cui la domanda punta è quello della sintassi narrativa. Dal punto di vista conversazionale si chiede all'intervistato, sostanzialmente, di fare un breve riassunto del film, di raccontarne la trama. Per facilitare una comprensione uniforme della domanda ho deciso di specificare il *task* collocandolo ipoteticamente in una situazione reale: ho quindi domandato ai soggetti di raccontare il film come se dovessero esporlo ad un amico, con la precisazione che il film poteva essere raccontato interamente, finale compreso. Si tratta quindi, per gli intervistati, di immaginare un'altra persona a cui raccontare di aver visto un film, che "è la storia di" o "che parla di" e in cui succedono una serie di cose. Questa tecnica, utilizzata in altri esperimenti simili, ha mostrato una notevole efficacia nell'offrire una domanda comprensibile e nel produrre risultati il più possibile simili nel formato.

Per riassumere:

Scopo di questa domanda è la verifica della comprensione narrativa del soggetto. A diversi mesi di distanza verifica la possibilità di ricordare l'intera narrazione nella sua completezza. È molto interessante qui verificare verticalmente se ciò che è stato narrativamente compreso è più o meno resistente di altre dimensioni del testo. Rispetto a questa capacità, per quanto riguarda i singoli racconti, è interessante inoltre vedere quali elementi sono costanti, quali variano e in che modo, quali scompaiono e quali ricompaiono.

La terza domanda risulta quindi così formulata:

Riassumi brevemente le vicende del film, come se le dovessi raccontare ad un amico che non l'ha visto.

(Coda) Puoi narrare interamente la storia.

2.2.11 – Le emozioni dei ricercatori

La svolta semiotica degli ultimi venti anni è primariamente articolata intorno al problema delle passioni, e più in generale del corpo come luogo degli affetti⁴⁸. La ricerca in questo campo ha portato a una teorizzazione degli aspetti passionali come elementi centrali del testo. Allo stesso tempo il tema dell'emozione è estremamente rilevante nell'ambito delle scienze cognitive, con una particolare relazione con il tema della memoria⁴⁹. Nella fase di preparazione del progetto di ricerca ho quindi preliminarmente individuato la dimensione affettiva come un aspetto determinante tra i diversi oggetti di indagine.

Mentre tentavo di impostare il protocollo sperimentale al fine di indagare questo aspetto, mi sono imbattuto in una ricerca che tratta esattamente lo stesso argomento che mi promettevo di indagare e che quindi non potevo certo ignorare. Si tratta di un lavoro collettivo esposto in un volume intitolato *Emozioni in celluloide: come si ricorda un film* (Baroni et al. 1989). È uno studio di psicologia sperimentale che indaga il rapporto tra la risposta emozionale e quella mnestica relativamente al caso specifico di un film. Essendo in una fase in cui ponevo le basi per la ricerca mi sono concentrato sulla metodologia di indagine impiegata cercando di ricavarne indicazioni utili per il protocollo sperimentale che stavo disegnando. In particolare mi interessava capire come fosse stato risolto il problema del rapporto tra il testo cinematografico e la varietà delle risposte affettive che esso può generare. Uno dei problemi nella definizione di un protocollo sperimentale è infatti quello di ottenere dei dati un qualche modo uniformi, trattabili, e quindi analizzabili. In *Emozioni in celluloide* viene selezionato un film a partire da una serie di criteri del tutto ragionevoli, tra i quali il fatto di non essere troppo conosciuto, di essere interessante, di proporre una varietà di stati emozionali, etc. Il passo metodologico successivo di questi autori è poi “quello di individuare alcune scene critiche chiaramente connotate da una singola emozione prevalente” (*idem*, 27). Questo breve passaggio contiene una serie di assunzioni teoriche implicite che sono problematiche, secondo il mio punto di vista. In primo luogo c'è una scelta precisa rispetto alla taglia, alla grana, al livello rispetto al quale si dà uno stato affettivo. La *scena* viene proposta come unità attraverso cui trattare il testo per indagare la

⁴⁸ Si vedano, in particolare, Greimas 1987 e Greimas & Fontanille 1991.

⁴⁹ In particolare il tema dell'emozione è al centro dei recenti lavori di Damasio: Damasio 1994, 1999, 2004.

dimensione affettiva. Questo concetto viene introdotto senza ulteriori problematizzazioni, in realtà si tratta di un tema trattato a fondo negli studi sul cinema, ed in seguito io cercherò invece di definirlo e problematizzarlo. Secondariamente viene adottata una opzione teorica secondo cui, a questo livello, si dà una emozione unica e gerarchicamente prevalente. Entrambe queste assunzioni sono del tutto arbitrarie: non è detto che la taglia della scena sia quella giusta per indagare gli affetti e non è detto che una scena presenti una emozione prevalente. Il protocollo sperimentale di *Emozioni in celluloide* implicitamente le assume. A partire da questa opzione il problema che ovviamente nel libro si pone è quello di individuare quali siano le emozioni prevalenti di determinate scene. Il gruppo di ricerca si fa giudice: “i giudici hanno inizialmente individuato un certo numero di scene che esprimevano tristezza o paura e un certo numero di scene emotivamente irrilevanti” (*idem*, 27). Una ulteriore serie di opzioni teoriche vengono implicitamente introdotte a questo punto. Le scene, secondo questo punto di vista, possono infatti essere di due tipi: emozionalmente rilevanti o irrilevanti. Escluse quelle irrilevanti, quelle rilevanti possono poi essere momentaneamente ridotte, a fini sperimentali, a scene di tristezza e scene di paura. Questa ulteriore serie di assunzioni, teoricamente forti e non motivate, operate dai ricercatori, trovano una conferma sperimentale del tutto tautologica: “queste scene sono state poi valutate da un gruppo di altri soggetti durante la proiezione del film; dopo ogni scena veniva loro chiesto di indicare se la scena suscitasse paura, tristezza o indifferenza, e in che misura. La valutazione dei soggetti è stata molto uniforme e ha confermato le indicazioni dei giudici” (*idem*, 26-27). Tralascio di discutere la differenza tra indifferenza e non rilevanza emotiva, ma mi pare evidente che non si tratti di un problema di valutazione, bensì di una semplice categorizzazione guidata. Data una determinata scena, il compito sperimentale richiesto ai soggetti è quello di classificarla secondo tre etichette disponibili: “paura”, “tristezza” o “indifferenza”. Mi stupisce, a questo punto, che l’assegnazione dei valori da parte del gruppo di soggetti coinvolti non sia stata *totalmente* uniforme. Pare esserci una ulteriore conferma che la risposta affettiva è qualcosa di complesso e variegato, e anche imbrigliando gli affetti al livello della scena, e ponendo una semplice triplice opzione di etichettatura, ci sono comportamenti non uniformi e sono presenti eccezioni. L’insieme di queste assunzioni teoriche che ho cercato di esplicitare porta in conclusione, in *Emozioni in celluloide*, a definire il testo cinematografico al fine di utilizzarlo nell’esperimento. “Le scelte più chiaramente connotate sono state poi scelte come scene critiche: tre di paura, tre di tristezza e tre

neutre” (*idem*, 27). L’intero esperimento si basa quindi sull’incrocio tra questa triplice variabile emozionale e diverse tipologie di memoria: visiva, spaziale, dei dialoghi, etc. Mi pare superfluo affermare che l’esperimento perde di interesse, e che il problema è alla radice: *emozioni in celluloidi* infatti pare indagare più le emozioni che il gruppo di ricerca ha deciso di attribuire al testo cinematografico, che gli affetti realmente provati dagli spettatori.

2.2.12 – Un interpretante affettivo

La breve determinazione di questa situazione sperimentale, sotto certi aspetti analoga alla mia, mi consente di mettere a fuoco i problemi presenti e di elaborare un protocollo diverso in grado di risolverli. L’opzione alla base del mio disegno sperimentale è, come già detto, quella ecologica. È allora necessario pensare ad una metodologia di indagine ecologica, piuttosto che a ipotesi preconfezionate che governino la situazione sperimentale. Mi pare evidente che se vogliamo indagare la risposta affettiva ad un film non possiamo decidere preventivamente che una scena è una scena di paura: in questo modo è già stata decisa la risposta emozionale. Nel tentativo di impostare una indagine in modo diverso mi sono concentrato nuovamente sul concetto di interpretante. L’intervista vuole infatti stimolare la produzione di un nuovo testo che parli del film a partire da un particolare punto di vista. Se tentiamo di applicare questa idea al caso presente si delinea un approccio semiotico per indagare le emozioni dello spettatore che consiste in sostanza nel chiedere allo spettatore di verbalizzarle. Si tratta per l’intervistato di produrre un nuovo segno o testo che parli del testo cinematografico restituendone un particolare aspetto, in questo caso quello emozionale. La sola richiesta di nominare le emozioni provate durante la visione del film ha però il difetto di fornire un dato decisamente generico e poco trattabile; ho deciso quindi di chiedere ai soggetti di descrivere brevemente cosa abbiamo in mente mentre nominano l’emozione, chiedendo quindi di specificare, solo se possibile, a quale elemento o momento del film è legata questa emozione.

Il campione di dati risultante da questa domanda risulta quindi essere formato da una serie di coppie composte da una etichetta affettiva e da una determinazione. Si tratta, banalmente, di far dire ai soggetti che hanno provato una emozione che etichettano, ad esempio, come tristezza, e che questa emozione è stata determinata da una certa scena o

da un certo fatto che li ha portati a sentire quello che hanno sentito; ad esempio “questa tristezza è stata provata quando il protagonista e la sua ragazza si lasciano”. Il dato che si ottiene è chiaramente di tipo qualitativo, discorsivo, e l’idea di trattare il tema affettivo a partire da questo tipo di analisi sicuramente può far storcere il naso a chi utilizza approcci quantitativi. La mia convinzione è che la semiotica sia in grado di trattare un dato qualitativo di questo tipo, di penetrare nella varietà e nella complessità e di riuscire a individuare tendenze, regolarità e differenze. In definitiva la specificità dell’approccio semiotico è duplice, prima di tutto sta nell’impostazione di un protocollo sperimentale autenticamente ecologico, e secondariamente nella capacità di trattare il dato ottenuto.

2.2.13 – A proposito di affetti: semiotica e neuroscienze

Un breve accenno alle neuroscienze mi permette di qualificare meglio l’approccio semiotico e di dimostrarne la pertinenza e la complementarità all’interno dell’ambito interdisciplinare delle Scienze Cognitive. Alcuni lavori attualmente di tendenza nell’indagine della dimensione affettiva fanno riferimento al neuroscienziato Antonio Damasio. In particolare il testo *Emozione e Coscienza* (Damasio 1999) restituisce una visione d’insieme del fenomeno affettivo; non posso, in questa sede, che fare un breve accenno alla sua complessa teorizzazione. Il fenomeno affettivo viene presentato come un progressivo complessificarsi di rappresentazioni corporee e mentali che al loro stadio ultimativo vedono l’intervento della coscienza come elemento qualificante per l’esperienza affettiva umana. “Al fine di investigare tali fenomeni, divido in tre stadi uno spettro continuo di elaborazione: *uno stato di emozione*, che può essere rappresentato non consciamente, e *uno stato del sentire*, che può essere rappresentato non consciamente, e *uno stato del sentire reso conscio*, cioè noto all’organismo soggetto all’emozione e al sentimento” (Damasio 1999, 53). L’emozione, nella sua visione, è quindi in prima istanza il dato di cambiamento corporeo (battito cardiaco, sudorazione, etc.), ovvero il coinvolgimento dell’organismo a partire da un induttore di emozione. Segue una rappresentazione di secondo ordine, ancora inconscia, con mappe che rappresentano i cambiamenti dello stato corporeo. Infine entra in gioco la rappresentazione del sè, la coscienza, e si realizza una sorta di ulteriore mappa che rappresenta la relazione tra organismo e oggetto. “Con ogni probabilità l’emozione

viene ben prima della coscienza nella storia evolutiva e affiora in ciascuno di noi per effetto di induttori che spesso non riconosciamo consapevolmente; è vero peraltro che gli effetti più cospicui e durevoli dei sentimenti hanno luogo nel teatro della mente cosciente” (Damasio 1999, 53). Discutendo di questo terzo livello Damasio suggerisce “che ‘avere un sentimento’ non coincide con ‘essere a conoscenza di un sentimento’, che la riflessione sul sentimento è ancora un gradino più in su. Nel complesso, questa curiosa situazione mi ricorda le parole di E.M. Forster: ‘Come faccio a sapere che cosa penso prima di dirlo?’ ” (Damasio 1999, 340). In questa chiosa emerge con chiarezza come questo livello di indagine del fenomeno affettivo sia chiaramente semiotico. Non c’è in Damasio una problematizzazione in questi termini della questione, ma l’essere a conoscenza di un sentimento dipende inevitabilmente dalle griglie linguistiche, semiotiche e culturali, attraverso le quali questa conoscenza si esplicita. Si intravede allora, in questa impostazione, il tema del linguaggio come una delle fondamentali vie di accesso allo studio degli affetti; questa è la strada che l’approccio semiotico che qui propongo intende percorrere. Se una disciplina come la neuroscienza si rivolge agli affetti a partire dalle sue metodologie sperimentali, indagando soprattutto la dimensione corporea e cerebrale, rilevabile strumentalmente, la semiotica può efficacemente indagarli a partire da questo livello dell’ “essere a conoscenza di un sentimento”. Si tratta allora di dichiarare, esplicitare, testualizzare questa conoscenza fenomenologica: è questo il modo in cui essa si rende direttamente disponibile allo studio. L’indagine semiotica procede poi analizzando le testualizzazioni degli affetti, approcciando il fenomeno, per così dire, “dall’alto”, in modo del tutto complementare ad un approccio neuroscientifico in grado di indagarlo “dal basso”, nei suoi costituenti materiali. Si tratteggia quindi una cornice, quella delle scienze cognitive, dove approcci diversi, semiotici e neuroscientifici, possono rivolgersi allo stesso fenomeno da prospettive diverse offrendocene probabilmente una immagine più completa. Una precisazione si rende necessaria: il fatto che si parli di consapevolezza, e che una persona dichiari di sentire un determinato affetto per un determinato elemento, non toglie nulla al fatto che la semiotica poi indagli e rilevi, nella testualizzazione, anche aspetti del tutto inconsapevoli al soggetto. La consapevolezza è quello che qualifica questo livello di manifestazione del fenomeno affettivo, non l’oggetto della ricerca, e la sua esplicitazione testuale, la produzione semiotica, porta inevitabilmente con sé diversi tratti inconsapevoli ma di natura diversa.

2.2.14 – La quarta domanda

Per riassumere:

Scopo di questa domanda è verificare la autovalutazione emotiva dei soggetti rispetto al film, indagata analizzando la verbalizzazione degli stati affettivi ricordati. Dal punto di vista dell'analisi è interessante osservare i tipi di emozione nominati e i diversi momenti o elementi del film a cui queste sono legate. Questo dato può essere incrociato con quello delle domande precedenti per cercare di stabilire una relazione tra emotività e ricordo.

La quarta domanda risulta quindi così formulata:

Dai un nome alle emozioni che tu hai provato durante la visione del film. Specifica, se possibile, a quali elementi o momenti del film sono legate.

2.2.15 – Il senso, la quinta domanda

L'ipotesi guida dell'intervista è, come ho argomentato, quella di far produrre ai soggetti degli interpretanti che ricalchino almeno in parte i livelli profondi del testo, secondo la teoria semiotica di matrice strutturale e generativa. In questo caso le strutture a cui la domanda punta sono quelle tematiche e valoriali; le considero insieme perché mi pare impossibile chiedere agli intervistati una distinzione tra un livello tematico, più superficiale, e una categoria valoriale portante che governi l'articolazione del senso dell'intero testo. Non pretendendo di trovare nei soggetti l'attitudine a costruire una gerarchizzazione del testo con una individuazione di dominanti valoriali per il testo, mi aspetto possano anche fare riferimento ad isotopie tematiche più superficiali che il film può articolare in alcuni passaggi. In questo senso questa domanda si presenta come orientata sia ai temi che ai valori. La domanda, comunque, punta a far considerare il film nella sua interezza, e tenta di stimolare una riflessione sul senso globale del testo. La semiotica strutturale e generativa ha una ipotesi forte su una strutturazione valoriale profonda dei testi caratterizzata da una sola articolazione semantica portante; nonostante ciò non potevo non lasciare la possibilità ai soggetti di dissentire e di sostenere che vi

sia più di un senso del testo. Per costruire una buona domanda, e non far sì che essa influenzi e pregiudichi la risposta, ho quindi lasciato la doppia possibilità, singolarità o pluralità dei sensi, per poi verificare in fase di analisi dei dati quale sia l'opzione preferita dagli intervistati.

Un ultimo accorgimento si rendeva necessario ai fini della comprensibilità. In ambito semiotico e molto comune parlare di senso, e del senso del testo. Non potevo però pretendere che lo fosse altrettanto per i soggetti coinvolti. Il rischio nel domandare il senso del testo poteva allora essere un difetto di comprensibilità: in che senso il senso? Per evitare questo difetto nell'impostazione della domanda, ho deciso, come in altri casi, di moltiplicare in modo sinonimico il riferimento all'oggetto in questione. Ho quindi chiesto contemporaneamente il senso, il messaggio, di esplicitare cosa il film vuole dire. In questo modo non è pregiudicata la chiarezza della domanda ma ne è aumentata la comprensibilità. Se la domanda non fosse ancora compresa a questo punto si porrebbe un interrogativo più profondo: ha senso la domanda sul senso? Sulla fattibilità di una interrogazione di questo tipo probabilmente si gioca la differenza tra testi pragmatici e testi narrativi: la domanda non avrebbe senso (forse) per una manuale di istruzioni, una ricetta, una comunicazione bancaria. Credo che nei testi narrativi invece il quesito sul senso sia pregnante, e la scommessa sulla riuscita sperimentale di questa domanda è anche una sfida rispetto alla sua esistenza, alla possibilità di essere posta.

Per riassumere:

Scopo di questa domanda è verificare il trattamento del livello dei temi e dei valori da parte del soggetto. Dal punto di vista dell'analisi è interessante rilevare o meno la presenza di alcuni temi o valori intorno al quale si articola una interpretazione globale del testo. È possibile inoltre incrociare il dato con quello delle domande precedenti per cercare di stabilire una relazione tra temi, valori e ricordo.

La quinta domanda risulta quindi così formulata:

Considerato nel suo complesso, quale pensi sia il senso del film o quali pensi siano i sensi del film? Qual è il suo messaggio, cosa ci vuole dire?

2.2.16 – Dentro una scena in conclusione, la sesta domanda

Dopo un gruppo di domande che si ispirano ai livelli profondi del testo individuati dalla semiotica ho deciso, in conclusione dell'intervista, di abbandonare questa traccia e di effettuare una breve indagine di tipo diverso. L'idea è nata osservando lo sviluppo dell'intervista fino a questo punto: la tendenza che guida la successione delle domande è, in qualche modo, quella di una progressiva specificazione del ricordo sul testo. Si inizia infatti con un momento di totale libertà di esplorazione del ricordo del testo, che viene poi vincolato alle scene; si prosegue con alcuni compiti più specifici, si parte dal livello narrativo, per poi toccare affetti, personaggi, e spostarsi ancora sui valori del testo. In conclusione ho quindi deciso di specificare ulteriormente il ricordo facendo riferimento ad una sola scena; si tratta di una sorta di *zoom* finale per cui si abbandona il livello generale del testo, che pur è stato via via specificato sempre più, per focalizzarsi su un solo segmento del film.

Individuato il tema della domanda in quell'oggetto di piccola taglia che è la scena, ho deciso di approcciarlo con il metodo del *free recall*: ho chiesto quindi di ricordare la scena con il massimo dettaglio possibile, specificando che mi interessava tutto, dall'ambientazione a ciò che i soggetti dicono e fanno. In sede di intervista ho insistito con un opportuno *probing* perché i soggetti dicessero tutto quello che potevano ricordare. In questo caso il *free recall* non è testuale, e si avvicina di più ai modelli sperimentali in cui è nato perché la scena ha un numero di variabili sicuramente più controllabile di un testo intero; in questo caso è quindi possibile un controllo anche numerico più forte su cosa viene ricordato e cosa invece dimenticato.

Una ulteriore precisazione è necessaria: si tratta evidentemente di chiedere ai soggetti di rievocare tutti la stessa scena, solo in questo caso è possibile una indagine comparativa. Ho scelto inoltre, per ogni film, una scena saliente, in modo da non dovermi trovare nella spiacevole situazione in cui il soggetto non è in grado di ricordare nulla, cosa che avrebbe compromesso la ricerca. Si aggiunge a questo un problema di identificazione della scena, ovvero: come indicare al soggetto una scena di cui vogliamo tutti i dettagli senza però fornirgliene alcuno nella domanda? Trattandosi di momenti salienti del film l'intervistato dovrebbe averli sicuramente già nominati in qualche modo nel corso dell'intervista. L'intervistatore, a questo punto, deve utilizzare, per far riferimento alla scena, la stessa dicitura utilizzata dall'intervistato in una fase precedente dell'intervista; solo in questo modo la domanda non offre alcun indizio e non predetermina parte della

risposta.

Per riassumere:

In ogni film verrà scelta una scena, tra quelle principali, che dovrebbe essere ricordata sicuramente dal soggetto. Si abbandona così la dimensione macro, di ricordo globale del testo, per spostarsi sul livello micro di una singola scena. Si chiede all'intervistato/a una descrizione il più possibile dettagliata della scena, cercando di esplicitare ogni dettaglio che può essere ricordato. Scopo di questa domanda è sollecitare un ricordo dettagliato di un elemento preciso e circostanziato del film per formulare ipotesi sul ricordo ad un livello micro, da confrontare con la dimensione macro, oggetto principale della ricerca.

La sesta domanda risulta quindi così formulata:

Potresti descrivere con il massimo dettaglio possibile la scena

(Dopo il Matrimonio) in cui Jørgen rivela a Jacob di essere malato

(Crash) in cui il persiano va a sparare al riparatore di porte

(Big Fish) finale da quando scendono dalla macchina dopo la fuga dall'ospedale

Elenca tutto quello che ricordi.

Capitolo 3

Elementi emergenti

Le prime due domande dell'intervista si configurano come una forma di richiamo libero degli elementi emergenti nel ricordo del film: si tratta di far affiorare componenti generiche del testo cinematografico, nel primo caso; nel secondo invece la richiesta è più specifica ed è rivolta alle scene del film. Il presente capitolo analizza l'insieme dei dati raccolti relativamente a queste due domande. Le accomuna il formato dell'interrogazione e la capacità di rivolgersi anche alla superficie testuale: l'interrogativo generico sul ricordo di "qualcosa" del film fa sicuramente emergere elementi superficiali, anche se non esclusivamente, e il concetto di scena è poi un concetto che coinvolge in prima istanza la dimensione più superficiale del testo. Volendo pensare al testo a partire dal modello generativo della semiotica strutturale questo capitolo guarda al testo in prima istanza a partire dalla sua dimensione discorsiva fatta di attori, tempi, spazi, temi e figure.

Nel paragrafo 3.1 si presenta una analisi tipologica degli elementi emergenti in risposta alla domanda di ricordare genericamente qualcosa del testo; in 3.2 si ragiona sulle relazioni che si instaurano tra questi elementi, e sulla presenza di possibili regolarità sequenziali; nel paragrafo 3.3 si prende invece in esame il quesito relativo al ricordo delle scene del film.

3.1 TIPOLOGIE DI ELEMENTI EMERGENTI

3.1.1 – Che cosa ricordi? Un esempio introduttivo

Il primo passo nell'analisi è quello di occuparsi della prima delle due domande. Nel precedente capitolo ho presentato le ragioni che hanno portato alla formulazione di questo interrogativo e allo stesso tempo ne ho segnalato obiettivi e problemi. Qui intendo mostrare come diversi percorsi di lettura e analisi delle risposte possono portare ad alcune conclusioni riguardanti sia il tema dei particolari dominanti, che erano l'obiettivo principale di indagine della domanda, sia, più in generale, i meccanismi di recupero mnestico. Prima di iniziare a ragionare sulle risposte è utile presentarne una sola, per avere immediatamente un "colpo d'occhio" dell'oggetto in esame. Si presenta una risposta tra le altre, quella resa da Silvia immediatamente dopo aver visto il film *Crash*; non la si analizzerà ulteriormente, vuole essere solo una presentazione introduttiva al successivo lavoro.

1. *La prima scena quando il signore spara alla bambina.*
2. *E la faccia del padre.*
3. *L'espressione della donna quella toccata che la perquisiscono.*
4. *Sempre la donna nella scena in cui viene estratta dalla macchina.*
5. *Il ragazzo quando cambia la serratura, quando è nella casa del procuratore e di sua moglie e la moglie parla male dei neri e c'è lui che la guarda con un'espressione un po'...*
6. *Il detective quando torna nel luogo in cui è morto suo fratello.*
7. *La prima scena perché non l'ho capita, la prima scena del film dell'incidente che non mi torna nulla con il dopo.*
8. *La moglie del procuratore quando abbraccia la domestica.*
9. *La bambina quando dice "ah è proprio forte questo impermeabile, questo mantello che difende".*
10. *La faccia della madre del detective quando le dice "ah ma sai è tornato, stanotte ho visto che ha riempito il frigo mentre io dormivo".*

3.1.2 – La forma delle risposte

Un breve approfondimento rispetto alla forma delle risposte, ovvero degli elementi elencati, si rende necessario a questo punto. Si è già affermato nel secondo capitolo come i dieci elementi siano il risultato dell'interazione conversazionale; questo significa che il soggetto, nel descrivere ogni elemento, utilizza la quantità di parole che decide siano sufficienti a spiegarlo. La richiesta presente nella domanda è quella di *specificarlo brevemente con qualche parola o frase*, entra evidentemente in gioco qui una variabilità personale che porta a risposte loquaci o a risposte reticenti o laconiche. Il ruolo dell'intervistatore, in questa fase, è duplice: da un lato deve chiedere una parola in più quando il riferimento è indecifrabile, e non si capisce con la sufficiente precisione cosa il soggetto intenda; all'opposto invece è possibile trovarsi di fronte a soggetti che iniziano lunghe riflessioni, in questo caso è necessario riuscire a trovare il momento per interromperli e segnalare che la risposta è sufficiente. Una frase del tipo "Ok, perfetto, questo è il primo elemento, passiamo ad un secondo che ti viene in mente pensando al film" può essere un utile intervento per bloccare un soggetto che si dilunga, marcare la frammentazione in dieci unità e magari far capire meglio al soggetto la modalità dell'intervista in questa fase. L'interazione conversazionale, e il ruolo svolto dall'intervistatore, sono quindi garanzia della presenza di un dato uniforme tra i diversi soggetti. L'esperienza ha coinvolto 39 soggetti, ed ognuno di questi, per 2 volte, ha elencato 10 elementi di emergenza mnestica, il dato complessivo è quindi di 780 elementi. In generale l'uniformità delle risposte è più che soddisfacente: i soggetti hanno compreso la modalità della domanda e hanno verbalizzato degli elementi ricordati in un formato simile.

Ovviamente rimane un certo grado di variabilità. Alcuni soggetti tendono a fornire risposte secche e a considerarle concluse, è possibile fornire diversi esempi: Jim verbalizza questo elemento, *the poverty in Ethiopia* (DM T1 Jim e14)⁵⁰, oppure Steve ricorda *all the eye shots* (DM T1 Steve e110), Yardena invece nomina come elemento *the indian child* (Yardena DM T2 e19). Quanto a brevità è da segnalare un caso unico nell'intero campione, che è quello di Angela, che alla domanda risponde in pochi istanti

⁵⁰ La modalità utilizzata per il riferimento degli elementi riportati è conforme all'organizzazione dell'appendice con: sigla riferita al film, DM in questo caso, tempo di realizzazione dell'intervista, T1 cioè immediatamente dopo il film in questo caso, *nickname* dell'intervistato; in questo caso si aggiunge anche il numero dell'elemento nella forma e14 per indicare il quarto elemento tra quelli indicati; non si indica invece la domanda con la sigla D1 perché ridondante, in questo paragrafo si presenteranno solo esempi tratti dalla prima risposta.

elencando dieci elementi senza nessuna interruzione, e contandoli autonomamente. La sua risposta, immediatamente dopo aver visto *Big Fish*, è la seguente:

(1) il pesce, (2) la strega, (3) il protagonista da piccolo, (4) le favole, (5) le bugie, (6) la verità, (7) il funerale divertente, (8) l'orco, (9) il circo, (10) la moglie bellissima.

Lo considero uno degli estremi possibili; generalmente i soggetti spendono qualche parola in più per descrivere l'elemento che ricordano, e comunque non forniscono dieci risposte così uniformi nel formato. Ugualmente Angela elenca elementi precisi, in qualche modo identificabili nel testo, e quindi la sua risposta risulta soddisfacente nonostante la sinteticità.

Sul versante opposto alcuni soggetti tendono ad articolare notevolmente l'elemento che presentano; questo accade in prevalenza nelle risposte date immediatamente dopo la visione del film. Max, ad esempio, presenta come un ricordo unitario, senza interrompersi, un elemento che poi articola, fornendo una risposta piuttosto lunga:

i suoi racconti quindi di quando lui vendeva quelle mani perché aveva questa gran dialettica e riusciva quindi a vendere tutto, riusciva comunque a essere simpatico a tutte le persone. Lui si faceva voler bene da tutte le persone dai suoi racconti. Lui riusciva a fare di tutto, gli avevano dato da vendere delle mani e lui vendeva delle mani. Lui faceva il rappresentante di una cosa assurda e da questa cosa è riuscito a farsi un suo piccolo impero (BF T1 Max el6).

Un altro esempio di risposta ampia e piuttosto ricca, ma considerata unitaria e conclusa dal soggetto, in fase di conversazione, è quella con cui Pinto apre la sua intervista.

La cosa che mi ha colpito del film è che me l'aspettavo un film di quelli normali americani così e invece è un film abbastanza intelligente. C'è questa scelta di voler trattare argomenti come pregiudizi razziali e far vedere anche com'è composta la società americana oggi, farlo vedere entrando quasi nel quotidiano con queste storie e personaggi che si intrecciano ma anche con scene che sembrano prese dal quotidiano. Mi è piaciuto sia come scelta che come intento. E questa è la prima cosa (CR T1 Pinto el1).

Questo tipo di risposte presentano sicuramente qualche difficoltà analitica in più, ma non sempre la lunghezza è correlata alla complessità.

In conclusione si può affermare che la forma delle risposte può variare tra un minimo di due parole e un massimo di qualche frase. Gli elementi sono, in ogni modo, di un formato comparabile; in prevalenza le risposte tendono ad essere brevi. È necessario considerare comunque come si tratti di elementi che i soggetti verbalizzano come risultato del loro sforzo di ricordo: la lunghezza della risposta è commisurata alla complessità del ricordo che stanno producendo, alla capacità dei soggetti di verbalizzarlo, alla situazione conversazionale che definisce la frammentazione della risposta. La presenza di queste variabili rende quindi inevitabile la varietà che si è cercato di descrivere in questo paragrafo.

3.1.3 – Un’analisi tipologica

Mentre impostavo a livello metodologico la domanda, costruivo allo stesso tempo un procedimento di trattamento e analisi delle informazioni raccolte, e contemporaneamente formulavo un’ipotesi rispetto ai risultati attesi. L’idea principale rispetto all’analisi degli elementi ricordati dai soggetti è quella di sottoporli a un duplice trattamento: da un lato infatti è possibile considerare quello che dicono in quanto tale, se un intervistato afferma di ricordare *the funny little truck thing they carry around* (DM T1 Jim e17) posso cercare di vedere se altri intervistati citano questo elemento tra i primi dieci ricordati; oppure posso cercare di vedere se lo stesso soggetto ripete questo elemento rispondendo alla stessa domanda tre mesi dopo. Dall’altro lato posso invece interrogarmi sull’elemento riportato cercando di stabilire di che tipo si tratta. È necessario aprire una parentesi: la semiotica ha sviluppato un’articolata teoria del testo la cui caratteristica principale è quella di partire dall’analisi della superficie testuale per articolarne le dimensioni sottostanti che regolano l’emergenza del senso. Ciò significa che gli elementi che costituiscono un testo non sono tutti indistinguibilmente parte del significante testuale, ma sono invece da considerare in relazione al loro ruolo nella configurazione testuale. Quello che voglio dire è che la semiotica possiede una teoria in grado di descrivere il testo, e riesce quindi a definire tipologicamente gli elementi che compongono il testo in base alle categorie sviluppate in vista dell’analisi. Nel presente caso è quindi possibile classificare gli elementi riportati nelle risposte alla prima

domanda prescindendo dal loro specifico contenuto, ma ragionando rispetto a che tipo di elemento si tratta all'interno dell'ipotesi semiotica di descrizione del testo. La prospettiva di un'analisi tipologica pare essere la più interessante, e su questa si concentreranno i punti più rilevanti della fase di analisi.

3.1.4 – La griglia di analisi

L'esposizione dei possibili tipi di elementi testuali potrà forse chiarire quanto sostenuto fin qui. La presente “griglia di analisi” è stata sviluppata a partire dalla teoria semiotica del testo. Non pretende di essere esaustiva, ed è sicuramente perfezionabile; nasce come strumento funzionale ad un'analisi tipologica dei dati relativi alla prima domanda. Un elemento riportato può quindi essere classificato secondo le seguenti categorie (l'ordine di presentazione è casuale):

Narrazione. Questa categoria può essere utilizzata per tutte quelle risposte che descrivono in prevalenza un'azione. L'azione è solitamente segnalata dalla presenza di un verbo come momento centrale della risposta, o da avverbi come “quando” o “dove”. Un esempio di una risposta puramente narrativa è: *Quando [il persiano] spara alla bambina* (CR T1 Florindo).

Personaggio. Questa categoria può essere utilizzata quando l'elemento ricordato è un personaggio. Un esempio di risposta di questo tipo è: *Il poliziotto giovane* (CR T1 Pinto).

Tema. Questa categoria può essere utilizzata quando la risposta si riferisce ad un tema, un'idea, un valore, che l'intervistato considera presente nel film. Un esempio di risposta di questo tipo è: *Tutto riporta alla barriera razziale, nessuno si fida dei diversi* (CR T2 Andrea).

Figure. La categoria è utilizzata per classificare risposte che si riferiscono a oggetti presenti nei diversi scenari nei quali si svolgono le azioni. Un esempio di risposta di questo tipo è: *Le scale della casa del prefetto* (CR T2 Elisabetta).

Situazione/Enunciazione. La categoria di enunciazione non va intesa in senso strettamente semiotico, ma può essere utilizzata per tutti quegli elementi che si riferiscono non ai contenuti del film in senso stretto, ma ad un qualche tipo di relazione tra il film e lo spettatore; non all'enunciato ma alla situazione di enunciazione che lo vede protagonista. Ad esempio può essere utilizzata per aspettative confermate o tradite, oppure per giudizi su come è o dovrebbe essere il film; in generale include anche le descrizioni di come è fatto o si articola il film, perché denotano un'attitudine dello spettatore a considerare la pellicola come un oggetto con cui si sta in qualche modo confrontando. Un esempio di risposta di questo tipo è: *Dal titolo non avrei detto che fosse stato un film del genere invece è stato un film anche carino, interessante, anche intelligente* (CR T2 Pinto).

Affetto. La categoria definisce quelle risposte che descrivono uno stato affettivo. Un esempio di risposta classificabile in questo senso è: *È un po' angosciante* (BF T1 Elisa).

Le categorie qui presentate in modo sintetico sono alla base delle riflessioni che vengono presentate nel corso del capitolo. Nelle diverse analisi concrete delle risposte dei soggetti le categorie verranno sviluppate con maggiore precisione e dettaglio e problematizzate ulteriormente.

3.1.5 – Classificare le risposte

Lo sforzo fondamentale, a livello di analisi, è quindi quello di applicare questo apparato categoriale al dato raccolto, ovvero agli elementi elencati nelle risposte. È necessario precisare fin dal principio che questo tipo di classificazione non è mai automatica, ma è il frutto di una valutazione di natura qualitativa. Nella presentazione delle categorie ho cercato di mostrare una possibile modalità di applicazione. L'idea centrale è che la risposta possa essere classificata come appartenente *in prevalenza* ad una categoria. Le risposte inevitabilmente hanno un minimo di articolazione, la catalogazione si basa sul fatto che *la parte dominante* dell'elemento verbalizzato è riconducibile a una delle dimensioni evidenziate. Quando ad un elemento è possibile assegnare una categoria preminentemente possiamo parlare di *elementi puri*; lo sono tutti gli elementi utilizzati in precedenza per esemplificare la tipologia. A volte, per diverse ragioni, questa

classificazione non è possibile, e chiaramente almeno due categorie si applicano all'elemento verbalizzato: è possibile definire questo tipo di risposte come *elementi spuri*. Prendiamo ad esempio l'elemento elencato da Tyler a proposito del film *Dopo il Matrimonio*. Afferma:

when they're at the dinner and he was talking and Jørgen was giving his speech and how he would rapidly switched from this heart felt family speech to this business talk (DM T1 Tyler el7).

Questo elemento, presentato unitariamente dal soggetto, in realtà è composto di due parti, ben segnalate dalla congiunzione "and". Nella prima parte Tyler sta richiamando un segmento *narrativo* – quando sono a cena, in quella determinata situazione – e a questo segmento collega un aspetto *tematico* legato alla situazione – l'abilità di muoversi rapidamente da una tematica affettiva familiare, a questioni di affari. Si tratta quindi di un elemento spurio, non particolarmente complesso, dove almeno due dominanti sono evidenziabili.

Globalmente sono più presenti elementi puri che elementi spuri; quando le risposte sono più lunghe, e quindi più probabilmente nelle interviste rilasciate immediatamente dopo il film, è più facile imbattersi in elementi spuri. La presenza di elementi puri e spuri, e l'idea di dominante di un elemento, rendono poco sensata un'analisi statistica in senso stretto, con un conteggio numerico preciso. Si procederà quindi con una prima classificazione categoriale delle dominanti negli elementi puri e spuri. Su questa classificazione può essere costruita un'analisi statistica generica, ovvero è possibile individuare le tendenze di presenza delle categorie e di prevalenza di una categoria sull'altra. Sarà poi possibile dettagliare ulteriormente l'analisi andando ad osservare ogni singola risposta; a partire da questa lettura di grana più fine sarà possibile considerare ulteriori fenomeni interessanti che l'analisi qualitativa è in grado di evidenziare. Il percorso di analisi presentato in questo capitolo seguirà quindi la progressione qui illustrata.

3.1.6 – Una scommessa fallita

Mentre impostavo la tipologia di lettura degli elementi ricordati, e ne tentavo

un'applicazione ad alcune risposte di prova raccolte, formulavo anche alcune ipotesi rispetto al risultato che potevo attendermi per quanto riguarda i tre film in esame. La lettura tipologica di questo dato potrebbe prima di tutto consentire di determinare qualitativamente il peso di una categoria rispetto ad un'altra, sia nell'immediato che in un tempo più lungo. La possibilità è quella di individuare delle tendenze semiotiche nell'attività di ricordo testuale per cui, ad esempio, la presenza del narrativo potrebbe prevalere sul passionale, o quella del figurativo su tutte, oppure i personaggi potrebbero essere in un primo tempo più presenti per lasciare il posto, a qualche mese di distanza, a elementi tematici. Preliminarmente individuavo quindi l'oggetto, il bersaglio della mia ricerca: quello che mi attendevo i dati mi dicessero era appunto la possibilità di individuare e descrivere il tipo di tendenze semiotiche presentate. L'ipotesi preliminare ragionava anche su una correlazione tra il tipo di testo, di materiale semiotico, di stimolo, letto dai soggetti, e l'emergenza di una tendenza piuttosto che di un'altra. I tre testi sono stati scelti per la loro diversità semiotica proprio per sviluppare un'indagine di natura comparativa: ad esempio *Big Fish*, presenta una dimensione figurativa estremamente ricca, ed essenziale per la comprensione e l'interpretazione del testo; in *Crash* invece sono le storie a farla da padrone, tante e complesse, prese in un continuo gioco di intrecci. Ci sono quindi, in questi film, dimensioni semiotiche in primo piano, più rilevanti, essenziali per il processo di comprensione ed interpretazione. La scommessa era quindi anche quella di osservare se ci fosse una relazione tra il film, a partire dalla sua descrizione semiotica, e gli elementi ricordati, a partire dalla loro categorizzazione semiotica. Testi diversi, con differenti dimensioni in rilievo, avrebbero dato come risultato una maggior presenza di elementi ricordati dello stesso segno? L'ipotesi preliminare si orientava per una risposta positiva a questo interrogativo, i dati sembrano essere di segno opposto.

3.1.7 – L'emergenza della varietà

Il primo percorso di analisi delle risposte si sviluppa quindi a partire dalle categorie definite sopra. Una delle prime domande che è possibile porre al campione riguarda la prevalenza o meno di uno o più tipi di risposte secondo la griglia impostata. I soggetti intervistati dicono lo stesso tipo di cose? Si tratta di guardare al campione attraverso queste categorie. Una difficoltà è indubbiamente rappresentata dalla mole di queste

risposte, si tratta infatti di circa 780 elementi elencati come primo ricordo dai soggetti. Una seconda difficoltà è la presenza di risposte in forma spuria come descritto nel paragrafo precedente. Il primo tentativo di analisi risponde quindi, per semplicità, ad una lettura qualitativa del campione. Una tendenza generale che sembra emergere e su cui è interessante lavorare è la seguente: **tutti i tipi di elementi sono presenti**. Vorrei illustrare e dimostrare questa ipotesi analizzando alcune delle risposte date dai soggetti alla prima domanda. Presento una risposta per film, scegliendo tra quelle che più evidenziano questa tendenza alla varietà. Non esaminando, per il momento, il tema della temporalità e della memoria, presento allora sia risposte date immediatamente dopo il film che risposte rese a tre mesi di distanza.

Partiamo con il soggetto Pinto, che a tre mesi di distanza, elenca “le prime dieci cose” che emergono dalla memoria. (1) *Mi ricordo che [il film] era basato su varie storie di coppie di persone che si intrecciavano in qualche maniera nella trama*, questa è la sua prima risposta. Si tratta immediatamente di un elemento di difficile classificazione, indubbiamente si riferisce al piano **narrativo**, ma non fa riferimento ad una particolare storia, assume invece un punto di vista molto astratto. Questa risposta si presenta quindi più come una breve riflessione sui meccanismi di costruzione del film, Pinto si ricorda come era costruito il film, e può essere anche classificata come legata all'**enunciazione**, considerando in modo allargato questa categoria come comprendente anche riflessioni del soggetto sull'oggetto film con cui ha interagito. Prosegue con un secondo elemento chiaramente **tematico**: (2) *si trattava di pregiudizi razziali, 'ste cose qui*. Poi elenca due elementi seccamente **narrativi** citando (3) *la scena in cui quell'afgano sta per ammazzare la bambina, ma poi ha sparato e la pistola ha ciccato* e (4) *la scena in cui il poliziotto va a salvare la tizia che il giorno prima aveva molestato*. Tutti quegli elementi che iniziano riferendosi al concetto di scena solitamente descrivono sinteticamente un frammento narrativo. Poi prosegue (5) *c'era 'sta coppia della tipa che erano due persone di colore di cui uno era un personaggio importante*, questo elemento fa semplicemente riferimento a due **personaggi**. Poi gli viene in mente un frammento **narrativo** (6) *All'inizio c'erano due ragazzi che andavano in giro e criticavano la gente con i soldi un po' per invidia, un po' per razzismo*, e nuovamente una nuova **narrazione** che ha come protagonisti i due ragazzi (7) *Questi qua vanno a rubare la macchina di uno*. Poi passa ad una cosa di genere del tutto diverso: (8) *C'è stata una scena che mi ha colpito per i colori che alla fine c'era un qualcosa che bruciava però era notte e c'era*

la neve: era una bella scena con i colori che mi ha colpito. Sicuramente c'è la dimensione **figurativa**, c'è l'insistenza sui colori, il fuoco e la neve. Insieme a questa compare una sottolineatura di natura **affettiva**, la scena viene giudicata bella, che colpisce. Pinto conclude poi con un elemento di tipo totalmente diverso: (9) *Magari è più una considerazione, dal titolo non avrei detto che fosse stato un film del genere invece è stato un film anche carino, interessante, anche intelligente.* Si tratta di una risposta chiaramente classificabile come legata all'**enunciazione**. Pinto sta infatti facendo una riflessione sulle sue aspettative e sulla relazione tra esse e il film, formulando un giudizio sulla sua relazione con il testo. L'analisi in dettaglio della risposta alla prima domanda di questo soggetto, rilasciata a tre mesi di distanza dalla visione del film, mostra una notevole varietà di elementi riportati. Pinto ricorda, nel suo elenco, elementi di tutti i tipi, spaziando dalla dimensione tematica a quella enunciativa, passando per narrazioni, personaggi, temi e figure.

La varietà tipologica nei dieci elementi elencati dai soggetti è diffusa: la risposta di Nick rilasciata immediatamente dopo il film ne è un altro buon esempio. Il soggetto inizia da un elemento **figurativo**: (1) *Yes Ok well I guess the ... I guess for some reason the eyes were important yeah like just the various looking at animal eyes and this and that. Yeah of both it seemed like it was kind of a reoccurring thing but I wasn't able to connect any kind of meaning but.* Questo elemento si lega a una riflessione di carattere **enunciativo** rispetto al senso dell'elemento figurativo: se il film ha messo questo particolare ripetuto ci deve essere una ragione, ma io spettatore non sono stato in grado di comprenderla. Poi passa ad un elemento di carattere **tematico**: (2) *I guess the relationship between the father and the daughter, the biological relationship was striking.* Il tema qui è la relazione che ha come protagonisti due personaggi che vengono immediatamente richiamati. Non essendo presenti altri particolari digressioni sui personaggi, e non essendo possibile identificare la relazione senza menzionarli, considero questa risposta classificabile come puramente tematica. Segue un ulteriore elemento duplice ma puramente **tematico**: (3) *and I guess the thing that comes to mind is the element of cancer and yeah and the effect that it has on things.* Il tema sembra in realtà essere doppio: il cancro, e, genericamente, gli effetti che provoca sulle cose. Poi Nick fornisce un'altra risposta duplice e sposta l'attenzione su un **personaggio** e poi sul **tema** della relazione che lo vede coinvolto: (4) *fourth thing is the little boy from India and the relationship.* Interessante osservare qui che l'altro termine della relazione,

ovvero il personaggio di Jacob, è sottointeso, la cosa ricordata è quindi proprio il tema della relazione che lega i due personaggi. Poi Nick prosegue seguendo il filo del discorso: (5) *and then since I think of that I think of the soccer nets and the, I guess, the contribution of the school being made in India.* In questo elemento si passa da un particolare **figurativo**, le reti del campo da calcio, al **tema** del contributo per la ricostruzione della scuola indiana. Poi ribadisce questo tema dandogli maggior dettaglio e di fatto facendolo diventare un elemento **figurativo**: (6) *then that makes me think of the 12 million dollars the contribution.* Poi cambia decisamente argomento: (7) *OK well I started thinking about drinking, thinking about just the brandy, the wine.* Questo argomento è puramente **tematico**, il riferimento al vino e al brandy rimane generico, non ci sono particolari alcolici che abbiano un determinato ruolo nel film. Il tema trova poi una concretizzazione **narrativa** nell'elemento successivo: (8) *then the scene from the give him getting drunk and flipping over the table comes to mind.* Poi dopo qualche difficoltà ricorda una scena, un elemento **narrativo** quindi: (9) *I'm outta things here. Ok they're opening some presents I remember the presents opening.* E infine conclude con il seguente elemento: (10) *and then the wedding scene comes to mind. The wedding where ok well now I'm thinking about where they're dancing and he is watching the daughter dance, Ok.* Si tratta di un'altra scena, quindi di un elemento di natura **narrativa**, raccontato con un certo dettaglio su richiesta di precisazione dell'intervistatore, in quanto la dicitura “scena del matrimonio” non era sufficientemente precisa. In conclusione, anche l'analisi di questa risposta, come annunciato, mostra una notevole varietà nella tipologia di elementi presentati. Sono assenti qui elementi di natura affettiva, ma tutti gli altri, figure, narrazioni, personaggi, temi, enunciazione si alternano all'interno della risposta. Nick, elencando “le prime dieci cose che gli vengono in mente”, non si lega ad un certo tipo di elementi, ma spazia e oscilla continuamente tra cose molto diverse.

Un ultimo esempio di varietà tipologica è l'intervista rilasciata da Elisa tre mesi dopo aver visto *Big Fish*. Si tratta generalmente di risposte molto brevi. Inizia con un **personaggio**, (1) *le gemelle*, per poi indirizzarsi direttamente verso un elemento **affettivo**: (2) *il film non mi è piaciuto.* Le risposte che fanno riferimento agli affetti sono più rare, ma comunque presenti. Poi indica un elemento di natura **tematica**: (3) *il rapporto del padre e del figlio, pessimo rapporto.* Di seguito rievoca una scena, un frammento **narrativo**: (4) *la scena dove lui si butta sott'acqua nella vasca, il vecchio.*

Poi riprende con notevole imprecisione un personaggio: (5) *il ciccone, quello enorme*, che era sì enorme, ma non grasso. Elisa prosegue rievocando (6) *il villaggio tutto rovinoso quando lui torna che il villaggio era andato in fallimento*. Si tratta di un elemento con una dominante di natura **figurativa**, con un'aggiunta narrativa meno rilevante, il riferimento alla scena in cui il protagonista vede questo villaggio. Poi riprende due **personaggi**, (7) *la strega dell'occhio*, e (8) *quella ragazza giovane che sembrava la befana, quella giovane però vecchia con tutti quei capelli scompigliati che stava in quella casa che lui gliela mette a posto*. In questo secondo elemento, che ha come dominante il personaggio, Elisa si muove verso un segmento narrativo legato alla casa del personaggio, che è meno rilevante e accessorio alla definizione dell'elemento rievocato. Prosegue poi ricordando (9) *le scarpe appese nel villaggio*, un elemento **figurativo**, e conclude rievocando un segmento **narrativo**: (10) *la scena finale, il padre che racconta al bimbo piccolo delle altre storie inventate*.

3.1.8 – Categorie dominanti

Dopo aver mostrato la presenza diffusa della diversità tipologica è possibile cercare di dire qualcosa di più preciso sull'emergenza della varietà. Un'analisi più attenta mostra una seconda tendenza che merita di essere analizzata: ***Narrazione, Temi, Figure e Personaggi emergono come categorie in primo piano nelle risposte, Enunciazione e Affetti sono presenti in modo più debole.***

Analizzando le risposte relative ai tre film, si osserva una situazione dove determinati tipi di elementi sono in primo piano, ovvero sono presenti con maggior frequenza. Si tratta delle risposte che presentano un segmento narrativo, un tema, un elemento figurativo o un personaggio. Un secondo tipo di risposte invece pare essere in secondo piano. Si tratta di quelle che riportano un elemento legato all'enunciazione o alla dimensione affettiva. Si configura quindi una situazione articolata su due livelli gerarchici, dove alcune categorie emergono come più frequenti e rilevanti a scapito di altre presenti in modo debole, e accessorie.

Alcuni esempi possono essere utili a mostrare e rendere più chiara questa tendenza. Emerge con chiarezza che i soggetti, nella loro libertà di elencare quello che ricordano, tendono ad indicare con una certa frequenza, ad esempio, un **personaggio**. Affermano quindi di ricordarsi quel personaggio e considerano la risposta conclusa, passano quindi

alla successiva o tacciono in attesa di un consenso da parte dell'intervistatore. Alla richiesta di rievocare liberamente elementi del film allora Angela risponde *la strega* (BF T1 Angela el2), Elisa *le gemelle* (BF T2 Elisa el1), Alison *the wife character Helene* (DM T1 Alison el10), David *the rich guy ... I forgot his name* (DM T2 David el3), Pinto *il poliziotto giovane* (CR T1 Pinto el9) e Jack *il padre della ragazza quello che ha il negozio* (CR T2 Jack el4). Il personaggio si presenta quindi con una certa chiarezza come un oggetto di ricordo possibile e indipendente; si è scelto di mostrare esempi dai sei diversi campioni (due per film) per mostrare la diffusione di questo tipo di risposta.

Lo stesso tipo di argomentazione per esempi può essere realizzata per elementi la cui componente dominante è di natura **figurativa**. Elisabetta allora indica come oggetto del ricordo *il vestito della coreana moglie del regista* (CR T1 Elisabetta el3), Stefano invece *la figurina del santo* (CR T2 Stefano el9), relativamente al film *Crash*. Se consideriamo invece *Big Fish* Angela ricorda *il circo* (BF T1 Angela el9), Max *il prato all'inglese di quel villaggetto* (BF T2 Max el2). Per quanto riguarda *Dopo il Matrimonio* David rievoca *the people's skin ... I don't know ... it paid attention to skin, a lot people had interesting skin* (DM T1 David el4) e Alison invece *the beginning where you first see the streets of India* (DM T2 Alison el7). Anche l'elemento figurativo si presenta quindi con chiarezza come oggetto di un ricordo possibile.

Altre volte viene individuato un **tema** come oggetto concluso che può soddisfare la risposta. Jim segnala, con una certa fantasia, il tema *the poverty in Ethiopia* (DM T1 Jim el4), si trattava in effetti dell'India; Nick, relativamente allo stesso film, cita *money issues of, you know, having to give up something for some money value* (DM T2 Nick el6). Orrix si dilunga in spiegazioni, a proposito di *Big Fish*, esplorando il tema de *il rapporto col figlio. Questo personaggio è riuscito ad essere così socievole e ben voluto da tutti tranne che dal figlio. L'unico insuccesso un po' ristabilito alla fine dove forse è il figlio che entra in sintonia col padre che era lì poi il problema perché il padre non era mai riuscito a far entrare in sintonia il figlio ma lo stesso figlio non si era mai lanciato nella sintonia col padre* (BF T1 Orrix el7), Angela è invece laconica: *le bugie* (BF T2 Angela el10). Quanto a *Crash* invece Federico segnala *esasperato razzismo* (CR T1 Federico el1), in totale sintonia con Andrea che tre mesi dopo insiste: *tutto riporta alla barriera razziale cioè nessuno ormai si fida dei diversi* (CR T2 Andrea el6). Il tema dunque si propone con una certa frequenza come oggetto concluso di una possibile rievocazione del testo cinematografico.

L'ultima dominante emergente, forse quella più diffusa, è quella **narrativa**. Accade

molto di frequente che i soggetti indichino in modo più o meno ampio un segmento narrativo. Esempi dai tre film illustrano questa tipologia di risposta, relativamente a *Crash* Paolina ricorda *la scena dell'incidente quella della nera con il poliziotto* (CR T1 Paolina el5) oppure Jack richiama *la scena della molestia* (CR T2 Jack el2). Per quanto riguarda *Big Fish* Lu riprende *la scena in cui lui vede la donna della sua vita al circo che si ferma il tempo* (BF T1 Lu el2) e Max *quando lui si perde nel bosco là in mezzo alla palude* (BF T2 Max el8). Molto frequentemente elementi di questo tipo emergono anche nelle risposte relative a *Dopo il Matrimonio*, Steve ricorda *when Jørgen tells the kids to lie about the size of the fish* (DM T1 Steve el9) ed Alison *the wife looking for her husband's medical information history and finds out that he's sick* (DM T2 Alison el9). Questi esempi mostrano quindi come un segmento narrativo si proponga come un oggetto concluso di una possibile rievocazione.

L'analisi si è fin qui sviluppata a partire dall'individuazione, quando possibile, di categorie dominanti negli elementi ricordati. Questo procedimento ha permesso un'analisi quantitativa generica che ha individuato le due grandi tendenze che ho illustrato, la presenza di una grande varietà tipologica e l'emergenza di un gruppo di categorie come gerarchicamente dominanti. Questo tipo di analisi ha quindi dato i suoi frutti, si tratta ora di abbandonare parzialmente questa pista, che procede a partire da considerazioni molto generali e dall'individuazione di categorie dominanti per ogni elemento, per portarsi su un livello di maggior dettaglio: è necessario osservare più da vicino alcune singole risposte per poter ottenere nuovi risultati dal campione.

3.2 LOGICHE SEQUENZIALI

3.2.1 – Da una cosa all'altra

Dopo aver individuato le tendenze di presenza delle categorie a partire da un'analisi statistica generica, è possibile iniziare a considerare i rapporti che i diversi elementi intrattengono tra loro. Per fare questo è utile un breve inquadramento teorico del problema che ne definisca alcuni punti rilevanti e si offra come cornice per il lavoro di analisi. Prima di tutto occorre richiamare un concetto fondante della teoria semiotica: il significato si dà sempre in modo relazionale. Nel caso specifico è interessante considerare come gli elementi elencati si inseriscano, fin dal primo momento della rievocazione, nel tessuto relazionale predisposto dal testo di cui fanno parte: un elemento significa e si definisce perché in relazione con uno o più elementi del testo.

Il paradigma differenziale che caratterizza la semiotica trova una interessante applicazione ai testi narrativi a partire dalla ridefinizione semiotica del concetto di mondo possibile. “Un mondo consiste di un insieme di *individui* forniti di *proprietà* [...] alcune di queste proprietà o predicati sono azioni [...] Cosa accade invece quando delinea un mondo fantastico, come quello di una fiaba? Raccontando la storia di Cappuccetto Rosso ammobilio il mio mondo narrativo con un limitato numero di individui (la bambina, la mamma, la nonna, il lupo, il cacciatore, due capanne, un bosco, un fucile, un canestro) forniti di un numero limitato di proprietà” (Eco 1979, 129). “Un mondo possibile è un *costrutto culturale* [...] dovremmo essere molto rigorosi nel definirne le componenti: visto che gli individui vengono costruiti per addizioni di proprietà, dovremmo considerare come primitivi solo le proprietà [...] è chiaro a questo punto che gli individui si riducono a combinazioni di proprietà [...] quindi Cappuccetto Rosso, nel quadro della storia che la *costruisce*, è solo il coagulo spaziotemporale di una serie di qualità fisiche e psichiche (semanticamente espresse come “proprietà”), tra cui anche le proprietà di essere in relazione con altri coaguli di proprietà, di compiere certe azioni e di patirne altre” (*ibidem*, 130). Quindi Cappuccetto Rosso è il personaggio con il cappuccio rosso, quella che abita con la mamma in una capanna ai margini del bosco, quella che si incammina nel bosco, quella che dialoga col lupo, quella che viene mangiata dal lupo, etc.

Quali implicazioni ha tutto questo per una teoria della memoria dei testi? Genericamente è possibile affermare che al momento della rievocazione un elemento porta con sé parte dell'insieme delle proprietà che lo definiscono, parte del tessuto relazionale testuale nel quale è inserito. Difficilmente gli elementi quindi emergono solitari, più probabilmente richiamano a loro volta altri elementi. Il caso prototipico è quello dei personaggi: se è vero che il testo fornisce gli individui attraverso i nomi propri è anche vero che proprio i nomi propri sono i primi ad essere dimenticati; la rievocazione di un personaggio sarà allora sempre legata ad un'azione che compie, ad un suo attributo, ad una relazione con altri personaggi.

In conclusione, dal punto di vista della semantica testuale è importante considerare una teoria relazionale del significato e una rappresentazione del narrato a partire dall'idea di mondi possibili come insiemi di proprietà interdefinite che individuano gli elementi testuali. Queste teorie strutturali e logiche hanno una ricaduta a livello di una teoria della memoria perché è possibile ipotizzare che gli elementi immagazzinati e rievocati significhino sempre a partire da un tessuto relazionale che li lega; e allo stesso tempo è possibile ipotizzare che il momento del richiamo sia caratterizzato dall'emergenza di parti di queste reti di relazioni. A partire da questo inquadramento teorico è allora realizzabile un'analisi delle relazioni che gli elementi rievocati intrecciano tra loro. L'osservazione dell'ordine con cui gli vengono articolati gli elementi nelle risposte è il punto di partenza della ricerca, i prossimi paragrafi tenteranno uno sviluppo analitico in questa direzione.

3.2.2 – Logiche sintagmatiche

Un primo caso in cui le logiche sequenziali, o sintagmatiche, per usare un termine semiotico, evidenziano le relazioni tra gli elementi è quello degli elementi che ho definito spuri. Riprendendo l'esempio fatto in precedenza si sottolineava come nella risposta di Tyler non fosse possibile evidenziare una sola categoria dominante. Tyler ricordava *when they're at the dinner and he was talking and Jørgen was giving his speech and how he would rapidly switch from this heart felt family speech to this business talk* (DM T1 Tyler e17). L'elemento, presentato unitariamente dal soggetto, in realtà è composto di due parti, ben segnalate dalla congiunzione "and". Nella prima parte Tyler sta richiamando un segmento **narrativo** – quando sono a cena, in quella

determinata situazione – e a questo segmento collega un aspetto **tematico** legato alla situazione – l’abilità di muoversi rapidamente da una tematica affettiva familiare, a questioni di affari. L’analisi della dimensione sintagmatica che si imposta qui rimane ad un livello tipologico: non è interessante osservare a partire da che cosa i soggetti parlano di che cosa, ma che tipo di elementi sono collegati tra loro. Questo caso specifico mostra un legame tra una situazione narrativa intesa per intero e una dimensione tematica legata a quella specifica dimensione narrativa; pare quindi esserci un legame tra tematico e narrativo.

Il secondo caso in cui le logiche sintagmatiche emergono si verifica quando diversi elementi puri presentati dal soggetto sono logicamente collegati tra loro. Prendiamo ad esempio il caso di Silvia che, a tre mesi di distanza, rievoca il film *Crash*, gli elementi sono il 4, il 5 e il 6: *la scena in cui l’indiano cerca di sparare alla bambina; la faccia del padre della bambina; la cura del padre indiano per il negozio, l’amore per il negozio*. Silvia inizialmente richiama una intera situazione **narrativa** descrivendola brevemente; poi effettua una sorta di zoom all’interno della scena per evidenziarne un particolare **figurativo**, il viso di uno dei personaggi coinvolti; successivamente presenta un elemento **tematico** che è una proprietà di uno dei soggetti ed legato probabilmente ad altre scene del film in cui il personaggio è presente; questo elemento porta Silvia fuori dalla scena, l’elemento che viene elencato successivamente non è in relazione con questi. Dal punto di vista tipologico questa sequenza di elementi mostra la possibilità di richiamare all’interno di una narrazione elementi figurativi che ne fanno parte, e allo stesso tempo mostra come un elemento che compone la narrazione, in questo caso un personaggio, può portare al di fuori della narrazione in esame.

Gli elementi non devono essere necessariamente uno di seguito all’altro, fenomeni di sequenzialità avvengono anche lungo l’insieme dei dieci elementi elencati. Un esempio può essere il caso di Max. La prima cosa che il soggetto ricorda, a tre mesi di distanza dalla visione del film *Big Fish* è *il filo dove venivano lanciate le scarpe* (BF T2 Max e11); poi procede elencando altre cose, fino a quando, nel momento di elencare il settimo elemento riprende quanto aveva detto, probabilmente rimasto nella memoria di lavoro e rievoca *la bimba, quella che è lei che lancia le scarpe su quel filo là*. Max ha quindi rievocato inizialmente un elemento **figurativo** – il filo, per individuarlo lo definisce a partire da un’azione operata su questo oggetto; successivamente richiama un **personaggio** – la bambina; e nel momento in cui individua la bambina la definisce come agente di quell’azione che prima era rimasta impersonale. Viene quindi ricostruito un

segmento narrativo, che coinvolge l'elemento figurativo come destinazione e il personaggio come agente.

3.2.3 – Personaggi e figure che compongono storie

I tentativi fin qui compiuti di evidenziare delle logiche sintagmatiche sembrano promettenti. Si tratta a questo punto di proseguire l'analisi aumentando il grado di dettaglio e mettendo anche tra parentesi l'idea di una dominante categoriale degli elementi, nel tentativo di produrre non tanto una identificazione di tendenze quanto un esame più raffinato; l'obiettivo è quello di verificare se sia possibile una qualche generalizzazione dei percorsi effettuati dai soggetti.

Un primo percorso che emerge con una certa frequenza è quello che lega un personaggio, o un elemento figurativo, all'azione e alla situazione narrativa all'interno della quale è coinvolto. Prendiamo ad esempio l'elemento indicato da Orrix nella seconda intervista: *la caverna del gigante, quando lui cerca di andare sprezzante del pericolo nella caverna del gigante* (BF T2 Orrix el2). In prima istanza emerge un elemento figurativo del mondo narrativo – la caverna – e immediatamente dopo l'intero segmento narrativo dove la caverna è la destinazione della sua azione. Il percorso può essere anche inverso, nel paragrafo precedente si era mostrato come Silvia partisse dalla descrizione di una situazione narrativa e poi facesse uno *zoom* su un particolare figurativo. Un altro esempio è dato da Stefano che ricorda di seguito due elementi *la scena dell'esplosione del ... contro il vetro, alla fine* (CR T2 Stefano el8); e poi *la figurina del santo* (Stefano Cr T2 el9). In questo caso viene ricordato un segmento narrativo genericamente etichettato come *la scena dell'esplosione*, di fronte alla vaghezza conversazionale dell'etichetta – nel film ci sono diverse esplosioni – Stefano fornisce una ulteriore spiegazione di carattere figurativo, *l'esplosione contro il vetro*. Poi passa a un successivo elemento e rievoca un particolare figurativo che appartiene alla scena, ovvero *la figurina del santo* che è la causa del litigio che porta all'esplosione richiamata. In questo caso il percorso va dal segmento narrativo ad un suo componente figurativo; le interviste sono ricche di percorsi di questo tipo un ultimo esempio è Jim che inizia la sua seconda rievocazione affermando *I remember the scene by the water* (DM T2 Jim el1), ricorda ed etichetta un segmento narrativo, e subito prosegue *there's the fence on the side* (DM T2 Jim el2), aggiunge il particolare della ringhiera che fa

parte della scena.

Il percorso evidenziato può avere anche come punto di partenza un personaggio per poi ampliarsi all'intera situazione narrativa. Ad esempio Silvia individua due elementi interessanti: *la coppia, moglie e marito, lui che lavora in tv* (CR T2 Silvia e12) e successivamente *il fatto che venga maltrattata dal poliziotto* (CR T2 Silvia e13). Parte da due personaggi, per meglio definirne uno aggiunge una proprietà di questo soggetto – il lavoro in tv – e poi rievoca una situazione narrativa in cui uno dei due personaggi – la moglie – è il destinatario dell'azione. Un'elemento spurio, rievocando *Dopo il Matrimonio*, è un altro interessante esempio. Yardena ricorda *the pool, ah the girl ... in the after the wedding at night the girl next to the swimming pool who started talking to ... what's his name, the dad? ... Jacob ... the scene of the ... when the girl started talking to him and he says that he wanted to be alone* (DM T1 Yardena e18). L'elemento è piuttosto complesso, inizia a ricordare un elemento figurativo, la piscina, ma immediatamente si sposta su un personaggio – la ragazza – e da qui ricostruisce la situazione narrativa di cui fa parte: la ragazza è vicino alla piscina e fa delle *avances* a Jacob che ha appena scoperto di avere una figlia, e quindi non ha nessuna voglia di una compagnia femminile. Il percorso che lega il personaggio alla situazione narrativa è in qualche modo essenziale e costitutivo. L'azione è infatti uno dei tratti definitivi del personaggio, molto spesso è estremamente difficile fare delle distinzioni e c'è qualche imbarazzo nel decretare come dominante di una risposta proprio il personaggio. Ad esempio Giulia ricorda, di *Big Fish*, *il tizio sfigato che rincorre il futuro marito della moglie che poi non diventa il futuro marito* (BF T1 Giulia e110). Le azioni che questo personaggio ricordato compie sono chiaramente essenziali alla sua definizione, per cui si osserva come questa risposta, che ha come dominante il personaggio immediatamente si muove altrove, verso le azioni che lo vedono protagonista, e le storie di cui è partecipe. Lo stesso si può dire per Stefano che ricorda *il tipo che spara alla bambina, il pachistano* (CR T1 Stefano e19), oppure per Pinto che rievoca *il cinese investito* (CR T1 Pinto e110): si vede come in questi casi la dimensione narrativa pare quasi inscindibile dal personaggio che ne provoca il ricordo.

3.2.4 – Reti proposizionali ed etichette narrative

A partire dagli esempi fatti fin qui è possibile presentare una prima ipotesi. Se

consideriamo le risposte a questo livello di dettaglio, un buon modello per generalizzare i percorsi di ricordo dei soggetti è quello offerto dalle reti semantiche proposizionali esaminate nel capitolo teorico. La rievocazione può partire da un personaggio, da un oggetto, un particolare dell'ambientazione, e a partire da questo viene ricostruita la rete semantica proposizionale: il soggetto fa qualcosa, a qualcos'altro, in un luogo, etc. I risultati sperimentali possono essere quindi generalizzati, al loro livello di grana più fine, a partire da questo tipo di schematizzazione. In questo senso l'esperimento pare confermare la prospettiva sulla cognizione elaborata da Walter Kintsch: "The study of cognition entails the need for some way of representing mental structures. [...] a good format should be suitable for all kinds of structures. The basic linguistic meaning unit is the predicate–argument schema, and this schema can be used to represent other type of structure as well. It is a very general format that subsumes feature representations, semantic nets, production systems and *frame* systems" (Kintsch 1998, 47).

Alcune delle risposte caratterizzate da una dominante narrativa propongono la rete preposizionale con una certa ampiezza. Ad esempio Federico rievoca una scena, *la scena finale dove erano in una strada buia dove c'era la macchina e il poliziotto aveva ammazzato un ragazzo nero perché cercava di prendere la statuetta che ce l'aveva attaccata lì alla macchina il poliziotto e lui pensava che il poliziotto di nuovo preso dalle manie di razzismo pensava che avesse una pistola e gli spara. E poi cerca di coprire le prove mi sembra* (CR T2 Federico e15). In questo caso è possibile vedere la rete proposizionale che descrive la narrazione percorsa con una notevole ricchezza. Più spesso però si verifica un interessante fenomeno di etichettatura della narrazione. I soggetti, cioè, si riferiscono ad un segmento narrativo con poche parole, una sorta di etichetta, che generalizza l'intera situazione ricordata. È possibile esaminare un esempio paradigmatico, Florindo rievocando *Crash* immediatamente dopo la visione del film elenca un set di alcuni elementi a dominante narrativa utilizzando prevalentemente una etichettatura sintetica (CR T1 Florindo e12–5). Afferma di ricordarsi (2) *alcune scene, quella del palpeggiamento*, poi etichetta un altro elemento narrativo, e si dilunga un po', (3) *il relativo salvataggio di Matt Dillon sulla nera, quando la salva la moglie del produttore cinematografico*, e ancora (4) *quando sparano alla bambina*, e infine (5) *l'omicidio della giovane recluta al ladro*. Si vede in questo esempio come i segmenti narrativi ricordati vengono nominati attraverso una etichetta generalizzante – la scena del palpeggiamento, il salvataggio, l'omicidio del ladro – spesso scelta a partire da un certo segmento dell'azione che diventa metonimicamente il modo per riferirsi alla

totalità della narrazione. Molti altri esempi del campione rendono conto di questo fenomeno di etichettatura narrativa che sussume la dimensione preposizionale che descrive l'azione.

3.2.5 – Ad ogni storia un tema

Un secondo fenomeno interessante si verifica a partire dalla dimensione narrativa. Daniela, immediatamente dopo la visione di *Crash*, ricorda *il personaggio della bambina* (CR T1 Daniela e12), e poi immediatamente amplia alla situazione narrativa, come già mostrato per altri casi: *la storia del mantello cioè come lei alla fine elabora quello che sta accadendo anche nell'episodio del padre e dell'uomo persiano che va a casa loro per uccidere il padre, quindi il coraggio e l'incoscienza di questa bambina* (CR T1 Daniela e13). In questo esempio al passaggio dal personaggio alla narrazione si aggiunge la presenza di un elemento tematico – il coraggio e l'incoscienza – che si lega direttamente alla dimensione narrativa. Il legame tra il tematico ed il narrativo emerge con forza all'interno del campione. Un esempio paradigmatico è il caso di Tyler, presentato all'inizio di questo capitolo, ma i casi sono innumerevoli. Orrix, immediatamente dopo aver visto *Big Fish*, mette bene in luce questo legame tra un tema e una sequenza narrativa: *l'altra cosa è la scena stupenda che spiega il fatto che in fondo anche se sei un po' chiacchierone o racconta panzane, alla fine se sei però un bravo chiacchierone e quindi divertente e molto socievole con tutti anche nel funerale tutti ridevano, forse la scena più bella del film, tutti ridono ad un funerale, l'apoteosi di questo suo vivere* (BF T1 Orrix e16). Qui è chiaro come la scena del funerale spieghi, sia esemplificativa, e allo stesso tempo riveli, una proposizione di natura tematica, ovvero la validità esistenziale dell'essere brillante e un po' bugiardo. Se il percorso che va dal narrativo al tematico è una sorta di individuazione della piccola morale del segmento narrativo il percorso inverso segue la logica retorica dell'esempio. È possibile considerare alcune voci conversazionalmente divise ma di fatto collegate nella immediata rievocazione di *Crash* fatta da Federico (CR T1 Federico e1–5). Il primo elemento ricordato è un tema (1) *Esasperato razzismo* a cui subito si lega un secondo tema: (2) *il fatto che di fronte alla morte comunque viene messo in secondo piano (il razzismo)*. Quindi prosegue con frammento narrativo che altro non è che una esemplificazione del tema appena enunciato: (3) *il poliziotto che salva la signora che*

aveva molestato all'inizio del film. Infatti il poliziotto razzista in questa scena mette da parte il proprio odio razziale di fronte ad una situazione di pericolo mortale in cui una donna di colore si viene a trovare. Federico segnala poi un ulteriore tema (4) *il fatto che di solito sono gli innocenti che ci rimettono*, di nuovo seguito a ruota da un elemento narrativo chiaramente segnalato dal soggetto in un rapporto esemplificativo rispetto al tema appena rievocato (5) *ad esempio la bambina che rischiava di essere uccisa*. Si noti come in entrambe le narrazioni la rete proposizionale si sviluppi a partire dal personaggio agente dell'azione narrativa. Per concludere l'illustrazione del legame costitutivo tra un segmento narrativo e il tema che esprime è interessante segnalare l'intervista di Nick che, in modo simile a quella di Federico, si costruisce quasi interamente su questo percorso di oscillazione tra narrativo e tematico. Nick, nella seconda rievocazione (DM T2 Nick el 2–6) parte da tre elementi a dominante narrativa: (2) *then the guy the main character at the desk of the rich guy and talking with him about you know like the grants and all of that stuff*, (3) *then comes the guy getting drunk and flipping over the table and getting all pissed off*, (4) *and then the water scene just came to mind with the river and him calling about the ... about his disease and stuff*. Questi tre segmenti narrativi sono alla base dei due successivi elementi tematici che il soggetto ricorda. (5) *ok alright so then like so I mean over what ... something like cancer*, il tema della malattia, del cancro, è oggetto centrale della scena rievocata in (4) dove Jørgen finalmente rivela a Jacob di avere il cancro. Poi prosegue (6) *then money issues of, you know, having to give up something for some money value*, questo tema della rinuncia a qualcosa a cui si tiene per denaro è precisamente l'oggetto del litigio della scena ripresa in (2).

In conclusione si è mostrato come la dimensione narrativa, rievocata in modo più o meno dettagliato, facilmente porti con sé il ricordo di una serie di temi che quella narrazione in qualche modo esprime. Il legame tra il tematico e il narrativo si trova in generale in modo diffuso nel campione, e un tema, se non emerge in maniera solitaria e staccata da altri elementi, con molta probabilità apparirà legato ad una narrazione completa o ad una etichetta narrativa.

3.2.6 – La flessibilità di enunciazione ed affetti

Rimangono da esaminare ancora le categorie degli affetti e dell'enunciazione. Le si

analizzerà insieme perché sembrano esibire un comportamento simile, nel momento in cui non si presentano isolatamente.

L'esplicitazione di un affetto come oggetto di ricordo è, come si è già argomentato, poco frequente. È possibile però, in un corpus ampio, reperire diversi esempi. Elisa per prima cosa afferma che il film è *un po' angosciante, tratta il tema della morte in maniera un po' angosciante* (BF T1 Elisa e11). Agata ricorda *la cosa che mi ha fatto piangere, che è proprio il fatto che alla fine è il figlio che racconta, che è la cosa che mi ha emozionato di più* (BF T1 Agata e19). Si può osservare come in questi due esempi di elemento spurio l'emozione è sempre legata a qualcosa che la ha provocata, è sempre emozione di qualcosa. Se si classifica questo qualcosa secondo le categorie già utilizzate si osserva come l'affetto sia stato generato da un certo tema, nel primo caso, e da un certo segmento narrativo nel secondo. L'oggetto di uno stato affettivo può anche essere un personaggio, Elisabetta, tre mesi dopo aver visto *Crash*, ricorda chiaramente *la moglie del procuratore che era antipaticissima e l'avrei voluta uccidere credo fosse Sandra Bullock* (CR Elisabetta T2 D1 e16). Ugualmente può essere un elemento figurativo a suscitare un'emozione, tra i ricordi di Pinto c'è un elemento di questo tipo: *c'è stata una scena che mi ha colpito per i colori che alla fine c'era un qualcosa che bruciava però era notte e c'era la neve era una bella scena con i colori che mi ha colpito* (CR Pinto T2 D1 e18). A partire dagli esempi fatti fin qui è quindi possibile concludere che non esiste un percorso preferenziale tra i ricordi a dominante affettiva e un'altra particolare tipologia di elementi. La dimensione affettiva emerge invece sempre in voci spurie e si può trovare insieme a ricordi di ogni tipo. La coloritura emotiva è quindi una presenza che si distribuisce in modo vario sugli elementi del testo più diversi ricordati dai soggetti.

Rimane ora da esaminare il tipo di legami che gli elementi categorizzati come legati ad una dimensione enunciativa preferenzialmente intrattengono con altri elementi. Si sono classificate così una serie di voci abbastanza varie che hanno come tratto unificante il fatto di riferirsi non tanto ai contenuti del film in senso stretto ma ad un qualche tipo di relazione tra i contenuti del film e lo spettatore. Tyler, ad esempio, dichiara: *I remember more specifically the scene near the beginning of the movie where the main character sees the new husband flirting with one of the girls at the company; of course at that time you don't know that he's actually the husband; you don't realize that till later so it just looks like some guy flirting with a girl at work, it looks pretty innocent* (DM T2 Tyler e110). Il soggetto parte dal ricordo di una situazione narrativa, in cui si vede il futuro

marito della figlia del protagonista che flirta con una ragazza alla reception aziendale. Lo stesso personaggio più avanti tradirà la moglie, e proprio a partire da questo fatto Tyler imposta una riflessione di carattere enununciativo che riguarda il mutamento delle inferenze fatte durante la visione del film: in quel momento la situazione pare innocente, e lo spettatore si rende conto solo più tardi dell'importanza di quel gesto nel film. Il punto di partenza per una riflessione di carattere enununciativo può anche essere una figura del testo. Nick ad esempio individua le immagini degli occhi come qualcosa di importante, e da qui sviluppa una riflessione sul suo rapporto con il film, a queste immagini infatti non è riuscito a dare un significato. *I guess for some reason the eyes were important, yeah, like just the various looking at animal eyes and this and that. Yeah, of both it seemed like it was kind of a reoccurring thing but I wasn't able to connect any kind of meaning* (DM T1 Nick e11). Anche un personaggio può essere oggetto di una considerazione che si pone sul piano dell'enunciazione. Tra le diverse cose che vengono in mente a Milena c'è un interrogativo legato ad un personaggio: *forse una cosa che non ho capito, la strega e la ragazza che si vede alla fine di cui il figlio sospettava che il padre fosse stato amante, in che rapporto sono?* (BF Milena T1 D1 e10). Per ultimo è interessante analizzare il seguente elemento ricordato da Florindo. *Il fatto che la trama del film è diversa da quella che inizialmente si percepisce. Mi viene da associare il titolo del film, Crash, che è l'incidente, lo scontrarsi agli incidenti che legano tutte le vicende dei diversi personaggi del film ma il vero argomento del film è l'ambiguità, la doppiezza delle persone nel film* (CR T2 Florindo e13). In questo caso è sul piano tematico che è avvenuta una rinegoziazione durante la visione del film, per il soggetto. La riflessione legata alla dimensione enununciativa si sviluppa proprio a partire da questa considerazione, inizialmente un tema pareva essere il motivo centrale del film, e invece durante la visione è stato necessario ricredersi per comprenderlo veramente. In conclusione, a partire da questi esempi si osserva come gli elementi considerati secondo la categoria dell'enunciazione non intrattengano un legame preferenziale con nessun altro tipo di elementi ricordati. Una riflessione che va oltre i semplici contenuti del film per prendere in considerazione il rapporto tra film e spettatore si può quindi sviluppare a partire da qualsiasi tipo di oggetto il film presenti.

3.2.7 – Percorsi che disegnano schemi

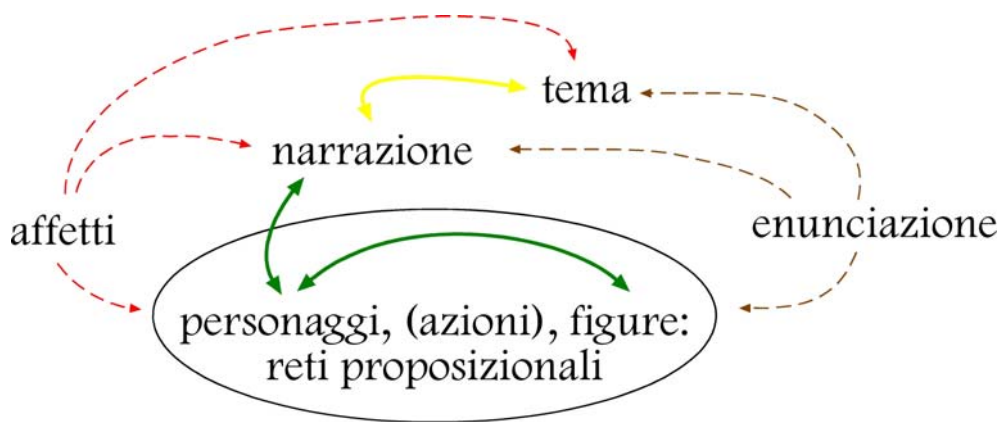
Nei paragrafi precedenti si è tentata un'analisi delle relazioni che gli elementi ricordati dai soggetti intrecciano tra loro. Il tema è stato sviluppato sia a partire dall'osservazione dell'ordine sequenziale con cui vengono articolati gli elementi nel campione, sia considerando gli elementi spuri nel loro svolgimento. Gli esempi presentati hanno permesso di evidenziare diversi percorsi preferenziali tra determinati tipi di elementi. Si tratta ora di comporre questi frammenti di percorso in un possibile schema riassuntivo che possa rendere conto della dimensione sintagmatica del processo di ricordo di un testo. Si tratta di rendere esplicito lo schema che questi diversi percorsi disegnano.

Si è osservato inizialmente come un percorso che emerge con frequenza è quello che lega un personaggio, o un elemento figurativo, all'azione e alla situazione narrativa, all'interno del quale è coinvolto. Negli esempi analizzati si parte da un personaggio o da un elemento figurativo per poi ampliare la risposta all'intera situazione narrativa. Si concludeva a questo punto come un buon modo per generalizzare questa parte centrale dei percorsi di ricordo dei soggetti è quello offerto dalle reti semantiche proposizionali. Si sottolineava inoltre come queste reti potessero essere espanse o decisamente condensate in un fenomeno di etichettatura narrativa. Nello schema grafico sottostante si è rappresentata la rete proposizionale all'interno di un'ellisse sovrastata dalla narrazione che la etichetta. Con una freccia verde è segnalato questo primo tipo di percorso individuato.

Si è poi mostrato come la dimensione narrativa si leghi preferenzialmente a dei possibili temi che quella narrazione, secondo i soggetti, è in grado di esprimere. Il legame tra il tematico e il narrativo è quindi fondamentale e si pone gerarchicamente al livello della etichettatura narrativa, perché considera l'intera narrazione come esprime un determinato tema. Si è evidenziato questo legame tra tematico e narrativo in giallo.

Si è osservato infine come per le categorie degli affetti e dell'enunciazione non esista un percorso preferenziale che le leghi ad altri tipi di elementi ricordati. Gli affetti possono essere suscitati da elementi di ogni altro tipo. Allo stesso modo la riflessione su un piano enunciativo si può sviluppare a partire da ogni elemento del testo. Graficamente si è quindi scelto di mostrare queste possibili relazioni con linee tratteggiate rosse e marroni.

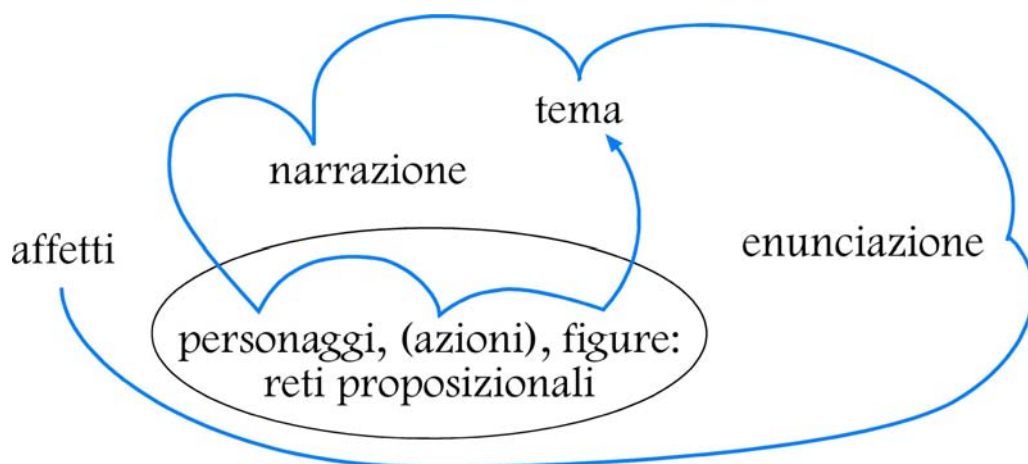
Di seguito lo schema risultante dall'analisi del campione:



Lo schema proposto come risultato dell'attività sperimentale vuole quindi generalizzare e predire i percorsi di produzione del ricordo. L'attività di recupero mnestico relativa ad un testo sembra quindi avere questa forma. È interessante osservare come non vi siano punti di accesso privilegiati a questo schema, ma i percorsi possano iniziare indifferentemente da punti diversi. Lo sfondo teorico di questa elaborazione conclusiva è chiaramente quello della *Knowledge Representation* esaminata nel capitolo teorico. La memoria a lungo termine si articola a partire da strutture schematiche che la organizzano. Il processo di costruzione del ricordo ripercorre quindi una pista già segnata, e i suoi percorsi preferibilmente si muoveranno nel solco tracciato da queste strutture. Non c'è qui la pretesa che questa schematizzazione sia valida per ogni percorso di ricordo, ma l'ipotesi è che relativamente al tema del ricordo dei testi questa struttura possa significativamente rappresentare l'attività cognitiva in atto.

Un ulteriore esempio di una voce particolarmente interessante permette di focalizzare un successivo punto importante. Pinto ricordando *Crash*, immediatamente dopo la visione del film, individua un elemento spurio decisamente complesso: *mi è piaciuto il far vedere i pregiudizi razziali nella semplicità, per esempio quando il film si conclude e c'è questo tamponamento la persona che scende dalla macchina e comincia a parlare l'altro che scende e gli dice "qua siamo in America non parlare cinese parla americano", una banalità che si sente tutti i giorni ma che denota un problema di pregiudizi quotidiano* (CR T1 Pinto). Il soggetto produce una risposta lunga che intreccia cose appartenenti a categorie diverse. Inizia con un apprezzamento quasi

affettivo rispetto a qualcosa legato ad una dimensione *enunciativa* di relazione col testo. È infatti stato colpito dal fatto che il film faccia vedere, esibisca qualcosa. E l'oggetto di questa riflessione sul piano dell'enunciazione è un *tema*, ovvero il pregiudizio razziale nella sua semplicità. Ma il tema richiama immediatamente un segmento *narrativo* secondo la logica dell'esempio già citata. Viene quindi richiamata la scena del tamponamento finale ampliata secondo la rete proposizionale che la articola: c'è un *personaggio* che fa una certa azione. L'azione è quella di parlare, e viene citata, in un progressivo focalizzarsi, una battuta di un personaggio: “qua siamo in america, non parlare cinese!”. Il discorso riportato si pone come una sorta di *figura*, un elemento superficiale del mondo narrato. In conclusione Pinto, con una sorta di parabola, ritorna ad un livello più astratto, *tematico*, legato alla riflessione sull'intera narrazione, dicendo qualcosa di non molto dissimile da quanto già affermato: questa narrazione denota un problema di pregiudizio quotidiano. Nello schema seguente viene evidenziato il tracciato compiuto da Pinto in questo elemento spurio. Questo elemento è utile a mostrare una caratteristica dei percorsi di ricordo dei testi. La tendenza che i movimenti lungo questo schema mostrano è quella ad un continuo salto di livello e di categoria. Una certa narrazione difficilmente tenderà a richiamare un'altro segmento narrativo, più facilmente si collegherà a un tema, oppure ad un particolare figurativo presente in essa, o ad un personaggio. Lo stesso vale per ogni altra categoria qui esaminata. La tendenza sembra quindi quella ad un continuo slittamento tra elementi di categoria diversa.



3.2.8 – Particolari instabili

L'analisi tipologica ha portato notevoli risultati. È necessario però, per quanto riguarda la prima domanda, ritornare alla interrogazione essenziale della tesi: cosa viene ricordato meglio e cosa invece si oblia? Per rispondere a questa domanda con maggiore precisione è necessario mettere per un attimo da parte l'analisi rispetto a che tipo di elementi vengono ripresi, che comunque ha mostrato una stabilità del trattamento, per dar spazio ad uno sguardo agli elementi ricordati in quanto tali. Se non ragioniamo in termini tipologici, ma guardiamo qualitativamente a quello che viene indicato dagli intervistati, possiamo osservare una grande dispersione tra gli elementi menzionati dai soggetti. La tendenza è quella alla diversità, ogni soggetto tende ad indicare elementi che con poca probabilità saranno indicati anche da altri. A livello di campione, di gruppo di intervistati, è quindi estremamente difficile stilare una lista di elementi ricordati dal campione. Il basso grado di convergenza infatti moltiplica gli elementi e allunga inevitabilmente la lista. Non è quindi neanche possibile verificare dei percorsi di coerenza temporale di questi elementi ricordati a livello di campione. L'unica strada percorribile per rispondere alla domanda guida della tesi è allora quella di un controllo a livello individuale, di singolo soggetto, della permanenza o meno di quanto indicato. Ogni persona ha menzionato dieci elementi nella prima intervista, quanti di questi vengono riproposti nella prima domanda della seconda intervista? Un serie di test a campione effettuati sui 39 soggetti coinvolti mostra una coerenza nel tempo molto bassa. Un soggetto tende a proporre in maggioranza elementi diversi da quelli indicati in precedenza. Meno della metà degli elementi viene riproposto, in generale difficilmente la coerenza temporale supera i tre elementi.

In conclusione, guardando ai risultati della prima domanda dal punto di vista della evoluzione temporale, i primi ricordi rispetto al film si presentano come qualcosa di estremamente volatile ed instabile. L'idea di particolari dominanti, che riprendevo dal lavoro di Bartlett, si mostra, ad una indagine più approfondita, come difficile da sostenere. A questo livello di complessità testuale, e confrontati con un tempo di qualche mese, non sembrano esserci particolari che hanno attirato l'attenzione degli intervistati in modo così forte da guidare in modo deciso e prevedibile il loro ricordo. Di fronte ad una richiesta di ricordo libero non strutturata prevale la varietà sia da un punto di vista tipologico che dal punto di vista più concreto degli elementi specifici rievocati in questa fase iniziale dell'intervista.

3.3 SCENE RESISTENTI

3.3.1 – Una scommessa riuscita

Prendiamo ora in esame i risultati relativi alla seconda domanda, quella in cui si chiedeva agli intervistati di elencare dieci scene che ricordavano appartenenti al film. Nel capitolo metodologico si sottolineava come l'esistenza di questa domanda diversa e distinta dalla prima fosse una vera e propria scommessa. L'oggetto della sfida era l'idea che il processo di ricordo, nella sua parte iniziale, fosse caratterizzato dall'emergenza di elementi di tipo molto diverso, non esclusivamente legati all'unità narrativa che può essere racchiusa in una scena. Alla luce dei risultati dell'esperimento presentati nei paragrafi precedenti, l'ipotesi è risultata valida: si è visto come gli elementi emergenti, senza una preconfigurazione della risposta da parte dell'intervistatore, presentino una grande varietà e appartengano a categorie molto diverse. La scommessa è riuscita, la prima domanda non è schiacciata sul ricordo di scene o momenti del film. Ha quindi un senso, a questo punto, la domanda specifica focalizzata sul piano della successione sintagmatica dei momenti del film. Non solo, la possibilità conversazionale di queste due interrogazioni dimostra una indipendenza del ricordo dall'articolazione sequenziale per scene del film, considerate come unità narrative. Chiaramente è presente una parziale sovrapposizione, ed un recupero, nella seconda risposta, di alcuni elementi individuati nella prima, che vale allora la pena far emergere a pieno nella seconda domanda; questo evidenzia ancora di più come il ricordo non sia schiacciato su un solo tipo di elementi.

3.3.2 – Che cosa si intende per scena

La domanda, come già si specificava nel capitolo metodologico, si basa sul concetto di scena che è un termine comprensibile ai più e comunemente utilizzato nel linguaggio quotidiano. Se prendiamo una definizione dizionariale, tra i significati fondamentali del termine scena troviamo: “in un'opera teatrale, cinematografica o televisiva, unità narrativa minima costituita da un'azione dotata di autonomia e coerenza con la storia

narrata” (De Mauro, Paravia, s.v. scena). Si tratta di una buona definizione del senso comune del termine, e penso che i soggetti intervistati abbiano compreso la domanda a partire da questo tipo di competenza.

Il concetto di scena è però interessante perché ha subito una notevole ridefinizione teorica all'interno degli studi sul cinema. Negli anni '60 e '70, sotto l'impeto del *linguistic turn*, la nascente semiologia del cinema aveva cercato di individuare delle unità minime di una *langue* propria del mezzo audiovisivo. In questo dibattito si inserisce il lavoro di Christian Metz, fondatore della semiologia del cinema, che sosteneva invece l'impossibilità di individuare delle unità minime⁵¹. Nella sua prospettiva il cinema non è una lingua dotata, come quella naturale, di una doppia articolazione, ma può invece essere definito un linguaggio a tutti gli effetti: un mezzo di espressione con regole diverse da quelle che la linguistica ha ipotizzato per la lingua naturale. Le immagini significano, ma non come le parole. Metz sviluppa quindi un diverso approccio analitico al cinema a partire da una prospettiva sintattica. Nel suo lavoro di ricerca più famoso definisce una tipologia costituita da otto diversi tipi sintagmatici. L'idea è che il linguaggio cinematografico significhi a partire dalla configurazione delle immagini in diverse unità sintagmatiche che vanno a costruire la sintassi del film. La proposta di Metz, che risale agli anni '70, è stata oggetto di critiche, di rivisitazioni, di integrazioni, sia da parte di Metz che di altri teorici in questo campo. Al di là di questo ampio dibattito teorico, che non è opportuno riportare in questa sede, la prospettiva sintagmatica presenta indubbiamente una notevole capacità di segmentare il testo cinematografico, e verrà utilizzata operativamente in riferimento a questa domanda.

Se è immediatamente comprensibile per i soggetti che cosa sia una scena, è possibile, contemporaneamente, per l'analista, una segmentazione sintattica del film, secondo l'impostazione della sintagmatica di Metz. Teoricamente sarebbe quindi opportuno parlare di sintagmi. L'analisi dei dati relativi alla seconda domanda prevede quindi una segmentazione della pellicola in sintagmi, effettuata preliminarmente. Ogni sintagma viene dotato di una etichetta del tutto arbitraria, funzionale all'identificazione, ad esempio *primo incontro tra i due protagonisti*. I soggetti elencano allora dieci scene, queste vengono ricondotte ad un singolo sintagma, il sintagma incrementa il suo valore numerico di presenza. Al termine dell'analisi di un intero gruppo di interviste sarà allora possibile affermare che, ad esempio, il sintagma *primo incontro tra i due protagonisti*

⁵¹ I riferimenti completi al lavoro di Metz sono nel paragrafo 1.5, in questa sede si riprendono solo, in breve, alcuni concetti già introdotto in quella sede e utili alla presente argomentazione.

ha ricevuto un numero di menzioni pari a 6. Questa operazione, ripetuta su tutti i sintagmi menzionati, porta alla stesura di una vera e propria classifica dei segmenti più citati del film. Si procede in modo identico per le tre pellicole in esame. Il trattamento dati, così esposto, si basa sull'identificazione tra il senso comune di scena e la definizione teorica di sintagma. Questa sinonimia viene posta a partire da solide ragioni teoriche. La Grande Sintagmatica di Metz è infatti un tentativo di specificare e dare consistenza teorica al generico concetto di scena. Il termine nasce in ambito teatrale e viene ripensato dall'autore per il mezzo cinematografico: gli otto sintagmi sono una estensione e una specificazione che tentano di riarticolare la nozione di fronte alle nuove possibilità che il montaggio di immagini dà rispetto alla maggior staticità di un set teatrale. Tra gli otto sintagmi, inoltre, ne troviamo uno che viene specificatamente definito scena: la scena è per Metz, un caso specifico di sintagma, il cinema offre maggiori possibilità di articolazione di unità sintattiche.

Illustrato brevemente lo sfondo teorico che articola la domanda e il trattamento dati che si sta per presentare, è necessaria una precisazione terminologica. Per semplicità si parlerà, da qui in avanti, semplicemente di scena. Il termine è da leggersi come *scena* nel senso comune e come *sintagma* in quello tecnico. La scena si presenta quindi come un concetto ponte, capace di porsi in modo comprensibile ad un soggetto generico, e simultaneamente come solido termine, nel senso di sintagma, per una riflessione teorica ampia.

3.3.3 – *Crash*, presentazione dei risultati

Si prendono in esame per questa prima analisi i dati raccolti relativamente al film *Crash*. C'è un leggero calo, fisiologico, nel ricordo, ma dopo 3 mesi la capacità di rievocare 10 scene è intatta per la maggioranza dei soggetti. Se si prendono le dieci indicazioni di ogni soggetto e le si aggrega si può ottenere un dato che aggrega tutto il campione: una lista di scene ordinate per il numero di menzioni. È possibile ottenere questo dato per lo stesso campione nei due gruppi di interviste temporalmente distinte, quello realizzato dopo la visione del film e quello a tre mesi di distanza. Si ottengono così le due liste che si presentano nelle tabelle sottostanti. Le conclusioni verranno costruite a partire dal confronto tra le due tabelle. La prima colonna di ogni tabella indica il numero delle menzioni tra i tredici soggetti del campione, l'ultima colonna

della tabella presenta invece una etichetta operativa utilizzata per indicare la scena. Nella prima tabella la seconda colonna segnala in verde (grigio chiaro) la presenza della stessa scena nella seconda tabella, in rosso (grigio scuro) si indica invece l'assenza. La seconda tabella, nella seconda colonna indica invece il valore numerico di variazione nelle citazioni da parte dei soggetti rispetto alla prima tabella.

Tab. 1 – Le scene di *Crash* più citate immediatamente dopo la visione

10		KID SHOOTING SCENE
9		RESCUE SCENE
8		HARASSMENT SCENE
7		MORTUARY SCENE
7		MATT DILLON HELPS THE FATHER
6		SHOE DISCOVERING BROTHER'S DEATH (SCENE PRESENT TWICE)
6		THE ROOKIE SHOT THE THIEF
6		THE THEFT OF DIRECTOR'S CAR SCENE
5		SANDRA BULLOCK AND THE LOCKSMITH
4		THE THEFT OF THE D.A.'S CAR
4		ARGUING AT GUN PURCHASING
4		PUTTING THE CLOAK
4		THE PERSIAN AND HIS DAUGHTER AFTER THE SHOOTING
3		THE ROOKIE TRYING TO CHANGE PARTNER
3		THE DIRECTOR WARN THE THIEF
3		SEX SCENE
3		DISCOVERING SLAVES IN THE VAN
3		LIBERATION OF ASIAN SLAVES
3		THE FIRST SCENE, THE ACCIDENT
3		SANDRA BULLOCK EMBRACES THE MAID
3		CHINESE AT THE HOSPITAL
2		RIDING ON THE CHINESE
2		DISCOVERING SHOP DEVASTATED
2		ARGUING BETWEEN PERSIAN AND LOCKSMITH
2		BLACKMAILING SCENE
2		BULLOCK DOWN THE STAIRS
1		DIRECTOR AND BURNING CAR
1		DIRECTOR AND WIFE AT THE STUDIOS
1		DILLON ARGUING WITH NURSE
1		WHY BUS WINDOWS
1		GROCERY FOR THE MOTHER
1		CRACK ON TABLE
1		DIRECTOR DIRECTING
1		RADIO JOKE
1		THIEF ON THE BUS
1		DA AND SECRETARY
1		SELLING CAR
1		ARGUING BTW DIRECTOR AND WIFE

Tab. 2 – Le scene di *Crash* più citate a tre mesi dalla visione

11	+3	HARASSMENT SCENE
10	=	KID SHOOTING SCENE
8	-1	RESCUE SCENE
7	+1	THE ROOKIE SHOT THE THIEF
5	+3	ARGUING BETWEEN PERSIAN AND LOCKSMITH
5	-1	SHOE DISCOVERING BROTHER'S DEATH (SCENE PRESENT TWICE)
5	+1	THE THEFT OF THE D.A.'S CAR
4	-3	MATT DILLON HELPS THE FATHER
4	=	PUTTING THE CLOAK
4	+2	RIDING ON THE CHINESE
4	+1	SEX SCENE
3	-1	ARGUING AT GUN PURCHASING
3	+2	DILLON ARGUING WITH NURSE
3	-3	THE THEFT OF DIRECTOR'S CAR SCENE
2	+1	ARGUING BTW DIRECTOR AND WIFE
2	IN	BULLOCK ARGUING WITH MAID
2	+1	DIRECTOR AND WIFE AT THE STUDIOS
2	+1	DIRECTOR THREATEN AT WORK
2	-7	MORTUARY SCENE
2	+1	RADIO JOKE
2	-3	SANDRA BULLOCK AND THE LOCKSMITH
2	-1	THE FIRST SCENE, THE ACCIDENT
2	-1	THE ROOKIE TRYING TO CHANGE PARTNER
1	-1	BULLOCK DOWN THE STAIRS
1	-2	LIBERATION OF ASIAN SLAVES
1	-1	DISCOVERING SHOP DEVASTATED
1	=	GROCERY FOR THE MOTHER
1	#	SCENE NOT PRESENT IN THE MOVIE
1	IN	THE LAST SCENE, THE ACCIDENT
1	-3	THE PERSIAN AND HIS DAUGHTER AFTER THE SHOOTING
1	#	VAGUE
1	IN	PRESS CONFERENCE SCENE
1	-2	DISCOVERING SLAVES IN THE VAN

3.3.4 – *Crash*, convergenze e resistenze

Un primo dato è quello di una prevalente *convergenza* su alcuni punti o momenti del film. Se classifichiamo come *condivise* le scene indicate da almeno due soggetti e *personali* quelle ricordate da una singola persona si può vedere una netta prevalenza di scene condivise sulle personali. Un altro elemento che questi dati esibiscono in modo chiaro è quello della *stabilità* temporale, di cui è possibile una formulazione più precisa. Se consideriamo le scene condivise da almeno 4 persone, nella prima lista ne abbiamo 13. Confrontiamole con quelle della seconda lista, per selezionare un numero di una consistenza simile si prendono in esame quelle condivise da almeno 3 persone: sono 14. La cosa interessante è una verifica rispetto al grado di sovrapposizione tra questi due insiemi. Il grado è alto: solo tre elementi del primo insieme non appartengono al secondo e viceversa quattro del secondo non appartengono al primo. Il che significa che 10 scene sulle 13 del primo gruppo sono stabilmente collocate nella fascia alta di risposte del secondo gruppo. In aggiunta a questo esame numerico è da notare come ci siano poche scene che compaiono solo nel secondo campione, che ho segnato con la sigla NEW: si tratta di solamente tre elementi. Le scene che scompaiono a tre mesi di distanza sono invece di più, come era prevedibile, e sono contrassegnate dalla casella rossa nella prima tabella, ma è importante notare come siano tutte nella parte bassa della tabella, si tratta cioè episodi ricordati da poche persone che col passare del tempo non sono ricordati più da nessuno.

In conclusione si è mostrato come un pacchetto di scene rappresenti un momento convergente e stabile nel tempo nella comprensione e nel ricordo del film da parte dei soggetti. È possibile stilare una lista in grado di descrivere qualitativamente questo nocciolo duro del film:

1. La scena in cui il persiano spara alla bambina
2. La scena in cui il poliziotto razzista salva la donna che aveva molestato
3. La scena in cui il poliziotto razzista molesta la donna
4. La scena in cui il poliziotto razzista aiuta il padre
5. La scena in cui il sergente nero scopre il cadavere del fratello
6. La scena in cui la giovane recluta uccide il ladruncolo autostoppista
7. La scena in cui il regista subisce un tentato furto dell'auto
8. La scena in cui il procuratore distrettuale subisce il furto dell'auto

9. Il litigio tra il piccolo negoziante persiano e il venditore di armi da fuoco
10. La scena in cui il padre mette il mantello magico alla bambina

3.3.5 – *Crash*, variazioni

Accanto a questa tendenza alla *stabilità* si osservano anche delle variazioni più o meno accentuate nel valore di presenza delle scene. Un esame di quelle più significative si rende necessario per tentare di comprendere come si concilia questo fenomeno con la tendenza individuata. Escludo tutte le variazioni unitarie, sia in incremento che in riduzione, considerandole poco significative, e prendo in esame solamente le altre. Non pretendo sia possibile una spiegazione esaustiva ed efficace del perché alcune scene “crescono” mentre altre “calano”. Cercherò di osservare il fenomeno così come si presenta e tenterò di fornire alcune motivazioni, a mio avviso ragionevoli, che possono spiegare le variazioni. Si tratterà, in generale, di spiegazioni locali, specifiche per il singolo testo e per la scena in esame. Il tentativo che si porta avanti è quello di spiegare il fenomeno a partire da un contesto, già osservato, di sostanziale stabilità delle scene rispetto alla variabile temporale. In conclusione del capitolo, guardando alle ragioni delle variazioni in tutti e tre i film, forse uscirà un’immagine complessiva e coerente di questo fenomeno.

Un primo dato che emerge, nei dati relativi a *Crash*, è il forte calo di presenza di un gruppo di scene che si colloca alla fine del film. Si tratta della scena all’obitorio (-7); quella di dialogo tra il persiano e sua figlia dopo che lui ha rischiato di uccidere la bambina (-3); le scene della scoperta e della liberazione degli schiavi chiusi dentro il furgone (entrambe -2); la scena del cinese all’ospedale (-3), che si oblia completamente, come quella dell’abbraccio finale tra la moglie del procuratore e la domestica (-3). Il calo di citazione di queste scene può essere spiegato, in prima istanza, a partire dalla loro collocazione nelle fasi finali del film: la prima intervista è stata eseguita dopo pochi minuti dalla proiezione, è quindi ragionevole ipotizzare un ricordo più intenso delle fasi finali della pellicola.

Tra le scene molto citate hanno valori in crescita quella della molestia del poliziotto bianco razzista verso la moglie di colore del regista (+3), e quella del litigio tra il persiano e il fabbro (+3). Una possibile spiegazione può essere legata al progressivo

schematizzarsi della narrazione nel tempo. La molestia è infatti il momento di rottura dell'ordine della vicenda, ordine che viene poi riparato nella scena del salvataggio, che mantiene un valore alto. Col passare del tempo lo schematizzarsi narrativo del ricordo, e quindi la presenza di meno scene in concorrenza nell'emergere della memoria, fa sì che insieme al momento finale del salvataggio emerga anche il momento che lo causa narrativamente, ovvero l'iniziale rottura dell'ordine nella molestia. Un discorso simile può essere fatto per il litigio tra il persiano e il fabbro che è il momento narrativo di rottura che si risolve nella scena in cui il persiano va a sparargli rischiando di uccidere la bambina che si è interposta tra i due. Questa scena ha valori molto alti e stabili, e anche in questo caso pare "trascinare" il momento iniziale della vicenda secondo una logica schematica narrativa. Una ulteriore osservazione possibile rispetto all'incremento che coinvolge queste due scene riguarda il fatto che le storie del persiano e del poliziotto razzista hanno un peso maggiore nel film, tendono quindi ad essere ricordate, in generale, meglio, a scapito di storie minori. Gli episodi nei quali questi due personaggi sono coinvolti tendono quindi ad aumentare il loro peso contemporaneamente alla scomparsa delle storie più deboli e meno presenti nel film.

Altre variazioni sembrano legate ad una resistenza del personaggio a fronte di una intercambiabilità degli episodi nel quale è coinvolto. È il caso della moglie del procuratore, interpretata da Sandra Bullock, che vede una sorta di scambio tra episodi: se nel primo gruppo prevaleva il momento di litigio con il fabbro (-3), nel secondo compare il litigio con la domestica (+2, la scena non era presente nel primo gruppo) a scapito, come si è già visto, anche della scena finale in cui c'è l'abbraccio con la domestica (-3, la scena scompare). Si noti come anche per il fabbro ci sia una sorta di scambio: scompare dall'interazione polemica con la moglie del procuratore, per accrescere la sua presenza nell'interazione polemica con il persiano, già esaminata. Un discorso simile può valere anche per il cinese: si è già visto come scompare la scena finale all'ospedale, cresce invece in momento di inizio della sua vicenda in cui è investito dai due ladruncoli (+2). Una sorte analoga tocca al poliziotto bianco razzista, interpretato da Matt Dillon, sono in calo i momenti in cui si prende cura del padre (-3), ma cresce il momento in cui litiga con l'infermiera dell'ambulatorio, proprio a proposito del padre (+2).

Una tendenza alla completa scomparsa sembra coinvolgere alcune parti più "deboli" del film, coerentemente con una sorta di azione schematica sull'intero impianto narrativo della pellicola. È in calo, ad esempio, l'episodio del furto dell'auto del regista (-3) e lo

stesso avviene con il momento in cui il regista ammonisce il ladruncolo (-3, la scena scompare). Il dato è coerente, l'ammonimento è un momento di sanzione relativo alla mancata performance del furto, entrambi gli episodi "scendono" con il passare del tempo. Un discorso simile riguarda la scena del ricatto nei confronti del poliziotto nero da parte del procuratore (-2, la scena scompare), riguarda una narrazione in qualche modo secondaria nel film e si oblia.

Il dato comunque più sorprendente, in conclusione, rimane il calo di sette punti della scena dell'obitorio. Una spiegazione possibile vede assommarsi diverse cause su questa scena: è una scena della parte finale del film, riguarda personaggi che hanno un peso minore nell'economia della pellicola, inoltre è una scena definita principalmente a partire dalla ambientazione spaziale nella quale avvengono diverse cose, e di fatto non presenta un momento narrativo forte in quanto la scoperta della morte del fratello del detective nero che in questa scena viene riconosciuto dalla madre, è già avvenuta.

3.3.6 – *Dopo il Matrimonio*, presentazione dei risultati

Si presentano di seguito le due tabelle contenenti i risultati del trattamento dati relativo alla risposta alla seconda domanda, per il film *Dopo il Matrimonio*, nelle due scansioni temporali. Le caratteristiche di lettura delle tabelle sono le stesse di quelle già presentate in precedenza.

Tab. 3 – Le scene di *Dopo il Matrimonio* più citate immediatamente dopo la visione

10		PROPOSTA A PRAMOD – CALCIO
8		IL TRADIMENTO
8		SEQUENZA INIZIALE IN INDIA
6		SCOPERTA PILLOLE
6		MATRIMONIO – PRIMO INCONTRO DI SGUARDI TRA JACOB E HELENE
6		JØRGEN UBRIACO RIBALTA IL TAVOLO
6		PIANTO DI JØRGEN
6		INCONTRO DI JACOB CON LA TECNOLOGIA
5		INCONTRO JACOB ANA IN ALBERGO
5		LA NUOVA FAMIGLIA A COLAZIONE DOPO IL TRADIMENTO
5		FUNERALE
4		FIRMA DEL CONTRATTO
4		BALLO AL MATRIMONIO
4		BALLO ALLA FESTA FINALE
4		RIVELAZIONE ALLA FIGLIA
3		IMPARARE A MENTIRE
3		JACOB DECIDE DI NON TORNARE E LO COMUNICA
3		JACOB PROMETTE A PRAMOD DI TORNARE
3		PRIMO INCONTRO JØRGEN JACOB
3		LA SCENA SUL FIUME
3		JACOB GIOCA A CALCIO CON I GEMELLI
3		SCENA DELLA STANZA DEGLI ANIMALI IMBALSAMATI
2		HELENE RINFACCIA A JØRGEN DI NON AVERGLI DETTO DELLA MALATTIA
2		DISCORSO DEGLI SPOSI AL MATRIMONIO
2		INSERTO DELLA MANO CHE TOCCA LA PELLE
2		ANA VA DA JACOB DOPO IL TRADIMENTO
2		DISCORSO DI JØRGEN ALLA CENA AZIENDALE
2		SCOPERTA DELLA CLAUSOLA: JACOB DEVE STARE IN DANIMARCA
2		VIAGGIO IN MACCHINA CON CHRISTIAN
1		JACOB RIFIUTA UNA RAGAZZA AL MATRIMONIO
1		INSERTI FIORI E PIANTE SECICHE
1		ANA MOSTRA LE FOTO A JACOB
1		SCENA DI CHIUSURA
1		JØRGEN METTE A LETTO I GEMELLI
1		CHRISTIAN CI PROVA CON LA CENTRALINISTA
1		SCENA NELLA VASCA DA BAGNO
1		JACOB E HELENE PARLANO E BEVONO
1		DIALOGO MADRE FIGLIA

Tab. 4 – Le scene di *Dopo il Matrimonio* più citate a tre mesi dalla visione

11	+ 8	LA SCENA SUL FIUME
7	- 1	SEQUENZA INIZIALE IN INDIA
6	=	MATRIMONIO – PRIMO INCONTRO DI SGUARDI TRA JACOB E HELENE
6	+ 1	LA NUOVA FAMIGLIA A COLAZIONE DOPO IL TRADIMENTO
6	+ 4	DISCORSO DEGLI SPOSI AL MATRIMONIO
5	- 1	SCOPERTA PILLOLE
5	=	INCONTRO JACOB ANA IN ALBERGO
5	+ 1	RIVELAZIONE ALLA FIGLIA
5	+ 2	JACOB PROMETTE A PRAMOD DI TORNARE
5	+ 3	SCOPERTA DELLA CLAUSOLA: JACOB DEVE STARE IN DANIMARCA
5	NEW	JACOB NON TORNA PER IL COMPLEANNO
4	- 6	PROPOSTA A PRAMOD – CALCIO
4	- 4	IL TRADIMENTO
4	- 2	PIANTO DI JØRGEN
4	=	BALLO AL MATRIMONIO
4	+ 3	SCENA DI CHIUSURA
4	+ 3	JACOB E HELENE PARLANO E BEVONO
3	- 3	JØRGEN UBRIACO RIBALTA IL TAVOLO
3	+ 1	DISCORSO DI JØRGEN ALLA CENA AZIENDALE
3	+ 2	JACOB RIFIUTA UNA RAGAZZA AL MATRIMONIO
2	- 3	FUNERALE
2	- 2	FIRMA DEL CONTRATTO
2	- 1	IMPARARE A MENTIRE
2	- 1	PRIMO INCONTRO JØRGEN JACOB
2	- 1	SCENA DELLA STANZA DEGLI ANIMALI IMBALSAMATI
2	=	HELENE RINFACCIA A JØRGEN DI NON AVERGLI DETTO DELLA MALATTIA
2	+ 1	ANA MOSTRA LE FOTO A JACOB
2	=	VIAGGIO IN MACCHINA CON CHRISTIAN
1	- 3	BALLO ALLA FESTA FINALE
1	- 2	JACOB GIOCA A CALCIO CON I GEMELLI
1	- 1	INSERTO DELLA MANO CHE TOCCA LA PELLE
1	=	JØRGEN METTE A LETTO I GEMELLI
1	=	CHRISTIAN CI PROVA CON LA CENTRALINISTA
1	=	SCENA NELLA VASCA DA BAGNO
1	=	DIALOGO MADRE FIGLIA
1	NEW	JØRGEN E I GEMELLI PARTONO PER LA PESCA
1	- 2	JACOB DECIDE DI NON TORNARE E LO COMUNICA

3.3.7 – *Dopo il Matrimonio, convergenze e resistenze*

Il dato aggregato relativo a questo film, come già per *Crash*, esibisce una *convergenza* su un pacchetto abbastanza limitato di punti o momenti del film: le scene personali sono minoritarie rispetto a quelle condivise all'interno del gruppo. Per quanto riguarda l'evoluzione temporale del ricordo è possibile procedere ad una analisi numerica simile a quella già proposta. Se consideriamo le scene menzionate da almeno 4 persone, ne troviamo 15 nelle interviste rilasciate immediatamente dopo la visione. Un dato numericamente comparabile si ottiene considerando le scene citate da 4 persone anche nel campione di interviste di *follow up*: sono 18. Se analizziamo il grado di sovrapposizione dei due insiemi otteniamo un dato meno forte di quello esibito dai dati relativi a *Crash*: le scene che si collocano stabilmente in questa fascia alta sono 10. Le nuove scene, a tre mesi di distanza, sono solo 2: una in fascia bassa, ed una invece in posizione alta. Le scene che invece scompaiono tre mesi dopo sono solamente 3, due poco menzionate e una in fascia alta. In generale il risultato è meno netto di quello osservato relativamente a *Crash*, ma esibisce comunque una tendenza alla *stabilità*.

Il pacchetto di scene che si mostrano più resistenti, e sulle quali converge l'attenzione del campione, si delinea come il seguente:

1. Proposta a Pramod di trasferirsi, il bambino invece va a giocare a calcio
2. Il tradimento
3. Sequenza iniziale in India
4. Scoperta delle pillole da parte di Helene
5. Il matrimonio con il primo incontro di sguardi tra Jacob e Helene
6. Pianto disperato di Jørgen dopo la festa di compleanno
7. Incontro Jacob - Ana in albergo
8. La nuova famiglia a colazione dopo il tradimento
9. Il ballo al matrimonio
10. La rivelazione alla figlia dell'esistenza del suo vero padre

3.3.8 – *Dopo il Matrimonio, variazioni*

Accanto ad un dato di stabilità, le tabelle mostrano un buon numero di variazioni, scene “in salita” e “scene in discesa”, che meritano un esame. Escludo, come in precedenza, le variazioni unitarie perché poco interessanti e procedo con una illustrazione del fenomeno ed una proposta di possibili spiegazioni locali e particolari che possano rendere conto delle variazioni.

Si presenta in modo evidente un forte incremento per quanto riguarda la scena sul fiume nella quale Jørgen rivela a Jacob di essere malato (+8). Si tratta di un incremento indotto dal fatto che è proprio questo l’episodio che io chiedo di raccontare al termine dell’intervista. In generale avevo cercato di scegliere scene pregnanti del film, per il racconto in dettaglio, in questo caso il giudizio degli intervistati e il mio divergono: la scena è poco ricordata immediatamente dopo il film, e ciò ne spiega il sostanzioso incremento. Questa scena in qualche modo “trascina” anche la scena precedente, ovvero il momento in cui Jacob, in ufficio con Jørgen, scopre la clausola contrattuale che lo riguarda, per cui deve rimanere in Danimarca se vuole accettare i fondi elargiti da Jørgen (+3).

Anche i dati relativi a questo film, come per *Crash*, presentano un calo generalizzato delle scene finali del film, più ricordate immediatamente dopo la visione ma maggiormente dimenticate. Si tratta del momento del funerale (-2), del precedente pianto di Jørgen (-2), del ballo alla festa finale (-3) che precede il momento di tracollo emotivo, ed anche della scena un po’ precedente della firma del contratto che sancisce la nascita del nuovo progetto umanitario (-2). Presenta un deciso calo anche la finale proposta di Jacob a Pramod di seguirlo in Danimarca (-6): il ragazzino declina e Jacob lo segue con lo sguardo mentre va a giocare a calcio con gli altri ragazzi. In questo caso sembra anche però esserci un fenomeno di sostituzione, è infatti in crescita il sintagma conclusivo del film (+3). Si tratta di una scena in cui si alternano immagini dell’India e immagini generiche di ragazzi indiani che giocano a calcio; parlo di sostituzione perché il ricordo dei ragazzi che giocano a calcio diventa più astratto e generico e non viene più riferito alla specifica situazione in cui Pramod gioca a calcio.

Una sostituzione piuttosto rilevante sembra verificarsi tra la scena in cui Jacob decide di non tornare e lo comunica alla responsabile indiana dell’attività umanitaria (-2) e la scena in cui invece Jacob comunica a Pramod che non tornerà, come promesso, per il suo compleanno (+5, la scena è una novità a tre mesi di distanza). Questo fenomeno può

essere ricondotto al fatto che la responsabile indiana è un personaggio di minor rilevanza che viene in qualche modo rimpiazzato con il ragazzino, decisamente più importante nell'economia narrativa, come destinatario della comunicazione della decisione di Jacob. Questo incremento “trascina” anche la scena in cui Jacob promette a Pramod di tornare per il compleanno (+2) che si trova evidentemente in un legame di causalità narrativa con la promessa disattesa; questa una possibile spiegazione dell'incremento.

In decisa crescita è la scena del matrimonio nel momento in cui, durante il banchetto, gli sposi tengono il loro discorso (+4). La spiegazione più semplice di questo incremento sta nella rilevanza narrativa, sul piano cognitivo, che questa scena riveste: si tratta del momento in cui Jacob intuisce che la ragazza che si sta sposando è in realtà sua figlia. Probabilmente “trascinata” da questa scena si incrementa anche la scena subito successiva in cui Jacob rifiuta una bella ragazza invitata al matrimonio che gli fa alcune *avances* dirette (+2). Ma questo progresso può avere anche altre ragioni: potrebbe aver colpito la situazione inusuale, per la cultura cinematografica di massa, per cui una bella ragazza che si getta tra le braccia di un uomo viene invece rifiutata.

Colpisce invece la decisa discesa della scena etichettata come l'incontro di Jacob con la tecnologia (-6, la scena scompare a tre mesi di distanza). Si tratta della scena in cui Jacob, che viene dalle bidonvilles indiane, viene introdotto nella sua camera d'albergo di lusso. La scena ha un tocco di comicità: una donna del personale dell'albergo introduce a Jacob, ad una velocità incredibile, una dozzina di dispositivi elettronici a sua disposizione. Si tratta di una scena che rappresenta figurativamente un conflitto tra il terzo mondo, da cui Jacob proviene, ed il primo mondo in cui arriva, e colpisce sicuramente per la sua vena comica, ma non ha una vera rilevanza narrativa. Credo che questo vistoso calo possa essere spiegato proprio a partire da questa capacità di colpire molto l'attenzione, sul momento, ma di non integrarsi poi nell'economia della pellicola. Alcune altre scene genericamente riconducibili a momenti di competenzializzazione dei personaggi sono in calo. Si tratta della scena in cui Jacob gioca a calcio con i gemelli, figli di Jørgen ed Helene (-2), che prefigura il suo nuovo ruolo di padre; e anche la scena in cui Jørgen, a pranzo con Jacob, ubriaco ribalta il tavolo (-3), l'atmosfera è pesante proprio perché Jacob non capisce e non sembra accettare il ruolo che Jørgen vorrebbe assegnargli. In controtendenza invece la scena in cui Jacob e Helene parlano e bevono insieme (+3) iniziando a recuperare il loro rapporto. Per ultimo abbiamo una discesa della scena in cui Ana scopre il tradimento del neomarito (-4), collegata al

momento in cui Ana va da Jacob, dopo il tradimento, per cercare consolazione (-2, la scena scompare). Si può considerare questa come una parte narrativa meno rilevante che a causa dell'azione di una schematizzazione narrativa si oblia. Anche questa può essere considerata una fase di competenzializzazione di Jacob come padre e di Ana come figlia.

3.3.9 – *Big Fish*, presentazione dei risultati

Si presentano di seguito le due tabelle contenenti i risultati del trattamento dati relativo alla risposta alla seconda domanda, per il film *Big Fish*, nelle due scansioni temporali. Le caratteristiche di lettura delle tabelle sono le stesse di quelle già presentate in precedenza.

Tab. 5 – Le scene di *Big Fish* più citate immediatamente dopo la visione

11		L'OCCHIO DELLA STREGA
8		IL FUNERALE
7		IL PESCE NELLA STORIA INIZIALE
6		SCENA FINALE SUL FIUME
6		IL LANCIO IN PARACADUTE
6		RAPINA
6		ARRIVO A SPECTRE
6		SCENA DEGLI ASFODELI
5		IL RACCONTO DEL FIGLIO IN OSPEDALE
5		QUANDO SI FERMA IL TEMPO
5		SCENA DELLA VASCA
4		SCENA DELLE GEMELLE IN CINA
4		SCENA DELLA CAVERNA
4		QUANDO SISTEMA LA CASA
3		SCENA DEL LANCIO DELLE SCARPE SUL FILO
3		MACCHINA SULL'ALBERO
3		LITIGIO VERBALE PADRE E FIGLIO
3		IL MATRIMONIO DEL FIGLIO
3		LAVORA PER TRE ANNI
3		IL NUOVO COLOSSO PER IL CIRCO
3		L'ETERNO SECONDO
3		LA FUTURA MOGLIE È FIDANZATA
2		SCENA DELLA NASCITA DI ED
2		IL BOSCO PERICOLOSO
2		DONNA NUDA
2		SCENA COL NIPOTINO
2		WILL ROVISTA IN CANTINA
2		FUGA DA OSPEDALE
2		MERCATO IMMOBILIARE ACQUISTO CASA
1		GATTO AL CIRCO
1		IN AEREO
1		DOTTORE E MOGLIE DI WILL
1		INCONTRO TRA WILL E LA PIANISTA
1		BALLO A SPECTRE
1		SPECTRE IN BANCAROTTA
1		VENDITA MANI
1		POESIA INCOMPIUTA
1		LUPO MANNARO
1		MOGLIE DI WILL PARLA CON ED E WILL ASCOLTA
1		RITORNO DOPO MILITARE
1		TELEFONATA IN FRANCIA
1		CAPPELLO APPESO

Tab. 6 – Le scene di *Big Fish* più citate a tre mesi dalla visione

11	+ 5	SCENA FINALE SUL FIUME
7	- 4	L'OCCHIO DELLA STREGA
7	=	IL PESCE NELLA STORIA INIZIALE
7	+1	SCENA DEGLI ASFODELI
6	+ 3	SCENA DEL LANCIO DELLE SCARPE SUL FILO
6	NEW	IL BIVIO
5	- 3	IL FUNERALE
5	=	IL RACCONTO DEL FIGLIO IN OSPEDALE
5	+ 2	IL MATRIMONIO DEL FIGLIO
5	+ 2	IL NUOVO COLOSSO PER IL CIRCO
3	- 2	SCENA DELLA VASCA
3	- 1	SCENA DELLA CAVERNA
3	+ 1	IL BOSCO PERICOLOSO
3	+ 2	INCONTRO TRA WILL E LA PIANISTA
3	+ 2	BALLO A SPECTRE
3	+ 2	SPECTRE IN BANCAROTTA
3	+ 2	MOGLIE DI WILL PARLA CON ED E WILL ASCOLTA
2	- 4	ARRIVO A SPECTRE
2	- 2	QUANDO SISTEMA LA CASA
2	=	SCENA COL NIPOTINO
2	+ 1	TELEFONATA IN FRANCIA
2	NEW	SECONDO INCONTRO CON JENNY
1	- 4	QUANDO SI FERMA IL TEMPO
1	- 3	SCENA DELLE GEMELLE IN CINA
1	- 2	MACCHINA SULL'ALBERO
1	- 2	LAVORA PER TRE ANNI
1	- 2	LA FUTURA MOGLIE È FIDANZATA
1	- 1	FUGA DA OSPEDALE
1	=	LUPO MANNARO
1	=	CAPPELLO APPESO
1	NEW	STORIA RACCONTATA A TAVOLA
1	NEW	DIALOGO NOTTURNO TRA WILL E SUA MOGLIE
1	NEW	LA DIFFERENZA DI ETA'

3.3.10 – *Big Fish*, convergenze e resistenze

I risultati relativi a *Big Fish* mostrano, anche in questa occasione, una *convergenza* dei soggetti verso un gruppo di scene del film limitato. A tre mesi di distanza questo pacchetto mostra una certa *stabilità*. Se si procede esaminando i numeri delle tabelle si può dare una consistenza quantitativa a questa stabilità. Immediatamente dopo il film, è ricordato da almeno 4 persone un gruppo di 14 scene. Un dato simile si ottiene esaminando, nel ricordo a tre mesi di distanza, le scene menzionate da 3 persone: sono 17. La sovrapposizione tra questi due insiemi riguarda 8 elementi. Anche in questo caso il dato non è forte come quello relativo al film *Crash*, ma mostra in ogni modo una tendenza alla stabilità. A questo si aggiunge il fatto che le nuove scene che compaiono a tre mesi di distanza sono quattro, di cui tre in posizione bassa e una nel pacchetto di scene più citate. Le scene che scompaiono sono ben 14 in questo film, due sono nella fascia alta, le altre 12 hanno invece poche menzioni. Se la scomparsa di due scene molto menzionate va in direzione opposta a quella della stabilità, la scomparsa, a tre mesi di distanza, di molte scene tra quelle meno ricordate già dopo il film indica invece una focalizzazione attenzionale generata dal ricordo verso un gruppo ristretto di scene.

Il gruppo di scene più attraenti e resistenti risulta quindi essere il seguente:

1. I ragazzini guardano la propria morte nell'occhio della strega
2. Il funerale
3. Il pesce nella storia iniziale
4. La scena finale sul fiume
5. La scena degli asfodeli
6. Il racconto del figlio al padre in ospedale
7. La scena di Ed e la moglie nella vasca da bagno
8. La scena dell'incontro del gigante nella caverna

3.3.11 – *Big Fish*, variazioni

Big Fish vede un calo generalizzato dei tanti episodi incredibili della vita di Edward Bloom, il protagonista. Il calo più vistoso riguarda la scena del lancio in paracadute durante la guerra di Corea (-6, non presente nel *follow up*) e quella della rapina (-6,

anche questa viene espunta). Si tratta di due momenti rocamboleschi, comici e stupefacenti, che sono, per queste ragioni, premiati da un primo ricordo, ma non sembrano poi in grado di durare nel tempo. Anche l'episodio per cui Edward ragazzo vede la sua morte nell'occhio di una strega, pur rimanendo molto citato, si mostra in calo (-4). Le ragioni potrebbero essere ricondotte al fatto che si tratta di un momento di competenzializzazione, l'aver visto la morte gli regala il valore modale chiave per il suo successo, ma non è una performance, oppure al fatto che è comunque un episodio curioso e insolito, che colpisce a partire da una serie di elementi che però non sono legati in modo abbastanza forte al resto del tessuto narrativo. Un altro gruppo di episodi meno rilevanti della biografia di Edward subisce comunque un calo: l'incontro con le gemelle siamesi, in corea (-3), strettamente collegato al calo del lancio in paracadute proprio sullo spettacolo che queste stanno facendo; l'episodio della macchina che rimane intrappolata sull'albero dopo una pioggia esagerata (-3); il fatto che lui lavori per tre anni gratuitamente presso il circo solo per conoscere il nome della donna di cui è innamorato (-2); il primo incontro con la futura moglie, che gli comunica di essere fidanzata (-2); il sintagma iniziale dove si presentano i suoi successi nella città di Ashton; e infine la sequenza che mette in luce l'altro personaggio che è l'eterno secondo in tutte le competizioni (-3, la scena scompare).

In generale il film si presenta come estremamente ricco di episodi buffi e particolari, i racconti autobiografici di Edward costruiscono il personaggio per accumulazione. Questa accumulazione sembrerebbe creare una astrazione, nel ricordo, che porta alla perdita della specificità dei singoli episodi. Coerentemente con questa impostazione scompaiono anche una serie di episodi "di fascia bassa", che avevano solo due menzioni: la nascita di Edward (-2); la vista della ninfa nuda nel lago (-2); il sintagma in cui discute con il poeta dell'andamento del mercato immobiliare e che si conclude con l'acquisto della casa (-2), il calo di questa scena è anche "trascinato" dalla scomparsa del momento precedente, quello della rapina.

Una parte degli episodi della vita incredibile si mostra però come più resistente: sono quelli legati al paese di Spectre. Il lancio delle sue scarpe sul filo, all'arrivo (+3) si presenta come un elemento "trainante"; la scena del ballo (+2) si incrementa; il primo arrivo al paese (-4) è invece in forte calo, mentre cresce il secondo arrivo, quando Spectre è in bancarotta (+2). Anche il momento in cui lui sistema la casa di Jenny (-2) vede una sorta di sostituzione con il momento precedente in cui va a chiedere di sistemare la casa (+2, la scena non era presente). Insieme a Spectre sembra essere

premiata dal ricordo anche la figura del gigante, in particolare nel momento in cui arriva e si presenta al circo (+2). L'emergenza di questi due elementi, a scapito di tutti gli altri, può forse spiegare il dato più sorprendente della tabella, ovvero la comparsa ex-novo della scena di Edward e del gigante di fronte al bivio stradale nel quale si separano (+6, la scena è nuova). Questo dato è decisamente singolare, la scena non ha una particolare rilevanza narrativa, Edward e il gigante, appena usciti dalla cittadina di Ashton, dove Ed ha vissuto tutta la vita, si trovano ad un bivio. Edward sceglie una strada abbandonata che lo porterà al paese di Spectre, mentre il gigante prosegue per la strada segnata. I due si ritrovano poi il giorno successivo al ricongiungimento delle due strade. La possibile spiegazione di questa decisa emergenza può essere legata al fatto che questa scena si pone come collegamento tra due elementi che emergono nel ricordo: Spectre e il gigante.

Se consideriamo l'intero film con il conflitto tra padre e figlio da sanare, e non solo le storie incredibili di Edward, si può osservare l'incremento del momento del matrimonio di Will (+2) che narrativamente è il momento della rottura dell'ordine narrativo, del litigio tra i due. Sembra anche qui che l'azione di una schematizzazione narrativa tenda a far emergere il momento iniziale che genera la dinamica narrativa. I momenti di competenzializzazione tendono invece a passare in secondo piano e ad affievolirsi nel ricordo. Questo vale per il litigio verbale tra padre e figlio (-3, la scena scompare) nel momento in cui Will cerca di dialogare con lui per ricostruire il rapporto, oppure la scena in cui Will rovista nella cantina (-2, la scena non ricompare) alla ricerca di indizi sulla vera storia del padre. Il trend comunque non è univoco, perché alcune scene di questo tipo vedono un incremento: l'incontro tra Will e Jenny, che suona il piano (+2), e il momento in cui la moglie di Will parla con Edward mentre Will ascolta dal corridoio (+2). Sono momenti infatti in cui Will acquista progressivamente la competenza necessaria che lo farà riavvicinare al padre. Una possibile spiegazione di questo incremento sta nel fatto che, a fronte di un calo generalizzato delle storie incredibili di Edward, la cornice narrativa principale, ovvero il litigio tra padre e figlio che viene nel finale sanato, risulta valorizzata. La scena conclusiva, dove Will porta Edward nel fiume ha un forte incremento (+5), ma è indotto dal fatto che nell'ultima domanda dell'intervista viene richiesto il racconto di dettaglio proprio di questa scena. La scena finale del funerale, coerentemente con quanto visto per gli altri film, subisce un calo (-3).

In aggiunta restando da menzionare due scene, narrativamente non essenziali e caratterizzate da una forte presenza di un modo figurativo di raccontare, che subiscono un calo. Si tratta di quella in cui Edward vede la donna della sua vita, e si ferma il tempo (-4), e quella in cui sempre Edward ormai malato è nella vasca da bagno “che si dissecca” e viene raggiunto dalla moglie (-2). Nella prima il fermarsi del tempo da metaforico diventa figurativamente reale, un fermo immagine all’interno del quale Edward si può muovere. Nel secondo caso, la metafora del pesce che contraddistingue il personaggio vede una sua realizzazione in questa immersione nella vasca, che è anche una prefigurazione della morte. Sono scene particolari, figurativamente parlano, emotivamente colpiscono, ma queste caratteristiche non sembrano permettergli di durare in modo deciso nel tempo.

3.3.12 – In conclusione, come fabbricare scene resistenti?

Si è visto, in conclusione, come nei tre film emerga un gruppo di scene che attirano l’attenzione degli spettatori e che, contemporaneamente, si rivelano stabilmente presenti nel ricordo. La domanda più immediata che nasce da questo riscontro riguarda la ragione del fenomeno: perché proprio quelle scene e non altre? Guardando le 28 scene più resistenti, è possibile trovare una o più spiegazioni in grado di motivare teoricamente queste occorrenze, al di là delle specificità delle singole pellicole? Non pretendo di fornire qui delle ipotesi inconfutabili e predittive, ma mi pare ci possano essere alcune buone ragioni semiotiche per la presenza di quelle scene tra quelle più resistenti. La probabile forza di una scena può probabilmente essere definita a partire da una o più caratteristiche che la vanno a contraddistinguere all’interno dell’economia testuale, caratteristiche che la semiotica può esplicitare con la sua pratica analitica. Nel prossimo capitolo verrà approfondita l’analisi semiotica delle tre pellicole, ma è già possibile trattare degli elementi essenziali dei testi in esame.

I momenti di performance, di risoluzione delle narrazioni, sembrano essere decisamente resistenti. In *Crash* abbiamo tutti i momenti conclusivi delle vicende più importanti, ad esempio il persiano che spara alla bambina, il poliziotto razzista che salva la donna che aveva molestato o la giovane recluta che uccide il ladrunco autostoppista. Anche in *Big Fish* abbiamo il racconto del figlio al padre in ospedale che sancisce la riappacificazione tra i due.

Dopo il Matrimonio suggerisce invece come i momenti di scarto cognitivo nel testo rimangano particolarmente impressi allo spettatore. Abbiamo, ad esempio, la scoperta delle pillole da parte di Helene, che viene così a conoscenza, insieme allo spettatore, della malattia mortale di Jørgen; c'è anche il matrimonio, con il primo incontro di sguardi tra Jacob e Helene che si riconoscono come ex-fidanzati. Anche in *Big Fish* abbiamo la presenza del funerale, dove Will vede che in realtà i personaggi delle storie del padre esistono realmente, e non sono troppo diversi da come lui li ha presentati nei suoi racconti. In *Crash* il momento in cui il detective nero scopre il cadavere del fratello è tra i momenti più resistenti.

Questa scena porta anche una ulteriore caratteristica: è un momento iniziale del film. Si può notare come anche i momenti iniziali degli altri due film siano presenti: la sequenza iniziale in India, in *Dopo il Matrimonio*, e la storia del pesce, in *Big Fish*. Sembrerebbe che, a livello dell'intero film, il momento che stabilisce le caratteristiche del mondo diegetico rimanga più impresso.

Un'altra caratteristica che può dare forza ad una scena è la presenza di un elemento figurativo forte. Il momento della scoperta del cadavere del fratello, già nominato, è anche, ad esempio, caratterizzato in modo forte dall'elemento della scarpa che il detective riconosce. Un discorso simile può essere fatto per la figura del pesce che caratterizza tutto *Big Fish*, ed in particolare il già citato racconto. In questo film è presente anche un'altra scena fortemente trainata da un elemento figurativo: quella in cui Edward si presenta in un campo di asfodeli, bellissimi fiori gialli, per conquistare la moglie.

Sicuramente anche un aspetto affettivo gioca un ruolo importante, insieme alle altre caratteristiche elencate. È interessante osservare, a questo proposito, la presenza tra le scene di fascia alta del momento in cui Jørgen, ormai prossimo alla morte, scoppia in lacrime. Si tratta di un momento emotivamente molto forte e marcato, che sembra presentare proprio l'elemento affettivo come via preponderante di accesso alla scena.

Interrompo a questo punto le osservazioni, perché mi pare siano già emerse diverse chiavi di lettura capaci di suggerire il modo di fabbricare scene resistenti. È comunque necessario precisare che non si tratta di una lista di caratteristiche necessarie e sufficienti per garantire ad una scena di essere ricordata, si suggerisce invece qui una serie di qualità che potrebbero aumentare le probabilità di resistenza di una scena. Quanto un regista è capace di caratterizzare una scena con molti di questi elementi, o

con un elemento che assomma su di sé molte di queste caratteristiche, presumibilmente questa scena diventerà indimenticabile e supererà in fama l'intero film.

Una ulteriore riflessione merita qualche parola. Mentre analizzavo questi dati mi sono chiesto ripetutamente quali sono le ragioni per cui i soggetti ricordano una scena. Ci sono alcune scene, quelle forse più stereotipate o culturalizzate, come ad esempio un funerale, che vedono delle indicazioni molto univoche da parte dei soggetti, praticamente identiche: tutti dicono di ricordarsi la scena del funerale. Altri episodi invece presentano una altissima varietà: una scena viene ricordata per un oggetto, per la battuta di un personaggio, perché fa ridere, semplicemente perché si ricorda quella storia, per quel che succede, o anche perché è emozionante. Le vie di accesso alla scena, anche se la richiesta è esplicitamente rivolta alla scena, possono quindi essere molteplici. Perché si ricorda una scena allora? La risposta è che le ragioni possono essere tante e diverse. Questa osservazione mi pare del tutto coerente con i risultati relativi alla prima domanda. Nell'analisi tipologica dei percorsi si osserva infatti come lo schema dei percorsi tracciato veda una possibilità di accesso al livello della scena che può venire da elementi di ogni altro tipo. La cosa interessante è che pur di fronte a questa varietà di punti di accesso alle scene ci sia una stabilità di fondo. Il film (o forse un bravo regista) è in grado di focalizzare l'attenzione dello spettatore su un insieme di momenti che tracciano una sorta di solido percorso nella lettura generale della pellicola.

Capitolo 4

Tra storia e senso

Il presente capitolo esamina i dati raccolti relativamente alla terza e alla quinta domanda, nelle quali si chiedeva agli intervistati di raccontare la trama del film e di fare una ipotesi sul significato complessivo della pellicola. Tratto congiuntamente questi due gruppi di dati seguendo l'approccio semiotico al testo, che vede il livello narrativo dei testi come assolutamente legato alla loro dimensione profonda di significato, per cui gli obiettivi delle azioni dei soggetti, gli oggetti di valore per i soggetti, si fanno carico di veicolare l'universo valoriale che regola il testo in questione.

Si propone quindi, in primo luogo, una analisi semiotica dei tre film utilizzati per la ricerca, in particolare della loro dimensione narrativa e valoriale; è il tema del paragrafo 4.1. Si prenderanno poi in esame le risposte degli intervistati che riraccontano la trama della pellicola, in 4.2; e infine la loro elaborazione dei significati del film, nel paragrafo 4.3.

4.1 – UNO SGUARDO SEMIOTICO AI FILM

4.1.1 – L'ipotesi forte della semiotica

Qual è il senso di un testo? Quale il suo rapporto con l'interpretazione? Che cosa significa? L'interrogativo a proposito del significato è quello che forse contraddistingue maggiormente la semiotica come disciplina. Le discipline semiotiche hanno come oggetto principale di indagine la semiosi, ovvero la produzione di significato, che contraddistingue in primo luogo l'uso dei sistemi di segni e dei linguaggi. La ricerca che qui si sviluppa guarda in particolare al significato delle forme testuali. A questo proposito l'approccio semiotico strutturale e generativo mette in campo una ipotesi molto forte che merita di essere esaminata. Afferma Greimas, "la teoria semiotica che noi cerchiamo di elaborare, sebbene sia di ispirazione generativa è difficilmente confrontabile con i modelli generativisti, perché il suo progetto è diverso: fondata sulla teoria della significazione, essa mira a dar conto di tutte le semiotiche (e non soltanto delle lingue naturali) e a costruire dei modelli in grado di generare dei discorsi (e non delle frasi)" (Greimas & Courtes 1979, s.v. "generativo, percorso"). Il progetto di un "percorso generativo" è appunto quello di fornire un modello in grado di articolare la generazione del significato di un discorso che può poi diventare concretamente un testo che circola in una cultura. Una delle ipotesi forti del modello è che il senso, al suo livello più profondo, sia articolato in una semantica fondamentale. Un testo, nella sua capacità di significare, è quindi governato da una struttura semantica basilare. "Le unità che l'istituiscono, sono delle strutture elementari della significazione e possono essere formulate come categorie semantiche, suscettibili di essere articolate sul quadrato semiotico [...] Di norma, si considera che una sola categoria semantica basta per ordinare e produrre, attraverso investimenti successivi, ad ogni istanza generativa, un micro-universo di discorso" (Greimas & Courtes 1979, s.v. "semantica fondamentale"). L'idea è quindi quella che una opposizione semantica, come ad esempio vita vs. morte, possa articolare il significato di un testo. Anzi, il progetto è più ambizioso, l'ipotesi è che l'analisi semiotica sia in grado di astrarre dalla manifestazione superficiale del testo la categoria semantica che regge l'intera articolazione significativa del singolo discorso. La rappresentazione schematica di questa forma elementare è il quadrato semiotico. Si

parla anche, in questo caso, di valori profondi del testo, “una categoria semantica, rappresentata tramite il quadrato semiotico, corrisponde allo stato neutro, descrittivo, dei valori investiti” (Greimas & Courtes 1979, s.v. “valore”). Il quadrato è quindi una rappresentazione statica di una struttura elementare che governa la significazione testuale. Nel modello di testo i valori che si oppongono vengono presi in carico dai soggetti per cui essi diventano desiderabili o meno. Si tratta della articolazione che caratterizza il livello generativo superiore, la semantica narrativa. Il valore non è più solamente relazionale, ovvero derivato dall’opposizione semantica in cui si trova inserito, ma assume una qualità fenomenologica legata all’intenzionalità dei soggetti narrativi, è un valore per un soggetto. Ad un livello molto astratto, come quello della semantica narrativa, il testo può essere rappresentato a partire una serie di soggetti in rapporto di congiunzione o disgiunzione con determinati oggetti di valore. “Nell’economia del percorso generativo, la semantica narrativa va considerata come l’istanza di attualizzazione di valori. Infatti, se il livello fondamentale, in cui si inseriscono la sintassi e la semantica fondamentali, è destinato ad articolare e a dar forma categorica al micro–universo capace di produrre le significazioni discorsive, tale universo organizzato resta ancora quello dei valori virtuali finché non è assunto, preso a carico da un soggetto. Il passaggio dalla semantica fondamentale alla semantica narrativa consiste dunque essenzialmente nella selezione dei valori disponibili – e disposti sul o sui quadrati semiotici – nella loro attualizzazione realizzata tramite la loro congiunzione con soggetti della sintassi narrativa di superficie” (Greimas & Courtes 1979, s.v. “semantica narrativa”).

Il passaggio successivo di conversione dei valori in vista della loro concretizzazione in un testo è quello della messa in discorso. A questo livello le strutture schematiche formate da soggetti e valori vengono collocate in un mondo narrativo, con i suoi spazi, i suoi tempi, i suoi personaggi. “Supponiamo che esista, a livello delle strutture narrative, un programma narrativo il cui attante oggetto è investito dal valore “libertà” [...]; siccome questo oggetto è posto come disgiunto dal soggetto, il valore “libertà” costituirà l’intento del percorso narrativo del soggetto. Quindi l’iscrizione di tale percorso nel discorso può dar luogo, per esempio, alla sua spazializzazione, e il percorso “libertà” potrà essere tematizzato, per questo, come un percorso “evasione”. Tuttavia l’evasione resta ancora un percorso astratto: nuovi investimenti sono suscettibili di figurativizzarlo, presentandolo ad esempio, come un imbarco per mari lontani. Si dirà dunque che un percorso narrativo dato può essere convertito, al

momento della discorsivizzazione, sia in un percorso tematico, sia, con una tappa ulteriore, in un percorso figurativo” (Greimas & Courtes 1979, s.v. “semantica discorsiva”). Il discorso, a questo punto, è pronto per essere “steso” e testualizzato in uno dei tanti linguaggi disponibili, come ad esempio quello cinematografico. Mi interessa qui puntualizzare meglio il percorso dei valori, che diventano, a livello discorsivo, dei temi del testo. “In semantica discorsiva, la tematizzazione è una procedura – assai poco esplorata – che, assumendosi i valori (della semantica fondamentale) già attualizzati (in giunzione con i soggetti) dalla semantica narrativa, in qualche modo li dissemina, in maniera più o meno diffusa o concentrata, sotto forma di temi nei programmi e percorsi narrativi” (Greimas & Courtes 1979, s.v. “tematizzazione”). Il risultato è appunto il tessuto dei temi che compongono un testo. Questa sintetica parentesi teorica vuole richiamare con più precisione quella che è l’ipotesi forte sul testo della semiotica. Si tratta di una tesi importante presente sul campo con cui è necessario un confronto. Questa visione semiotica offre quindi un modello coerente e gerarchico del testo, che non è un modello della produzione testuale, ma una articolazione teorica del darsi del senso pensata secondo un percorso. Questo tragitto mostra anche la direzione dell’analisi semiotica: il percorso di smontaggio del testo che la semiotica opera per renderlo intelligibile sarà uguale e contrario, si partirà dalla superficie testuale per poi cercare di astrarre e articolare i percorsi narrativi fondamentali che governano il testo, e a loro volta si produrrà un’ipotesi sui valori profondi articolati dalla struttura narrativa elementare. L’analisi semiotica dei tre film che si propone in questo capitolo seguirà questo percorso per concentrarsi principalmente sulle strutture profonde, narrative e valoriali dei testi. Il risultato sarà un interessante termine di confronto con le risposte alle domande che si rivolgono al racconto delle vicende del film e alla definizione di un senso o significato complessivo della pellicola. Come già anticipavo nel capitolo metodologico mi interessava indagare questo aspetto, questa ipotesi forte, a partire dalle sorti concrete di un testo per un lettore. Non si tratta di fare una verifica o una messa alla prova dell’ipotesi strutturale e generativa, che è puramente immanente, ma voglio raccogliere dati per una riflessione e un confronto con le reali produzioni semiotiche dei soggetti intervistati. Il confronto non può che tenere ben presente questa ipotesi forte che caratterizza questo ambito di studio.

4.1.2 – Se di fronte a un testo la semiotica

Brevemente illustrata l'ipotesi forte della semiotica sul significato di un testo, è necessario renderla operativa. È quindi utile predisporre preliminarmente una analisi semiotica dei tre film, fatta a partire dagli strumenti teorici e concettuali messi in campo dalla semiotica strutturale e generativa. Prima di andare a vedere cosa hanno risposto gli intervistati a proposito del senso, o dei sensi, del film, o di quale sia la storia in questione è utile costruire un metro di paragone con cui discriminare ed analizzare le risposte. Non si tratta evidentemente di un'analisi semiotica completa delle tre pellicole, ma una breve descrizione dei livelli profondi che articolano i tre testi in esame.

“*Big Fish*, le storie di una vita incredibile” presenta un programma narrativo di base che lega Edward, il vecchio padre malato, e Will, suo figlio. Le prime scene il film mostrano il momento di rottura che sta alla base del meccanismo narrativo. Il conflitto tra i due si fa insanabile in occasione del matrimonio di Will. La malattia del padre impone però a Will di ritornare sui suoi passi, decidendo di tentare di recuperare il rapporto prima che Edward muoia. In questo senso abbiamo un soggetto principale Will disgiunto dall'oggetto di valore, un rapporto felice col padre. Il suo programma narrativo lo vede all'opera nel tentativo di congiungersi con l'oggetto, ovvero di recuperare la relazione con il genitore. Il destinatario di questo programma è Will stesso che, nella circostanza della prossima morte del padre, decide di andare da lui, passare del tempo insieme, parlargli, nel tentativo di sanare il conflitto. Si tratta quindi, narrativamente parlando, di una autodestinazione. Questa grande articolazione narrativa del film regge una valorizzazione legata alla famiglia. Il programma narrativo di Will è un tentativo di affermazione della possibilità e della necessità di un dialogo e di affetti familiari, in particolare dell'importanza del rapporto tra padre e figlio. Una seconda circostanza dell'automanipolazione di Will è il fatto che sta per diventare padre. Deve avere fiducia o no nella famiglia e nella possibilità di costruire un rapporto con suo figlio? Questa è la posta in gioco del suo percorso narrativo. Volendo indicare una opposizione semantica in grado di illustrare l'articolazione valoriale del testo, si potrebbe indicare la contrapposizione Famiglia vs Individuo come categoria sottesa dalla narrazione.

Per recuperare il rapporto col padre Will deve però risolvere il conflitto dove si è prodotto, cioè a partire dalle storie che il padre racconta. Edward è infatti uno

straordinario e infaticabile affabulatore, e racconta continuamente i tanti incredibili episodi della sua vita alle persone che gli stanno intorno. I racconti si coloriscono però di una grande quantità di particolari decisamente inverosimili che li rendono terribilmente avvincenti, ma poco credibili. L'apice del conflitto tra Will ed Edward avviene proprio durante il matrimonio di Will quando Edward si era preso la scena raccontando per l'ennesima volta la storia (totalmente inventata) della nascita di Will. Per Will recuperare il rapporto con il padre significa quindi sapere chi Edward è veramente, al di là dei suoi incredibili racconti. Nel momento iniziale di rottura del rapporto che il film presenta Will ovviamente giudica tutto quello che il padre racconta come menzognero, e il padre è visto come una figura patetica incapace di affrontare la realtà ma incline a fuggirla attraverso una presentazione fantastica. Il programma narrativo d'uso di Will è quindi chiaramente legato alla modalità del sapere, vuole sapere chi è il padre veramente, vuole sapere cosa è vero e cosa è falso nelle storie che lui racconta, dove finisce la realtà e dove inizia la fantasia. Un dialogo, nella parte centrale del film, è cruciale per illustrare questa situazione.

WILL

Do you know much about icebergs, Dad?

EDWARD

Do I? I saw an iceberg once. They were hauling it down to Texas for drinking water, only they didn't count on an elephant being frozen inside. The woolly kind. A mammoth.

WILL

(interrupting) Dad!

EDWARD

What?

WILL

I'm trying to make a metaphor here.

EDWARD

Then you shouldn't have started with a question. Because people want to answer questions. You should have started with, "The thing about icebergs is..."

WILL

(frustrated) The thing about icebergs is you only see 10 percent of them. The other 90 percent is below the water where you can't see it. And that's what it is with you Dad. I'm only seeing this little bit that sticks above the water.

EDWARD

(joking) What, you're seeing down to my nose? My chin?

WILL

I have no idea who you are because you have never told me a single fact.

EDWARD

I've told you a thousand facts. That's all I do, Will. I tell stories.

WILL

You tell lies, Dad. You tell amusing lies. Stories are what you tell a five-year old at bedtime. They're not elaborate mythologies you maintain when your son is ten and fifteen and twenty and thirty. And the thing is, I believed you. I believed your stories so much longer than I should have. And then when I realized that everything you said was impossible — everything! — I felt like such a fool to have trusted you. You were like Santa Claus and the Easter Bunny combined. Just as charming and just as fake.

EDWARD

You think I'm fake.

WILL

Only on the surface. But that's all I've ever seen.

Edward looks away, angry and disbelieving.

WILL

Dad, I'm about to have a kid of my own here. It would kill me if he went through his whole life never understanding me.

EDWARD

It would kill you, huh? Finally —

EDWARD

What do you want, Will? Who do you want me to be?

WILL

Yourself. Good, bad, everything. Just show me who you are for once.

EDWARD

I have been nothing but myself since the day I was born. And if you can't see that, it's your failing, not mine.

Il conflitto è quindi sullo statuto di verità delle storie raccontate da Edward: per Will sono menzogne, che allo stesso tempo nascono un segreto, e il suo progetto è quello di scoprire chi il padre sia in realtà; per Edward questa articolazione semantica è priva di senso perché per lui non c'è nulla di nascosto da scoprire, esistono il vero e il falso, e tutto ciò che ha sempre fatto e detto corrisponde al vero. Se per il figlio i racconti sono storie, per il padre sono semplicemente fatti. La contrapposizione è insanabile attraverso il dialogo diretto, Will inizia quindi a cercare la verità a partire dalle carte e dagli oggetti del padre. Una serie di esperienze ed incontri che si sviluppano a partire da questi materiali lo porterà lentamente a riconsiderare il rapporto tra vero e falso all'interno dei racconti di Edward. I racconti non sono infatti totalmente menzognieri, ma ci sono una serie di riscontri reali a partire dai quali sono stati poi costruiti. Di fatto Will ha successo nel suo programma narrativo il cui oggetto di valore modale è proprio il sapere, riesce cioè a conoscere alcune verità a proposito di suo padre Edward. La battuta che conclude il dialogo precedente, è però estremamente interessante perché è una vera e propria manipolazione del padre relativa al programma del figlio di scoperta della verità. Il problema, per Edward, è infatti nel figlio che non sa vedere chi lui è veramente e non nel fatto che lui racconti storie inventate. Di fatto, anche se non

esplicitamente, Will assume questo nuovo programma di cui il padre è il destinante: *se vuoi sapere la verità allora devi saper vedere*. La ricerca di Will sulla vita del padre lo porta non solo a sapere, ma anche a saper vedere il vero e il falso nelle storie, e soprattutto a comprendere il ruolo della narrazione. Il sapere in gioco diventa un saper narrare: Will è un giornalista, e ad un certo punto del film Edward etichetta sé e il figlio come raccontatori di storie. Il valore in gioco è quindi quello della narrazione, secondo un'opposizione tra il raccontare e il semplice riportare. Saper vedere nelle storie è anche un saper raccontare, un saper fare affabulatorio. Il momento della performance chiarisce ancora di più i termini in gioco e risolve questa serie di programmi narrativi incassati. In questo momento finale Will dimostra di aver acquisito questa competenza e contemporaneamente recupera il rapporto con il padre. Edward, in tutti i suoi racconti, sostiene di aver visto la scena della sua morte nell'occhio di una strega, da ragazzo. Sul letto di morte chiede proprio al figlio di raccontargli la sua morte, cioè quello che ha visto nell'occhio. Will in questa situazione è per la prima volta un narratore di una storia del padre, alla maniera del padre, e gli racconta la storia della sua morte, come coerente conclusione della vita incredibile nello stile di Edward. Con questa performance dimostra così di aver acquisito quel sapere che era l'oggetto modale al quale era subordinato il rapporto familiare. Compreso quindi lo statuto del vero e del falso nelle narrazioni, capace quindi infine di narrare, Will lo dimostra al padre, e recupererà così, in punto di morte di quest'ultimo, la relazione prima compromessa. Ragionando nei termini di uno schema canonico, cosa possibile e sensata per questa narrazione, si possono ben individuare le fasi dell'evoluzione della vicenda. Alla manipolazione iniziale, già descritta, segue la fase di competenzializzazione, che porta a questa performance finale. È interessante vedere come sia presente successivamente una scena di sanzione molto forte, si celebra infatti il funerale di Edward ed in questa occasione i diversi personaggi fantastici delle storie incredibili si presentano davvero. Naturalmente tutti presentano un qualche scarto rispetto al loro statuto fantastico. Ma questa presenza è una vera e propria sanzione del saper vedere acquisito da Will, una glorificazione della acquisita capacità di dosare nel racconto il vero e il falso.

Incassati all'interno di questo conflitto tra padre e figlio stanno i racconti della vita di Edward, che sono una vera e propria serie di storie nella storia. Gli episodi sono tanti: il suo incontro con una vecchia strega e con un gigante gentile, il suo strano soggiorno nello sperduto paesino di Spectre, la sua gavetta nel circo fra nani e uomini-lupo, la sua impresa nella guerra di Corea, la romantica conquista della moglie, etc. Tutti questi

episodi formano un racconto decisamente coerente del percorso di vita di Edward, ed è interessante osservare che tipo di valori questa narrazione mette in gioco, tra questi segnalo i due che ritengo principali. Il primo è legato alla metafora del pesce che percorre tutto il film e che si identifica chiaramente con Edward. Lui è, dentro metafora, il pesce che è in grado di diventare grande perché non si accontenta di un piccolo stagno che non gli offrirebbe la possibilità di crescere e perché non si fa mai catturare. Il valore affermato è il successo personale, il diventar grande, ma ancora di più il tratto comune di tutte le storie è una competenza, un valore di natura modale: la spregiudicatezza, il coraggio, la decisione che permettono a Edward di volta in volta di raggiungere i diversi obiettivi che si pone. In particolare in risalto è la dimensione del volere, perché è l'ostinazione di fronte alle difficoltà la chiave del successo di Edward. Questa competenza modale è un vero e proprio dono che segna l'inizio della sua vita, ovvero l'incontro con la strega. Da ragazzo guarda nell'occhio della strega dove può vedere come morirà. Il sapere rispetto alla sua morte gli permette di compiere anche la più difficile delle imprese sicuro che non sta rischiando la vita, è quindi un dono di coraggio che unito alla sua ambizione lo porta ad una serie infinita di successi. Il secondo valore importante che la storia incredibile della vita di Edward mette in gioco appartiene all'ambito familiare, come quello che caratterizza il percorso di Will nella narrazione fondamentale della pellicola. L'oggetto principale di molte delle vicende incredibili è infatti la moglie, e l'amore per lei è il vero motore della vita di Edward. Prima la deve conquistare, poi deve salvare la pelle in guerra per poterla rivedere, e ritorna ancora quando, davanti alla possibilità del tradimento, viene affermata invece la fedeltà coniugale. Il valore dell'amore familiare è quindi presentato almeno a due livelli della narrazione, uno racchiuso nell'altro: la vicenda fantastica di Edward, da un lato, e quella reale di Will ed Edward, dall'altro, generando quindi una sorta di fondamentale sintonia valoriale che percorre la pellicola.

Il secondo film mostrato ai soggetti della situazione sperimentale è "*Dopo il Matrimonio*". Se in *Big Fish* la grammatica narrativa del film segue un percorso canonico fatto da una manipolazione una fase di competenzializzazione, una performance ed una sanzione, in "*Dopo il Matrimonio*" la situazione narrativa, apparentemente simile, si rivela invece più complessa. Il film ha un soggetto principale, Jacob, che ha un oggetto di valore molto preciso, la sopravvivenza della sua attività di aiuto ai ragazzi di strada indiani. Di fronte all'impossibilità di perseguirla per mancanza

di fondi, con una concreta possibilità della chiusura, Jacob deve andare in Danimarca a presentare il suo progetto umanitario ad un possibile finanziatore. Questo è il suo programma d'uso. La destinante di questo programma è la sua collega indiana che collabora con lui nell'attività di assistenza ai bambini, mentre il programma di base presenta una autodestinazione: aiutare i bambini in difficoltà è il compito che Jacob si è posto autonomamente, la sua personale missione. La storia fino a questo punto è estremamente lineare e canonica, Jacob vuole salvare i bambini, per cui deve andare in Danimarca, convincere il finanziatore, e tornare col denaro. I valori in gioco sono legati all'affermazione della solidarietà, in particolare nei confronti del terzo mondo.

La vicenda però si complica perché, una volta in Danimarca, viene invitato dal finanziatore al matrimonio della figlia. Qui Jacob scopre (casualmente dal suo punto di vista) due cose: che la moglie del finanziatore è la ragazza che aveva lasciato prima di partire per l'avventura umanitaria in India molti anni prima, e che la figlia che si sta sposando è in realtà sua figlia. Jacob è confuso e mette momentaneamente da parte il suo programma di base per intraprenderne un nuovo e inatteso programma: conoscere la figlia. Nel momento in cui viene a sapere di essere biologicamente padre vuole imparare ad esserlo nei fatti. I valori che questo nuovo programma mette in gioco sono di natura familiare.

Se il film è inizialmente focalizzato soprattutto sul personaggio di Jacob il sapere dello spettatore si allarga successivamente al personaggio di Jørgen, il finanziatore. L'interrogativo che il film pone è chiaro: Jørgen sapeva del legame tra Jacob e la moglie e la figlia? La risposta arriva con l'ampliamento, per lo spettatore, del sapere a proposito di questa figura. Scopriamo infatti che Jørgen è gravemente malato e che sta per morire. Il personaggio scopre completamente le sue carte quando fa la sua proposta commerciale a Jacob: gli vuole infatti concedere un grosso finanziamento a patto che lui crei una fondazione con la figlia e che risieda stabilmente in Danimarca. Allo stesso tempo gli rivela, dopo un aspro litigio, e di fronte al rifiuto di Jacob, che sta per morire. L'allargamento della focalizzazione del testo fa emergere un nuovo programma narrativo di base che nei fatti regge il testo. L'incremento del sapere porta ad una re-interpretazione in corso di visione: il film è la storia di un ricco imprenditore che, in punto di morte, vuole preservare la famiglia dalla sua mancanza dopo la sua scomparsa. I valori affermati sono chiaramente legati alla importanza della famiglia. Per fare ciò escogita un programma d'uso che sostanzialmente consiste nella sua sostituzione con un'altra persona. Il prescelto è appunto Jacob, ex fidanzato della moglie, e padre della

figlia. Per convincerlo mette in atto un vero e proprio ricatto basato sulle sue possibilità finanziarie: lo rintraccia, viene a conoscenza della sua difficoltà economica, e gli propone uno scambio, prendere il suo posto nella famiglia in cambio di un finanziamento molto consistente. Jørgen di fatto con un comportamento strategico usa il programma di base di Jacob come parte del suo programma di custodia della famiglia. Il dilemma davanti al quale Jacob si trova è tutto qui: è di fronte alla possibilità di raggiungere il suo obiettivo, ma per farlo deve rinunciarci parzialmente, deve rinunciare al suo coinvolgimento personale ed anche emotivo all'interno del suo stesso programma di aiuto. Il dilemma è ben rappresentato nel film dalla figura di un piccolo orfano con cui Jacob ha un rapporto affettivo molto forte, un bambino per cui lui è quasi un padre. Jacob, tenendo fermo il suo programma principale di aiuto deve però metterne in discussione il suo statuto modale, la modalità del suo poter aiutare. Il ricatto di Jørgen pone in essere una relazione tra valori famigliari e valori solidaristici di cui i due protagonisti sono portatori, e allo stesso tempo articola una opposizione tra individuale e collettivo. Pone cioè Jacob di fronte ad una scelta tra un solidarismo fortemente individualizzato ed uno collettivizzato, la posta in gioco è l'affermazione di un valore familiare fortemente individualizzato a scapito di un'idea di famiglia più aperta e collettiva come quella che Jacob vede nella sua comunità indiana. Di fatto entrambi i personaggi vogliono affermare sia l'importanza dei valori famigliari che di quelli solidaristici, il problema è l'articolazione di un valore individualistico rispetto ad uno collettivistico nei due domini. La soluzione obbligata del conflitto tra i due è quella prospettata da Jørgen che vede l'affermazione sia dei valori solidaristici portati da Jacob che quelli famigliari di Jørgen, a patto che la famiglia assuma un connotato individuale e la solidarietà uno collettivo. Il film si risolve proprio con l'accettazione da parte di Jacob di questo progetto, i fondi vanno alla missione indiana, lui rimane in Danimarca a prendersi cura della famiglia dopo la morte di Jørgen.

L'apparente lieto fine lascia aperte due grandi ambiguità legate alla figura di Jørgen. La prima scaturisce dalla figura del ricatto che il personaggio mette in atto. I valori famigliari che il suo programma in generale esprime sono comunemente valutati come positivi mentre la figura narrativa del ricatto è usualmente negativa. Questa conflittualità timica che caratterizza il percorso narrativo di Jørgen è la causa della prima ambiguità. La seconda è della stessa natura ed è legata all'idea di sostituzione che costituisce il cuore del suo progetto. Il valore dell'affetto familiare è affermato da un potere di natura economica che si vuole imporre sia sull'identità personale (di Jacob, in

prima istanza), sia sulla costrizione umana fondamentale della morte. L'affermazione dell'affetto familiare si lega quindi indissolubilmente all'affermazione del potere illimitato del denaro. Anche in questa occasione si presenta quindi un conflitto timico rispetto a due valorizzazioni socialmente considerate come opposte.

Crash contatto fisico è forse il film che più mette alla prova le possibilità euristiche del modello generativo di analisi del testo. Si tratta infatti di una pellicola che non presenta una sola storia come motore della narrazione, ma un complesso insieme di storie intrecciate tra loro. Non si tratta di un film a episodi, ma di una vera e propria narrazione corale realizzata a partire da un tessuto di programmi narrativi di un notevole numero di personaggi. In estrema sintesi in questo film seguiamo le vicende di:

- una coppia di poliziotti bianchi: una giovane recluta e un agente razzista;
- un regista televisivo di colore e sua moglie;
- due giovani ladri d'auto di colore;
- una coppia bianca ricca: un procuratore distrettuale e sua moglie;
- un persiano proprietario di un piccolo negozio di alimentari;
- una coppia di detective che sono anche amanti, lui un uomo di colore, lei latina;
- un fabbro messicano e sua figlia;
- una coppia coreana di mezza età.

Per tentare un'analisi dell'articolazione valoriale profonda di questo testo è necessario seguire i programmi narrativi di tutti questi personaggi nel tentativo di mettere in luce i valori che articolano. L'analisi cercherà poi delle linee di tendenza, delle uniformità in grado possibilmente di dare una coerenza a tutto il film dal punto di vista delle categorie semantiche profonde. In generale non ci sono dei programmi narrativi forti, così come i destinanti delle storie dei personaggi sono per lo più assenti.

L'agente bianco razzista, officer John Ryan, in estrema sintesi, vive una situazione familiare di malattia del padre, di cui si prende cura. Tra i programmi d'uso abbiamo un suo colloquio presso un ambulatorio per richiedere una visita medica per il padre. Il colloquio sfocia in uno sfogo razzista nei confronti della infermiera responsabile, che porta al fallimento del programma. L'agente poi è protagonista di un nuovo episodio nell'ambito lavorativo: ferma senza motivo una macchina con una coppia, un regista

televisivo di colore e sua moglie. La perquisizione nei confronti della donna si spinge fino alla molestia sessuale, chiaramente di stampo razzista. È interessante osservare come questo secondo episodio si presenti come guidato dalla pura finalità di compiere un gesto razzista. I valori che le vicende del personaggio fin qui articolano sono legati alla opposizione tra discriminazione e integrazione, dove ad essere affermato è il valore della discriminazione. Le vicende di questo personaggio si concludono con un nuovo episodio di segno decisamente opposto. Il poliziotto si trova infatti a intervenire in un incidente dove la stessa donna nera è imprigionata tra le lamiere in grave pericolo di vita. In questa situazione abbiamo una inversione dei valori rispetto alla scena precedente, se prima essere razzista sopravanzava l'essere un buon poliziotto, qui è l'essere un buon poliziotto che nega il valore del razzismo. John Ryan infatti, rischiando la propria vita, riesce a mettere in salvo la donna. Dal punto di vista della sintassi valoriale siamo di fronte ad una negazione della discriminazione. In generale le vicende di questo personaggio sono caratterizzate da un conflitto assiologico per la compresenza di valori socialmente considerati positivamente, come prendersi cura del padre, o essere un buon poliziotto, e valori disforici come l'affermazione di una discriminazione razzista. Dal punto di vista sintagmatico le vicende dell'officer John Ryan possono essere considerate una sorta di percorso di redenzione e di riparazione dell'atto razzista e sessista iniziale. Il destinante di questo programma, volendone individuare uno, pare essere il caso, la quotidiana casualità degli eventi, o, secondo un'ipotesi che riprenderò più avanti, la città stessa che ha portato questi due personaggi a scontrarsi per due volte, creando una rottura ed una successiva riparazione.

Consideriamo ora le vicende della coppia di colore fermata per la perquisizione: Cameron, un affermato regista televisivo, e Christine sua moglie. L'equilibrio felice della coppia viene compromesso dall'episodio della molestia. Il programma narrativo di base di entrambi i personaggi è legato al recupero del rapporto di coppia, i valori in gioco sono di natura familiare. L'oggetto concreto del conflitto interno alla coppia, nel momento stesso della perquisizione, e nel successivo litigio, è l'atteggiamento nei confronti della molestia razzista. Christine accusa Cameron di non aver reagito, non averla difesa. Ristabilire il rapporto di coppia per Cameron è quindi una questione di saper porsi nei confronti di un atto razzista, si tratta di un programma narrativo d'uso di natura modale. L'acquisizione di questa competenza passa per due fallimenti, entrambi dettati dalla casualità della vita quotidiana. Il primo, nell'ambiente di lavoro, è relativo alla richiesta di girare di nuovo una scena perché l'attore di colore parla un inglese

troppo corretto per un nero. In questo caso l'atteggiamento che adotta è, come nel caso della molestia, del tutto remissivo, e quindi, nuovamente insoddisfacente. Il secondo fallimento nasce a partire dal furto della sua macchina ad opera della coppia di due giovani ladri di colore. C'è una colluttazione e lui rimane in macchina con un ladro, inseguiti dalla polizia. Quando la polizia riesce a fermarli lui adotta, questa volta, sotto tiro delle armi da fuoco dei poliziotti, una strategia di ribellione adducendo motivazioni legate a una forma di rivalsa razzista. L'approccio si mostra fallimentare, la situazione è di grande tensione e viene risolta solo grazie all'intervento della giovane recluta che lo riconosce come oggetto della perquisizione/molestia operata la sera precedente dal suo collega e che casualmente si trovava sul posto. Il percorso narrativo di Cameron oscilla, dal punto di vista dei valori sottostanti, tra ribellione e sottomissione: se durante la molestia la sottomissione viene proposta e negata dal litigio con la moglie, qui è la ribellione ad essere proposta e poi negata. Cameron, alla ricerca di un valore modale, percorre interamente il quadrato logico che articola la coppia oppositiva ribellione versus sottomissione.

Il percorso di Christine è del tutto parallelo e si muove sulla stessa articolazione valoriale. Dopo che il marito ha affermato il valore della sottomissione nella scena della molestia, la sua accusa a lui si presenta proprio come una negazione di questo valore. Il giorno successivo ritorna sui suoi passi e cerca un dialogo con il marito che però si risolve in un nulla di fatto e in una nuova affermazione, a parole, della idea di ribellione rispetto alla discriminazione razziale. Disperata per la situazione guida in modo aggressivo e imprudente tanto da far accadere un incidente stradale dove rimane intrappolata nella sua macchina che sta per esplodere. L'uomo che la viene a salvare è, come già detto, lo stesso Officer John Ryan che l'aveva molestata in precedenza. Di fronte alla morte Christine mette da parte l'atteggiamento di ribellione e si lascia salvare. L'episodio dal punto di vista dell'articolazione valoriale si pone come una negazione della ribellione razziale. Anche Christine quindi percorre il quadrato logico che articola la coppia oppositiva in questione.

Il percorso parallelo dei due, che mettono entrambi in totale discussione la propria posizione rispetto al valore modale del saper rapportarsi nei confronti di una provocazione razzista, porta alla cancellazione del motivo della contesa. Né la ribellione né la sottomissione paiono essere la giusta strada, e su questa doppia negazione la coppia ritrova la sua unità. La telefonata finale in cui si dichiarano reciprocamente il proprio amore è la sanzione della conclusione dei percorsi dei due personaggi che si

riconciliano proprio a partire dal superamento dell'opposizione tra ribellione e sottomissione come pertinente per le loro vite.

Veniamo ora alla giovane recluta, Officer Tom Hansen, compagno di pattuglia di John Ryan. Se John Ryan inizialmente afferma in modo deciso il valore della discriminazione, Tom Hansen si colloca per gran parte del suo percorso sul valore opposto dell'integrazione. È infatti lo spettatore impotente della molestia messa in atto dal collega, ma subito dopo richiede e ottiene il trasferimento ad un'altra pattuglia. Successivamente interviene nel momento, già menzionato, in cui il regista decide di ribellarsi e sfogarsi con una serie di poliziotti che lo tengono pericolosamente sotto tiro. In questo caso calma gli animi, passa sopra le invettive a tema razziale del regista, ed evita il precipitare della situazione. Fin qui le vicende di Tom Hansen affermano in modo deciso il valore dell'integrazione. La sua vicenda prosegue quando, una volta finito il turno di lavoro, in abiti borghesi, carica un autostoppista di colore, che è uno dei due giovani ladri di colore già menzionati. Una incomprensione tra i due su cosa il nero stesse estraendo dalla tasca genera una reazione spropositata nel poliziotto che gli spara e lo uccide. Lui, condizionato da una preoccupazione di stampo razzista, pensava che il nero stesse per estrarre una pistola, l'altro invece sta estraendo una statuina portafortuna di un santo perché identica a quella che il poliziotto bianco ha sul cruscotto in macchina. Tom Hansen si libera poi del cadavere e cancella in modo professionale tutte le prove dell'omicidio. Questa conclusione del percorso di Tom, dal punto di vista valoriale, si pone come un'affermazione di valori discriminatori, come espressione di un pregiudizio razziale che lo porta a pensare al nero che ha caricato in macchina come a una minaccia e, per via di un malinteso, a ucciderlo. Il percorso valoriale di Tom Hansen è speculare a quello del compagno di pattuglia John Ryan, se per Ryan la soluzione è l'affermazione del valore della integrazione Tom conclude invece il suo percorso negandola e riaffermando il valore della discriminazione.

Esaminiamo ora il percorso di un'altra importante coppia, i due ladri d'auto di colore Anthony e Peter. I due sono ladri d'auto e le loro vicende sono rette dal programma del furto, che si ripete due volte nel corso del film. Inoltre discutono di razzismo, in più occasioni, e emergono due posizioni: Anthony vede ovunque complotti razzisti e agisce da razzista, Peter lo contraddice sistematicamente. I dialoghi dei due si muovono ancora una volta sull'asse tra discriminazione e integrazione, e i due personaggi si collocano ai poli opposti. Inizialmente rubano l'auto ad un procuratore distrettuale e alla moglie, coerentemente con il loro programma di furto, ma compiendo in più un atto di

discriminazione razziale: la motivazione momentanea del furto è infatti legata al fatto che i due rapinati sono due bianchi che sembrano aver paura di loro in quanto neri. Con questa macchina, mentre la stanno portando dal ricettatore, investono un coreano. In questa fase di compimento del programma del furto si confrontano due programmi d'uso che articolano nuovamente il tema del razzismo. Anthony vuole lasciarlo in strada, in quanto "cinese", mentre Peter lo vuole portare al pronto soccorso. Questa seconda scelta prevale, ma l'auto a questo punto non può essere più riciclata perché macchiata dal sangue del soggetto investito. Il programma del furto riprende quindi con una nuova auto, questa volta si tratta del furto dell'auto del regista a cui si è già accennato. Anche questa volta il piano fallisce, il regista infatti reagisce, Peter fugge e Anthony rimane col regista che, nel già citato confronto con la polizia, di fatto permette a Anthony di non essere scoperto.

I percorsi dei due ladri proseguono a partire da qui in modo separato. Peter è l'autostoppista che, nell'intento di tornare a casa, viene caricato dall'Officer Tom Hansen. Durante il dialogo in macchina Peter vuole mostrare a Tom di avere in tasca la stessa statuetta di un santo che il poliziotto tiene sul cruscotto. Tom, come già detto, non comprende questo gesto, pensa a una pistola e uccide Peter. Il personaggio di Peter ha quindi come programma di base quello del furto, comunemente considerato negativo in una assiologia. Nei programmi d'uso si confronta continuamente con l'opposizione tra discriminazione e integrazione e nega incessantemente la presenza di una discriminazione. Nonostante questo proprio in un momento di affermazione dell'uguaglianza razziale, cioè mentre sta dicendo al poliziotto in borghese che lo ha caricato, che gli piace la musica country e che hanno la stessa identica statuetta portafortuna, viene ucciso. Il tentativo di affermazione dell'integrazione che caratterizza il percorso del personaggio fallisce quindi, in definitiva. Anthony invece è protagonista di una vera e propria redenzione, simile a quella di John Ryan. Viene decisamente redarguito dal regista prima di essere congedato ma, fermo nel suo programma di furto, mette in atto un nuovo programma d'uso: va a recuperare il furgone del coreano che hanno investito per tentare di venderlo al riciclatore di auto. Nel farlo scopre che il mezzo contiene in realtà un gruppo di clandestini asiatici. Il riciclatore, a questo punto, vorrebbe comprarli ma Anthony fa una scelta che porta al fallimento il suo programma di piccolo criminale: libera i clandestini. In questo ulteriore programma d'uso si trova quindi di fronte nuovamente ad una scelta che si muove tra l'affermazione di discriminazione o integrazione, e il suo gesto afferma questo secondo valore. Il percorso

di questo personaggio cambia quindi di segno e il suo percorso si presenta come una sorta di redenzione.

Rick e Jean Cabot sono una coppia bianca composta da un procuratore distrettuale e sua moglie. Sono oggetto del primo dei due furti d'auto da parte dei due giovani ladri d'auto di colore. Questo furto, ad opera di due neri, rappresenta un ostacolo in quello che è il programma di base di Rick: la vittoria nel vicino confronto elettorale per una carica politica locale. L'essere stato derubato da due neri rappresenta un ostacolo all'elezione perché potrebbe, in ogni modo, togliergli il supporto della comunità nera. Rick Cabot mette quindi in opera un programma d'uso che possa annullare gli effetti negativi del furto subito. Decide quindi di promuovere un uomo di colore, il detective Graham Waters, in una posizione di rilievo momentaneamente libera all'interno della polizia. Per convincerlo deve però mettere in atto un ricatto, in particolare utilizzando la difficile posizione penale del fratello del detective, che è Peter, uno dei due ladri d'auto. Le ragioni della necessità e dei termini di questo ricatto verranno meglio descritte in seguito. Il programma d'uso di Rick Cabot si muove allora ancora una volta sull'opposizione tra discriminazione e integrazione. Nel caso particolare, se il momento del furto rappresenta una negazione dell'integrazione, la promozione di un nero all'interno della polizia la vuole invece affermare. La promozione avviene però a partire da un ricatto che ha tutti contorni di una discriminazione e si presenta quindi come un termine complesso che contiene e supera questa opposizione: è contemporaneamente un gesto di integrazione e di discriminazione. Jean Cabot non ha un vero e proprio programma principale, ed è protagonista di diverse azioni che articolano chiaramente l'opposizione tra integrazione e discriminazione. Si pone fin dal principio sul valore della discriminazione: prevede, nel momento precedente la rapina, che i due neri, in quanto neri, potrebbero essere pericolosi rapinatori; dopo la rapina fa una scenata al marito il cui oggetto è la richiesta di cambiare nuovamente le serrature appena sostituite perché il fabbro che ha fatto il lavoro è un messicano; la mattina successiva fa una scenata alla cameriera messicana per via dell'ordine nella cucina. Poi cade dalle scale, si ferisce e non trova nessuno tra i propri amici che la venga a soccorrere. La salva la cameriera che lei, in un momento di debolezza, abbraccia dichiarandole la sua amicizia. Anche qui siamo di fronte ad una redenzione manipolata dal caso, il valore affermato al termine del percorso di questo personaggio è quello di una possibile integrazione.

Il detective Graham Waters è, come già detto la persona ricattata dal procuratore. Si tratta di un nero fidanzato con una collega latina, con cui ha qualche marginale screscio

di natura razziale. Waters ha una madre tossica di cui si prende cura, quello della cura familiare è uno dei suoi programmi. La madre si pone insistentemente nei confronti del figlio come destinante di un programma di ricerca del fratello sbandato da giorni assente da casa. Il fratello è Peter, uno dei due ladruncoli. Waters non mette in atto nessun programma d'uso però a questo scopo, e sembra indifferente a questa manipolazione. Contemporaneamente porta avanti un programma di investigazione legato alla sua professione di poliziotto. È responsabile di un'indagine dove un poliziotto bianco ha ucciso un poliziotto nero, scopre però che il nero morto aveva inspiegabilmente una grossa cifra nel baule dell'auto, e vuole far chiarezza. È a questo punto che interviene il già citato procuratore Rick Cabot che gli chiede di insabbiare l'indagine incastrando il bianco che ha ucciso il nero, e contemporaneamente gli propone una promozione. Waters inizialmente rifiuta tenendo fede al suo programma professionale. Viene però ricattato a partire dai rischi penali che corre il fratello. A questo punto il conflitto tra i valori professionali e quelli familiari viene al pettine, e il detective opta per quelli familiari. Dopo questa scelta trova il fratello cadavere, e nella successiva scena, all'obitorio viene accusato dalla madre di essere il responsabile della sua morte per non averlo trovato. Questo sancisce di fatto il fallimento del programma narrativo di affermazione dei valori familiari proposto dalla madre. Il detective Graham Waters si muove per lo più su questi assi valoriali, si scontra con la tematica razzista solo tangenzialmente.

A questo punto, quasi a conclusione della rassegna dei percorsi narrativi che si intrecciano nel film è necessario parlare di un'altra coppia di storie molto importanti: quelle del fabbro Daniel e di Fahrad, un persiano proprietario di un piccolo negozio di alimentari. Abbiamo già incontrato il fabbro Daniel perché vittima di un piccolo episodio di razzismo ad opera di Jean Cabot. Daniel è infatti il fabbro che le sostituisce le serrature di casa, e assiste al litigio tra moglie e marito in cui Jean si impunta e chiede di cambiare nuovamente le serrature appena sostituite perché Daniel è un messicano, per di più tatuato. Due sono i programmi di questo personaggio nel film: il primo è di natura familiare, di protezione della propria famiglia ed in particolare della figlia; il secondo, in qualche modo subordinato al primo, è quello di natura professionale, legato alla sua attività di fabbro, è lavorando che garantisce il benessere dei suoi congiunti. In generale quindi le vicende di questo personaggio affermano valori di natura familiare. Rispetto alla protezione familiare, in particolare, il programma d'uso è il dono di un mantello magico antiproiettile alla figlia che si nasconde sotto il letto terrorizzata per

aver sentito uno sparo. Il programma professionale ha tra i programmi d'uso la sostituzione delle serrature della casa del procuratore, dove è vittima di una discriminazione razzista a cui non reagisce, portando a termine il proprio lavoro. Un ulteriore programma d'uso è la riparazione della serratura del negozio di Fahrhad. La riparazione viene eseguita ma Daniel segnala che il problema non è la serratura, bensì la porta. I due non si capiscono perché Fahrhad non parla bene inglese, litigano. Fahrhad lo accusa di essere disonesto e di aver un amico che vende porte, Daniel non chiede di essere pagato e se ne va, subendo questa seconda discriminazione.

Veniamo alla figura di Fahrhad, il suo programma di base è legato alla sua attività di negoziante, ed è un programma di protezione. È una vittima del razzismo, ha ricevuto diverse minacce e, come programma d'uso, acquista una pistola da tenere in negozio. Un ulteriore programma d'uso è la riparazione della serratura di cui si è già parlato. Nonostante questi programmi il suo obiettivo fallisce: il negozio è vittima di una devastazione di stampo xenofobo, perché lui è ritenuto di provenienza irakena dagli aggressori. La mancata riparazione della porta annulla però la copertura assicurativa. La difesa della propria attività produce allora un programma d'uso di vendetta nei confronti del fabbro. E arriviamo al momento culminante in cui i percorsi dei due personaggi si confrontano definitivamente. Fahrhad va con una pistola a minacciare Daniel, che tenta di difendersi verbalmente. La figlia assiste alla scena e, in quanto dotata di mantello magico, si butta sul padre per difenderlo. Fahrhad inavvertitamente spara alla bambina, ma la pistola era fortunatamente caricata a salve all'insaputa di Fahrhad. Si vede in questa scena come i due programmi di protezione della famiglia e dell'attività vengono a scontrarsi per una serie di cause in cui un qualche ruolo è giocato dal problema del razzismo. Le due storie, centrali nella pellicola, non articolano però il quadrato valoriale discriminazione versus integrazione già descritto.

In conclusione dell'esplorazione del vasto mondo narrativo e valoriale che caratterizza questo film è importante un breve accenno al personaggio del coreano investito dai due rapinatori di colore. Choi, questo il nome, è vittima dell'incidente, ma si scopre, come già detto, che è in realtà un trafficante di esseri umani. La negatività è rimarcata dal fatto che, appena ripresi dall'incidente, in ospedale, intima alla moglie la riscossione immediata di un assegno probabilmente legato ai suoi traffici. Il programma narrativo di questo personaggio, che inizialmente viene percepito come vittima, lo vede invece come carnefice. Il valore che l'azione di questo personaggio conferma in modo deciso è quello della discriminazione.

L'idea gremasiana di una categoria semantica in grado di reggere l'impianto di un testo è messo duramente alla prova da questo film. La pellicola si presenta più come un grande affresco della stessa città in cui troviamo tutto e il contrario di tutto. Lo sforzo analitico è comunque sempre quello di individuare dei percorsi di coerenza e delle gerarchie all'interno del testo. In questo caso le coerenze di cui siamo alla ricerca possono solo essere parziali, valide per alcune parti del testo ma non per altre.

Un primo semplice esempio è il percorso che ho chiamato redenzione che caratterizza John Ryan, Jean Cabot e anche il ladruncolo Anthony. Si tratta di un percorso che vede inizialmente affermata una pratica discriminatoria che viene poi rinnegata da una successiva azione dei personaggi. Ma questa parabola è valida solo per alcuni personaggi e non può essere estesa a tutta la pellicola. In generale ogni storia sembra farsi portatrice di una sua piccola morale che è, non di rado, in contraddizione con quella di altre storie.

Un elemento che caratterizza gran parte delle narrazioni è quello di articolare, in maggior o minor misura, l'opposizione tra integrazione e discriminazione. Non sono presenti dei percorsi univoci all'interno di questa categoria semantica, né i risultati della sintassi valoriale sono concordanti. Nonostante questo quasi tutte le storie presentano questo universo semantico come fondamentale o come parte del loro sviluppo. La pervasività della tematica razzista nella pellicola è, a mio avviso, qualcosa che va oltre la semplice presenza di una categoria semantica. C'è, diffusamente nel film, una insistita rappresentazione del *frame* del razzismo etnico. Ogni storia in qualche modo presenta la sceneggiatura tipica di una situazione di razzismo tra gli elementi che la compongono, ma non necessariamente è questo l'asse portante delle vicende. In generale questo *frame* non regola l'intera pellicola, e alcune importanti linee narrative non hanno questo come tema centrale, ma lo richiamano solo in modo tangenziale.

Un secondo momento di coerenza delle tante narrazioni è quello della duplicità, dell'ambivalenza, legato anche a diversi ribaltamenti narrativi. Alcuni personaggi sono protagonisti di diverse azioni che sono sia positive che negative. Spesso, nel film, la vittima è anche il carnefice, il debole di una storia è il forte di una diversa vicenda. L'ampio sovrapporsi di narrazioni rende possibile ed incoraggia l'ambivalenza di cui molti personaggi si caricano in modo deciso. La labilità del confine tra i due poli timici all'interno degli stessi attori è quindi una caratteristica che dà coerenza al film.

Un ultimo elemento che vale la pena di essere esplorato è il tema dei destinanti dei programmi narrativi. Non ci sono, come già anticipavo, dei destinanti forti, ma il

percorso sintattico delle vicende sembra dettato dal caso. Una possibile ipotesi di lettura è legata al tema della città e a quello dello scontro, che dà il titolo al film. È la città che porta le persone a incontrarsi, che fa scontrare i loro programmi narrativi di vita quotidiana. La città, o comunque un disegno superiore ai personaggi, muove le loro vite per farle scontrare. Un indice molto forte a sostegno di una interpretazione di questo tipo è dato dall'insistenza di diverse inquadrature "dall'alto", delle oggettive irreali, che mostrano un punto di vista altro che manipola le diverse vicende verso lo scontro o verso la redenzione, verso una tragedia o verso la felicità.

4.2 – RACCONTARE UN FILM A UN AMICO

4.2.1 – Come raccontare *Crash*

Presentata una sintetica analisi dei livelli profondi dei tre film in esame è interessante analizzare le risposte alle domande nelle quali si chiedeva ai soggetti una breve presentazione delle vicende del film ed una ipotesi di senso globale. In prima battuta l'analisi procederà rispetto al ri-racconto della storia del film, che più si lega all'idea di una dimensione narrativa profonda ed elementare presente nel modello della semiotica generativa. E il punto di partenza è il film *Crash* che, da questo punto di vista, rappresenta una vera e propria sfida. Come si comportano delle persone nel momento in cui devono raccontare un oggetto con una trama così complessa? Il film è stato scelto, tra le altre ragioni, proprio per la presenza di un livello narrativo di una densità notevole, in contrapposizione agli altri due film, caratterizzati da una dimensione narrativa più semplice e lineare. Quindi, come raccontare *Crash*?

Le risposte fornite dagli intervistati offrono alcuni dati interessanti. Il primo sorprendente fatto da segnalare è che le interviste esibiscono una altissima regolarità di natura schematica. Sostanzialmente tutti i soggetti si attengono ad una strutturazione della risposta composta da una dichiarazione generale a cui segue il racconto di alcune delle vicende in sequenza paratattica. La descrizione generale è legata ad una vera e propria dichiarazione chiave: si tratta di una serie di vicende intrecciate. La ricorrenza di questa asserzione è sorprendente e caratterizza, con leggere variazioni lessicali, tutti i soggetti, sia immediatamente dopo il film che a tre mesi di distanza. Il film viene quindi descritto da tutti nello stesso modo: si tratta di una serie di vicende intrecciate, succede questo, e poi questo, e poi questo, e poi questo. Questo è lo schema che caratterizza la ripresentazione del livello narrativo di questo film.

Un esempio può forse mostrare con maggiore efficacia questo tipo di schematizzazione in atto. Consideriamo il racconto di Puba tre mesi dopo la visione. Il soggetto inizia con la dichiarazione già presentata:

ci sono una serie di storie intrecciate che alla fine si intrecciano ma non si toccano poi nel vivo.

Dopo questa asserzione generale prosegue raccontando in modo schematico una prima vicenda:

Ce ne sono, allora c'è la storia relativa ad un negozio, una drogheria dove 'sti pachistani con la figlia che controlla il padre, il padre esasperato, tutte 'ste cose, premuroso e allora per paura dei ladri va a comprare una pistola e tutte 'ste cose qui e alla fine succede che incrociandosi decide di andare a sparare a colui che gli doveva aggiustare la serratura e non gliel'ha aggiustata e così il giorno dopo gli avevano rubato nel negozio.

Successivamente Puba presenta una seconda vicenda, introdotta dalla formula "poi c'è" che segnala l'articolazione paratattica:

Poi c'è la storia di questo procuratore distrettuale che voleva diventare governatore o comunque fare carriera politica e allora si impegna e c'è il caso di un poliziotto che per raggiungere dietro le spalle dei neri vuole fare incolpare il poliziotto bianco tramite questo ispettore nero.

Prosegue ancora elencando un altro gruppo di vicende nella stessa modalità, fino a quando non ritiene di aver raccontato le cose fondamentali del film.

Poi c'è la storia di questo ispettore nero che ha un fratello di cui non ha tanta cura e una madre che insomma.. questo fratello poi alla fine muore perché..e comunque assieme ad un amico va a rubare le macchine e tutte queste cose qua. C'è questa storia fra lui la collega il fratello e la madre. E poi c'è la storia di questo artigiano che aggiusta serrature per un'azienda diciamo e lui va ad aggiustare queste serrature, tocca sia la vita del procuratore che quella del pachistano e lui, non mi ricordo se era stato in galera però la figlia più piccola aveva avuto paura perché c'era stata una sparatoria e quindi lui la proteggeva e così. E poi così ci sono queste storie.

La risposta di Puba mostra quindi molto bene il tipo di attività schematizzatrice che opera a livello di comprensione della trama di questo testo.

Una dato molto interessante che vale la pena segnalare è che, in alcuni casi, la sola dichiarazione iniziale del film come un oggetto composto da un insieme di storie

intrecciate viene considerata sufficiente. Esaminiamo la risposta di Carmelo resa immediatamente dopo la visione del film.

Sono una serie di situazioni di vita vissuta da differenti tipologie di personaggi quasi tutte con delle differenze etniche cioè derivanti da vari paesi comunque all'interno di un contesto americano. E questa serie di storie alla fine vanno a intrecciarsi l'una con l'altra quasi a creare una concatenazione di eventi che si sviluppano durante il film.

Si tratta di una risposta estremamente sintetica, che però soddisfa, per il soggetto, la richiesta dell'intervistatore. Se la domanda chiedeva di raccontare la storia del film come se si dovesse presentare ad un amico, all'amico Carmelo direbbe semplicemente così: sono una serie di storie intrecciate. In questo caso il problema della complessità narrativa del film, della sfida nel ripresentare una serie di vicende molto densa, viene risolto presentando la sola schematizzazione di livello più generale e considerandola come l'unico possibile modo di raccontare il film. Qui entra in gioco anche una problematica conversazionale. La presentazione di questo tipo di schematizzazione generale dell'articolazione narrativa caratterizza, come abbiamo visto, tutti i soggetti. Questa presentazione è inevitabilmente molto breve, la complessità viene narrata attraverso una formula estremamente sintetica, che non entra nelle vicende del film. Per la maggior parte delle persone questa brevità crea un po' di imbarazzo conversazionale, una sensazione di insufficienza della risposta rispetto alla domanda, e da qui credo nasca l'esigenza di iniziare a raccontare in modo specifico alcune delle vicende del film. Per altri soggetti la complessità del film, e la sua non raccontabilità, sono più forti della esigenza conversazionale di chiudere in maniera più piena la risposta, e quindi si limitano alla descrizione generica del film come intreccio di vicende. A conferma di questa ipotesi c'è da notare che la presenza di queste forme sintetiche di riracconto è proprio nelle interviste realizzate dopo il film. A tre mesi di distanza la tendenza degli stessi soggetti è quella di entrare nello specifico e tentare di descrivere alcune vicende almeno. In generale è possibile trovare quindi dopo tre mesi risposte più lunghe di quelle rilasciate pochi minuti dopo il film.

Un ulteriore esempio, quello di Paolina immediatamente dopo il film, chiarisce quanto detto e presenta alcuni ulteriori aspetti interessanti.

E' un film in cui si intrecciano diverse storie di personaggi di varia nazionalità prevalentemente bianchi e neri ma ci sono anche cambogiani, messicani e pachistani in cui ognuno ha per la sua storia dei pregiudizi o è diffidente verso qualcun altro, ognuno per il suo motivo. Queste storie si intrecciano e nell'intrecciarsi si ribaltano un po' i giudizi che inizialmente c'erano. Come venivano presentati all'inizio alla fine vengono tutti ribaltati.

In questo esempio è esplicito un elemento che già caratterizzava il caso di Carmelo presentato in precedenza, e che si ritrova nelle risposte di diversi intervistati. Questo tipo di presentazione fortemente schematica delle vicende cerca una loro definizione unitaria in un elemento estraneo alla narrazione come ad esempio un tema. Per Paolina il *trait d'union* è il ribaltamento dei giudizi che lega le diverse storie, per altri il legame è invece la delimitazione temporale di circa una giornata che il film chiaramente esibisce oppure lo scenario cittadino della vita quotidiana in america. Altri ancora vedono l'unità nei personaggi caratterizzati da una grande varietà in termini etnici, oppure nel tema dello scontro, o come concreto incidente stradale o come brusco incrocio di vite. Un elemento molto citato come caratteristica definitoria di tutte queste storie che si intrecciano è il tema del pregiudizio razziale che, come si è già osservato, è pervasivo nella pellicola. Non è però sempre presente, segno che questo tema, sebbene molto citato, non sembra essere sufficientemente forte da dare coerenza e definire le narrazioni. Un esempio molto ricco di elementi che caratterizzano le narrazioni è dato dall'intervista di Florindo che, tre mesi dopo la visione, inizia così il suo resoconto:

E' un film un po' strano sulle storie di diversi personaggi che si intrecciano in 24 ore o in 48 ore in una metropoli americana ed è la storia della doppiezza umana davanti alla società che reagiscono nel momento in cui si identificano nel potere, nella società e nel sistema, sono prevaricatori, burocrati e violenti. Nel momento invece in cui sono vittime sono vittime e basta e li si vede nella loro sofferenza quotidiana.

La risposta poi prosegue, coerentemente con lo schema illustrato, con dei dettagli delle storie. Florindo però, tre mesi dopo ricorda solo la vicenda del poliziotto razzista, John Ryan, che si deve prendere cura del padre:

C'è questo poliziotto che ha un padre malato e gli vorrebbe dare aiuto ma non riesce per cavilli burocratici per problemi di assicurazione o quantaltro e cova una grandissima e fortissima rabbia verso questo sistema che fa disparità, discriminazioni non tra ricchi poveri neri o bianchi, è sbagliato, è manchevole e appena può sfoga questa sua rabbia senza rendersi conto probabilmente o anche rendendosi conto della cattiveria del ruolo inverso che riveste nel momento in cui ci sono le persone che chiedono a lui...nel momento però in cui c'è necessità lui è uno che fa il suo dovere.

Esaurita la possibilità di entrare nei dettagli della vicenda del film conclude rimarcando e ampliando la già ricca parte iniziale dove caratterizzava il motivo unitario delle storie:

E' la vita quotidiana diversa di tutti i personaggi che sono doppi, buoni e cattivi. È un intrecciarsi di storie tutte parallele che si incrociano magari anche solo per una vicinanza di spazi o di tempi per uno stesso luogo o un po' perché si intrecciano tra di loro queste storie e il regista passa da una storia a un'altra e ti racconta bene o male la stessa storia da diversi punti di vista sempre di miseria e nobiltà, le altre storie non me le ricordo.

Si è mostrato quindi, a partire da questi esempi, come il racconto schematico ad un livello molto astratto del film porti con sé di fatto una uscita dalla dimensione narrativa per cercare in altri aspetti della pellicola delle giustificazioni che diano coerenza al denso intreccio di vicende che il film propone e che viene da tutti i soggetti riconosciuto e menzionato.

Al racconto astratto del film come intreccio segue, come si è già argomentato, il racconto di una o più linee narrative. I soggetti si rivolgono quindi ai contenuti narrativi veri e propri. Si va da chi, ed è il caso già presentato di Florindo, fa riferimento ad una sola linea narrativa, a chi invece le ripresenta quasi tutte, fornendo delle risposte anche molto lunghe. Per quanto riguarda queste storie presentate non sembrano esserci particolari regolarità a parte il loro andamento paratattico. Non c'è un punto preferito da cui partire con il racconto, e non sembrano esserci percorsi prestabiliti: le forti interconnessioni tra le vicende fanno sì che questa sorta di labirinto possa essere percorso dai soggetti nel modo più vario possibile. Le diverse vicende del film si presentano allora con una struttura modulare, dove ogni storia può facilmente essere inserita prima o dopo ogni altra: ordine e numero possono variare a piacimento.

Un aneddoto permette di chiarire con più precisione questa struttura. Intervistavo una ragazza molto loquace, che poi non si è ripresentata a tre mesi di distanza, e che quindi non è stata inserita in questo campione. Rispondendo a questa domanda ha iniziato con la definizione del film come un intreccio di vicende, poi un po' imbarazzata per la brevità mi ha chiesto se doveva raccontarmele tutte. Io ho risposto come di norma che se lo riteneva opportuno per rispondere alla domanda doveva farlo. Ha iniziato a narrare del poliziotto, e poi del riparatore, e poi del fratello del poliziotto, e via dicendo, una dopo l'altra tutte le storie del film. Io durante l'intervista faccio annotazioni su un taccuino per seguire meglio quello che gli intervistati dicono. La ragazza ha continuato ad elencare vicende una dopo l'altra per un tempo decisamente lungo. Ad un certo punto si è interrotta e mi ha chiesto se per caso la vicenda che mi stava raccontando non l'avesse già presentata rispondendo a questa domanda, perché le sembrava di avere questa impressione. In quel momento, consultando il mio taccuino, mi sono reso conto che aveva già iniziato a raccontare le varie vicende per la seconda volta.

Questo aneddoto mi permette di sottolineare che questa struttura parattattica è una struttura circolare, e potenzialmente illimitata, che può ospitare continuamente nuovi elementi. Questi sono nuove strutture fortemente schematiche delle varie storie presenti nel film. Le diverse narrazioni sono quindi delle unità indipendenti che possono essere liberamente accostate per ripresentare il film. Il ricordo della pellicola, narrativamente parlando, si articola quindi a partire da un macroschema, il motivo dell'intreccio narrativo, che è gerarchicamente superiore ad una serie di storie a loro volta schematizzate che gli sono subordinate. Queste storie sono il vero e proprio contenuto narrativo del film, gli episodi a cui lo spettatore assiste e che sintetizza schematizzando. Il macroschema che definisce il film si articola invece ad un livello più astratto che considera l'oggetto film a partire dalle sue caratteristiche costitutive. Questa schematizzazione sembra quindi porsi verso una dimensione situazionale ed enunciativa dove il rapporto tra film e spettatore è in primo piano, e la pellicola viene giudicata con un approccio quasi mereologico.

4.2.2 – Uno schema per *Dopo il Matrimonio*

Prendiamo in esame brevemente il caso della ripresentazione degli aspetti narrativi di *Dopo il Matrimonio*. In questa occasione troviamo una situazione diversa ma altrettanto

semplice, o semplificata. Se sottoponiamo le tredici coppie di racconto ad una analisi comparativa, otteniamo una serie di elementi che caratterizzano quasi tutte le risposte. Questi vanno a comporre una sorta di schema della storia che il film presenta in modo molto netto. I punti che costituiscono questa gabbia narrativa sono i seguenti.

1. C'è un uomo che svolge attività umanitaria in un paese del terzo mondo
2. La sua attività è vicina alla bancarotta e deve trovare nuovi fondi
3. Va in paese occidentale presso un possibile finanziatore
4. Scopre che la moglie del finanziatore è la sua ex ragazza
5. E che la figlia del finanziatore è in realtà sua figlia
6. C'è una condizione per avere i soldi: che lui stia nel paese occidentale
7. E poi succedono tante cose
8. L'uomo scopre che il finanziatore sta per morire, questa è la ragione della condizione, vuole che l'uomo si prenda cura della sua famiglia
9. Il film finisce che il finanziatore muore
10. e l'uomo decide di prendere i soldi e rimanere a prendersi cura della famiglia

Questo elenco è una lista di elementi redatti per illustrare lo schema e che possono essere riscontrati in forma sinonimica nella quasi totalità delle interviste. Anche l'ordine nel quale si presentano è molto stabile e tende ad essere quello indicato nella maggior parte dei casi, tranne che per i punti 6, 7 e 8, che si presentano in modo molto vario. In generale la schematizzazione riscontrata presenta in modo chiaro il momento della manipolazione della storia di Jacob, il suo programma d'uso e il momento finale di performance e sanzione. È interessante osservare come la parte centrale e corposa del film viene risolta attraverso una voce, che ho presentato al punto 7, che esprime in modo molto generico una trama narrativa complessa e difficile da riorganizzare.

La presenza di questo tipo di voce caratterizza molte delle interviste ed è un escamotage per collegare il momento manipolatorio iniziale a quello conclusivo dello schema. Jim afferma ad esempio che *there is a big plot over that*, per Tyler, ad un certo punto *things just kind of spin out of control*, Steve segnala come *more plot twist come through*, Nick che *all this stuff goes down*, per Austin *goes on a lot of drama and stuff*, e la versione di Yardena riscontra come *the plot thickens*. La complessità narrativa viene quindi risolta da una forma verbale di astrazione che permette alle vicende del film di essere narrate a partire da questo tipo di schema decisamente semplificato.

Nell'analisi semiotica proposta nella parte iniziale del capitolo si segnalava come in realtà la vicenda di Jacob in cerca di fondi fosse incassata in una cornice narrativa superiore, la manipolazione di Jørgen che cerca un sostituto per la sua famiglia. Questa ulteriore dimensione narrativa viene condivisa con lo spettatore solo verso la metà del film, e l'analisi delle risposte mostra come di fatto prevalga una lettura sintagmatica, legata all'ordine con cui il film ha presentato le vicende. Lo schema che guida la memorizzazione della storia è quindi quello legato alla prima vicenda che si incontra, quella di Jacob, e al suo percorso narrativo. Solo un soggetto, Bruno, inizia a raccontare le vicende del film come "una storia di un ricco finanziatore che", e in modo più deciso nella seconda intervista. Fra invece riprende entrambe le prospettive, il film allora racconta due storie, da due prospettive, quella di Jacob e quella di Jørgen, e le fa intrecciare. Per la maggioranza dei soggetti però il film è la storia di Jacob in cerca di fondi per la sua attività, le vicende si complicano notevolmente ma poi alla fine riesce ad ottenere questi fondi. È quindi interessante osservare come lo sforzo cognitivo di ristrutturazione del materiale narrativo, che il film di fatto propone, venga per lo più disatteso in favore dello schema che fin dal principio ha retto la comprensione narrativa della pellicola.

Un ulteriore elemento che caratterizza questo campione di risposte è la forte costanza temporale. Oltre all'adozione e alla conservazione dello schema descritto, la permanenza nel tempo può essere dedotta anche a partire da una serie di piccoli dettagli che, in aggiunta allo schema, caratterizzano le singole interviste. David, ad esempio, riprende anche la vicenda della figlia tradita dal neomarito; Nick e Yardenà segnalano come Jacob in India insegni inglese ai bambini; Erri insiste sul fatto che Jacob da giovane era sbandato e drogato; Dedo racconta la proposta finale al piccolo orfano di trasferirsi in Danimarca, proposta che viene poi rifiutata. Tutte queste particolarità individuali, che non si presentano con coerenza a livello di campione, mostrano però una coerenza temporale forte e tendono a presentarsi nei due racconti del film fatti dai soggetti a distanza di tre mesi.

Il campione esibisce anche un dato molto comune negli studi sulla memoria, che qui trova una buona esemplificazione. Il film si svolge tra India e Danimarca, che però sono il caso specifico di una opposizione semanticamente più generale tra primo e terzo mondo. In diversi casi questa opposizione si scardina dal caso specifico per portarsi verso un caso prototipico. Per Jim, ad esempio, l'India diventa l'Etiopia, e allo stesso modo, per Tyler, l'attività umanitaria si svolge in Africa. Lo stesso vale per il primo

mondo, per Austin forse si tratta della Svezia, per Steve invece la ricerca di finanziamenti avviene seccamente in America. La teoria prototipica dei concetti trova quindi, nello studio della memoria, una sua esemplificazione puntuale: il caso poco prototipico di un'attività di volontariato in India che cerca finanziamenti in Danimarca viene ricondotta, col passar del tempo, alla più prototipica situazione di una attività in Africa dipendente da finanziamenti americani.

4.2.3 – *Big Fish*, la storia di un padre e di un figlio

Big Fish, come si è mostrato nell'analisi semiotica, è strutturato a partire da una sorta di incassamento narrativo: abbiamo la storia del percorso esistenziale di Edward, il padre, che è inglobata in un'altra storia, quella del litigio con Will, il figlio, che rappresenta la cornice narrativa più ampia della pellicola. L'analisi dei racconti del film da parte degli intervistati deve in prima istanza cercare di osservare se questo incassamento ha una pertinenza e, in caso positivo, come viene risolto. Nei racconti, in effetti, la gestione di questo doppio binario che percorre il film, sembra creare qualche piccola difficoltà e fa sì che si presenti un certo grado di variabilità, in particolare nell'individuazione del *topic* del racconto: di che cosa parla il film? Per alcuni intervistati infatti il film è *la storia del rapporto tra un padre e un figlio* per altri invece il film è *la storia di un uomo che...* Di fatto questa doppia possibilità di attacco non pregiudica la grande convergenza tra le risposte e l'alto grado di similarità negli elementi riferiti, per due strade diverse i soggetti tendono comunque a ripresentare un insieme abbastanza simile. Infatti i soggetti che tendono a raccontare il film come *la storia dell'uomo che fa cose incredibili* tendono poi immediatamente e in qualche modo a recuperare l'elemento del figlio, mentre quelli che partono dal *rapporto padre-figlio* tendono a inserire subito la ragione del loro litigio, ovvero la storia incredibile della sua vita raccontata dal padre. Qualche esempio può chiarire questa dinamica: ecco uno stralcio del racconto di Milena reso immediatamente dopo la visione:

... è la storia di un uomo che per tutta la vita ha raccontato quella che è stata la propria vita e magari per renderla più interessante soprattutto agli occhi del figlio, ci inserisce degli episodi ovviamente poco credibili ma che in realtà il figlio non ha mai preso per veri, per buoni ma si è sempre ribellato a questo modo di fare del padre, non

l'ha mai accettato, l'ha sempre reputato falso. Racconta come quest'uomo fin da bambino abbia visto quella che sarò la propria morte negli occhi di una strega e nonostante questo ha sempre affrontato la vita in maniera coraggiosa e spericolata perché sapeva che anche i momenti più pericolosi magari non erano quelli della propria morte e magari questo gli dava la forza di affrontare determinate situazioni. Questo però non credo l'abbia mai terrorizzato, non ha mai avuto secondo me l'ansia, la paura della morte. Quindi racconta come abbia affrontato vari viaggi, come abbia incontrato dei posti dove magari avrebbe potuto rimanere e avere una vita tranquilla e serena ma in realtà non si è mai fermato perché ha sempre voluto vedere il mondo, affrontare quelle che magari erano situazioni più pericolose ma è sempre andato avanti. Racconta di questa storia d'amore con una ragazza che ha incontrato per pochi secondi nella sua vita e ha cercato di ritrovarla per parecchi anni affrontando la vita nel circo, facendo di tutto di più e quando l'ha incontrata ha cercato di conquistarla in tutti i modi e poi vabbè è un continuo flashback quindi. Quando poi è riuscito a sposarla è dovuto partire per la guerra quindi ancora lontananza e quando lei pensava lui fosse ormai morto, in realtà lui è tornato e hanno avuto questo bambino. Il rapporto del padre col figlio non è stato mai idilliaco da quanto si capisce ma sempre abbastanza conflittuale fino a sfociare al momento del matrimonio in cui il padre ruba quasi la scena al figlio come forse ha fatto in altri momenti della loro vita e quindi il figlio si ribella e decide di interrompere i rapporti col padre ...

Il tipo di strategia adottata è quella che si incentra in primo luogo sulla vita del padre, ma si può osservare come fin dall'inizio è ben presente l'elemento del figlio che è il destinatario e la causa della narrazione di questa vita. Il figlio si ripresenta poi all'interno del percorso cronologico, per cui il percorso di vita arriva fino al litigio con il figlio nel momento del suo matrimonio. Qui viene proposto l'elemento di rottura che è un elemento molto generale presente in tutti i racconti. Questo tipo di narrazione di Milena ripropone con un certo dettaglio le varie vicende di Edward; questo dato non è molto diffuso nel campione raccolto, dove è invece presente la tendenza a generalizzare l'insieme di vicende etichettandole come incredibili, assurde, fantastiche. Esaminiamo ora l'intera risposta di Agata, tre mesi dopo la visione:

Film che parla del rapporto tra un padre e un figlio. È un film fatto di tante storie raccontate dal padre che è in qualche modo una specie di cantastorie che racconta

queste avventure che gli sono successe in modo assolutamente molto fantasioso, ricco di particolari e tutto e quindi tutte le varie storie vengono un po' rappresentate nel film attraverso delle scene. Però c'è appunto alla base questo rapporto tra padre e figlio per cui il figlio non accetta questa fantasia del padre, lo considera comunque un bugiardo e invece alla fine si ricrede perché si rende conto del valore che aveva il padre, della sua capacità comunque di cambiare la realtà per renderla più piacevole, più bella anche da accettare, più varia e quindi in qualche modo c'è una sorta di riconciliazione poi comunque il padre muore però insomma rimane nel ricordo di tutti e quindi ha diciamo un lieto fine ecco.

In questo caso la topicalizzazione è direttamente sul rapporto, ma immediatamente viene recuperato l'elemento delle storie che compongono la vita del padre; questa volta, ed è il caso più comune, le vicende sono ripresentate in una modalità astratta e generale. È presente poi l'elemento di rottura, ovvero il fatto che il figlio non accetta questa fantasia del padre, e anche il momento della risoluzione finale del film: non è spiegato come si arriva a questa riconciliazione, ma alla fine questa rottura scompare e il film finisce bene. Un caso curioso è quello di Alice che, immediatamente dopo la visione, prova entrambe le possibilità di attacco del racconto, ecco uno stralcio:

È la storia del rapporto tra un padre e un figlio e del figlio che soffre perché il padre racconta la sua vita sotto forma di favola. Non son brava a raccontare, faccio casino a raccontare. Faccio un po' di caos. È la storia di quest'uomo che passa la sua vita a raccontare delle storie come se avesse vissuto in una favola...

A prescindere da questo problema di topicalizzazione, comunque, la narrazioni riportano tutte due elementi essenziali: ci sono le storie della vita di Edward, presentate in modo più o meno espanso; c'è una rottura del rapporto tra padre e figlio che ha come oggetto queste storie. Questi due elementi sono quindi la costante schematica che di fatto occupa una prima parte di ogni risposta. Il passo successivo della schematizzazione che emerge vede un repentino passaggio alla risoluzione della rottura e al lieto fine: osserviamo per intero la risposta data da Giulia immediatamente dopo la visione:

C'è un uomo che assume come filosofia di vita il fatto di crearsi delle gran storie in modo tale da affrontare meglio la vita. C'è uno che racconta sempre una realtà parallela. C'è un personaggio principale che affronta la sua vita come tutta una serie di vicende e storie parallele alla realtà e tira su il figlio in questa maniera. Il figlio si trova confuso perché non sa che cos'è la realtà e che cos'è la fantasia e alla fine però trova un po' la chiave di tutto e capisce forse la filosofia del padre e vive meglio.

In questa versione, che è molto sintetica, si presenta la rottura in modo generico, e contestualmente si introducono la riparazione e il lieto fine. Questi elementi però sono completamente scarni: non troviamo la ragione del riavvicinamento, cioè il fatto che il padre è in punto di morte, non troviamo le modalità tramite cui il figlio risolve il suo problema col padre, ovvero la ricerca di informazioni, non troviamo l'azione tramite la quale il figlio si riconcilia con il padre, cioè il racconto della sua morte fantastica. Ho presentato il caso di Giulia perché è un caso limite dove si intravede lo sviluppo schematico ma questo è sostanzialmente spolpato della sua ricchezza semantica. Gli altri racconti, in tutto o in parte, vanno a colmare i vari passaggi individuati: vediamo uno stralcio di Alice, che in estrema sintesi presenta tutti i passaggi.

... (il figlio) riceve una telefonata in cui il padre sta per morire insomma è in fin di vita, ha un tumore e lui deve tornare e recuperare il rapporto. Cerca di capire molte cose su di lui e scopre che tutta questa favola in realtà aveva qualcosa di vero, diciamo. Attraverso diversi racconti ritrova un po' anche in sé questa voglia di vivere la favola e alla fine la storia si inverte, i ruoli si invertono e alla fine è il figlio che racconta la favola al padre prima di morire e gli fa vivere la morte come una favola.

In questo caso abbiamo la morte, come causa del riavvicinamento, la scoperta della verità nei racconti, comunque generica, e l'azione finale di riconciliazione. Baronessa, a tre mesi di distanza, dopo aver raccontato con una notevole ampiezza le vicende del padre risolve così la narrazione, ecco uno stralcio:

... c'è questo nodo cruciale di questo figlio che l'ha sempre mal sopportato e che non ha mai approvato il suo modo di vivere. E quando il figlio ritorna indietro perché questo padre è molto malato, il loro dialogo anche non volontario e spesso anche un

po' stretto riuscirà a far luce su diversi punti e arrivare a tirare una morale e per loro arrivare a una riappacificazione.

In questo caso c'è sempre la morte come motore del riavvicinamento, ma la modalità che porta alla riappacificazione è il dialogo tra i due, e il momento di riconciliazione è presentato in modo generico. Quello che vorrei mostrare quindi è come questi racconti si dilunghino in una fase iniziale per presentare la situazione nella duplice veste di *insieme di storie incredibili di un uomo e problemi relazionali padre figlio*; dopo questo sforzo per stabilire i termini della narrazione il tutto viene poi risolto repentinamente con una forte tendenza ad astrarre gli elementi concreti della narrazione, che non sono sempre tutti presenti. Credo che la risposta di Costa resa immediatamente dopo la visione, e riportata nella sua interezza, possa rendere bene l'idea di questo andamento delle narrazioni.

Ho visto Big Fish è l'ho trovato un po' noioso. È una storia un po' fantastica dove c'è un fondo di verità. Fantastica perché ci sono dei personaggi fantastici che sono i soliti personaggi della vita reale che però vengono dipinti caricati per rappresentare i personaggi reali che se devi rappresentare una persona qualsiasi la fai più sfigata di quello che è. E questo è comunque una storia reale. È il riassunto della vita di un uomo visto sia dalla sua parte che dalla parte del figlio e il figlio dubita delle parole del padre mentre non è detto che poi il dubbio sia così sensato e abbia ragione di essere un dubbio. Questi personaggi che vengono ingigantiti e che però possono essere personaggi normali della vita di tutti i giorni possono rappresentare delle situazioni non so il tipo vede il bamboccione gigante e lo fa firmare con un mezzo indiano perché magari è uno che non sa leggere, etc. Rappresenta in modo colorito le mille situazioni della vita reale. L'intreccio sembra complicato ma non lo è. C'è questo padre sul punto di morire che ha come modo di fare che poi ha avuto per tutta la vita di colorire i fatti. Comunque racconta i fatti a modo suo in maniera che lui si sente al centro dell'attenzione e queste vicende possono succedere come non succedere ma le vicende succedono tutte a lui e il figlio ne soffre. Poi in punto di morte si ha tutta una serie di chiarimenti, un coinvolgimento, una riappacificazione.

Costa racconta in un modo molto personale, inizialmente, per poi ritornare come tutti ai temi della vita fantastica del personaggio, e del rapporto col figlio. Tende comunque a

fare diverse digressioni, e poi dichiara la semplicità della trama e in due parole la risolve mettendo ben in luce il meccanismo dello schema in opera.

In conclusione anche in questo caso siamo di fronte alla presenza di una presa schematica complessiva forte: i racconti, pur presentando varianti individuali, si attengono alla traccia illustrata attraverso gli esempi. Un ulteriore elemento che caratterizza questo campione di risposte è la costanza temporale, già riscontrata in precedenza. In particolare troviamo che proprio alcune particolarità individuali tendono poi a mantenersi nel tempo e a ripresentarsi a tre mesi di distanza.

4.3 – L'ELABORAZIONE DEI SIGNIFICATI DI UN FILM

4.3.1 – Il senso imbarazzante e vago delle storie

Si prenderanno ora in esame le risposte relative alla quinta domanda dell'intervista, dove si chiedeva agli intervistati di ipotizzare uno o più sensi complessivi per la pellicola. La domanda sul senso, insieme a quella sulle emozioni, è tra le più imbarazzanti dell'intervista. Mentre ricordare delle scene o raccontare le vicende della pellicola non sembra presentare difficoltà, il tema del senso o significato o messaggio complessivo viene accolto con freddezza e con qualche difficoltà di comprensione. C'è una difficoltà, in generale, a pensare a un senso del film nel senso in cui lo pensa la semiotica. Questa difficoltà può forse anche essere attribuita al fatto che questa risposta richiede forse uno sforzo anche cognitivo maggiore, e quindi trova più resistenza negli intervistati. Non sto affermando il fallimento della domanda, i soggetti capiscono e rispondo, solamente c'è una resistenza maggiore rispetto ad altri interrogativi. Nel capitolo metodologico si spiegava come la posta in gioco di questo quesito era in primo luogo la possibilità stessa di essere posta. Questa sfida è stata superata, la domanda, nel suo complesso, è una domanda riuscita e i soggetti rispondono in modo corretto e pertinente. Qualche imbarazzo in più però c'è. Uno dei soggetti che ha visto *Big Fish*, ad esempio, ha sostenuto laconicamente che secondo lui il film non aveva un senso, un significato particolare, ma è un caso unico. Altri affermano che i sensi sono tanti, o forse che non c'è un vero e proprio senso, poi tendono ad elencare i diversi temi trattati dal film oppure a recuperare qualche frammento narrativo. Questa strategia, che definirei della vaghezza, è indice, a mio avviso, della presenza di uno sforzo cognitivo che la risposta necessita e che il soggetto non ha fatto e non ha modo o voglia di fare in quel momento. Il tentativo fatto sul momento di impostare una riflessione complessiva sul film può spesso dar origine a risposte di notevole vaghezza. L'esempio di Erri, immediatamente dopo il film, penso possa dare una idea qualitativa di questo tipo di dato.

Io non credo che ci sia un messaggio unico, il regista con questo film vuole dire questo, e quindi tutte le varie vicende o storie puntano verso un obiettivo. Forse c'è più di un

messaggio. Più che un messaggio è un senso. È una cosa che viene anche mostrata ... un certo modo è descrittivo di tanti aspetti di alcuni comportamenti che possono avere gli essere umani di un certo carattere sottoposti a certe situazioni. Il film secondo me lo è per molte sue caratteristiche, per una serie di riprese e di dettagli che creano atmosfera ecc.. e quindi secondo me più che il senso o il messaggio, i nodi che più vengono descritti sono situazioni sicuramente possibili ma non molto frequenti cioè la scoperta di essere genitore a sorpresa in questo caso. Invece molto più comune purtroppo è la scoperta di dover morire quindi l'accettazione della morte. Da parte della figlia Anna la ricerca di un genitore che non ha mai neanche cercato nel corso della sua vita accontentandosi di un genitore adottivo. Improvvisamente entra nella sua vita di colpo e lei desidera comunque un riavvicinamento alle sue radici cercando di capire.

Un dato di questo tipo è chiaramente marginale, ma illustra in modo preciso una tendenza alla vaghezza e alla affabulazione che caratterizza molte delle risposte. In questo senso la lettura e l'analisi dei dati presenta una difficoltà in più perché deve procedere per approssimazione, tentando di interpretare le risposte al fine di estrapolare delle attribuzioni di senso in qualche modo confrontabili e generalizzabili.

4.3.2 – Un senso, più sensi

Nel capitolo metodologico si presentava anche il problema rispetto alla presenza di uno o più sensi del testo. Ai soggetti è lasciata la possibilità di presentare una singolarità o pluralità dei sensi, e i dati raccolti sono appunto l'occasione per testare quale sia l'opzione preferita dagli intervistati. Il primo dato è che l'univocità non è attesa, molti affermano di ritenere che ci siano vari significati del film, anche se poi di fatto ne elencano solamente uno o due. Un secondo dato è che generalmente, per tutti e tre i film, le risposte sono abbastanza ricche, e presentano due o più sensi. Il film è quindi visto come un serbatoio abbondante di asserzioni significative legate alle vicende presentate. A titolo di esempio riporto la risposta di Fra che, immediatamente dopo il film, cercando di parlare dei sensi di *Dopo il Matrimonio*, presenta una vera e propria esplosione di possibilità dove sono distinguibili almeno quattro significati presenti nel film.

Il messaggio è quello che dalle rovine di tante cose si può costruire qualcosa di più positivo. Che c'è la sofferenza diversa, magari in India c'è una sofferenza di un tipo però magari nel vissuto di un paese occidentale o comunque anche nei salotti borghesi ci può essere un altro tipo di sofferenza. Il messaggio è che poi in realtà quando si ha a che fare con del dolore bisogna sempre cercare di mantenere le redini della situazione e si può fare. È un messaggio comunque positivo che si può aiutare, si può fare e quindi probabilmente, anzi sicuramente c'è una speranza con il finale. Poi questo bambino che dice di no, mi è rimasto impresso. Me lo aspettavo che dicesse di no però mi fa capire che in realtà è lo stesso mondo ma ci sono due visioni diverse quindi poi c'è un modo di aiutare in un certo paese quindi con certi problemi, c'è un altro modo in altri ma comunque il dolore è un dolore che accomuna tutti però si può fare qualcosa per lenire questa sofferenza.

Se consideriamo questo caso emblematico, e le tante risposte di questo taglio, si può ipotizzare una realtà semiosica molto ricca, che non si riduce ad una grande articolazione valoriale, ma che vede molteplici possibilità di trovare valori esistenziali generalizzabili nelle vicende narrate.

4.3.3 – Che senso ha *Crash*?

Si tratteranno in modo complessivo i risultati di questo interrogativo più avanti, dopo aver esaminato *Dopo il Matrimonio* e *Big Fish*, per ora voglio occuparmi di *Crash*, perché rappresenta un caso atipico, e perché già la schematizzazione narrativa illustrava un certo tipo di tendenza rispetto ad un approccio ad un significato complessivo delle diverse storie. Infatti il macroschema del film come intreccio delle vicende porta a tentare di definire un elemento che dia unità e coerenza alle vicende, e questo elemento è preferibilmente di carattere tematico, e viene facilmente eletto dai soggetti a significato complessivo del film.

Analizzando l'insieme delle risposte date dai soggetti sia dopo la visione del film che a tre mesi di distanza emergono con chiarezza due grandi nuclei valoriali che sono un punto di convergenza molto forte. Sia il tema della denuncia del razzismo, sia quello della duplicità, della compresenza del bene e del male sono menzionati da sei persone su tredici e mantengono questo valore nel tempo. Accanto a questa tendenza permane

comunque una certa variabilità di cui però si parlerà meglio in riferimento agli altri due film.

Un ampio gruppo di intervistati individua quindi come senso del film quello della duplicità: non sei mai né buono né cattivo, ci sono continui ribaltamenti, quello che appare non è quello che vediamo, il film vuole esplorare il doppio delle persone, etc. Un buon esempio di questo gruppo di risposte è Andrea che immediatamente dopo il film afferma:

Secondo me è quello di far capire che chiunque può avere ragione e torto allo stesso tempo cioè non ha senso se tu sei un buono o un cattivo, prima o poi fai sempre il passo falso che ti fa capire se hai ragione o no quindi tu puoi partire come cattivo ma non sei bollato per forza come cattivo. Puoi essere un redento come quel ragazzo che lascia i cinesi che li lascia liberi oppure uno che si pente di quello che è come il poliziotto che alla fine si pente di non aver cercato il fratello e di averlo ritrovato come un cadavere. Non esiste il buono perfetto. Non per forza i personaggi rispecchiano lo stereotipo del personaggio vero e proprio.

L'illustrazione del significato del film procede spesso con esemplificazioni che riprendono una o più scene del film. Si ribadisce qui un forte legame tra un piano tematico e valoriale e quello di una singola narrazione nel suo complesso, come già rilevato a proposito dell'analisi delle risposte alla prima domanda nella loro dimensione sequenziale. Un altro esempio di questo tipo è la risposta di Florindo a tre mesi di distanza; come si è già argomentato la linearità argomentativa non caratterizza queste risposte, che tendono invece ad essere piuttosto confuse.

E' una riflessione più che altro sulla duplicità del bene e del male e che siamo tutti vittime e carnefici e uno è portato poi, il regista sembra portato a giustificare il male che fanno le persone perché lui batte su questa figura del poliziotto che si imbatte nella donna e la molesta nella perquisizione che consiste nel toccare e tastare una persona per vedere se ha armi pericolose applicabile però scrupolosamente, diventa prevaricatore e mi rimane molto forte il contrasto fra lui vittima, lui subisce la molestia tra virgolette dalla donna che gli dice, no con tuo padre non si può fare niente e lui dice: " ma mio padre ha fatto tanto, ha aiutato tanto, aiutava anche le persone di colore e gli dava lavoro e adesso sta male". E lui nel momento in cui indossa la divisa

fa parte anche lui di questo sistema dove ha la sua cattedra, la sua scrivania dalla quale è un burocrate. Il senso penso sia la doppiezza del bene e del male.

L'altro nucleo di significato attorno al quale le risposte si aggregano è quello del razzismo. Non si tratta semplicemente dell'esplicitazione da parte dei soggetti di uno dei temi ricorrenti del film, il significato riconosciuto è infatti quello di denuncia del razzismo, secondo tante e diverse sfaccettature. Il film vuole far vedere, mostrare delle situazioni, porre davanti agli occhi. In questo senso il significato è su un piano pragmatico, di situazione di enunciazione. Il significato del film è quello della scelta del tema: vuole appunto far vedere il razzismo ad un possibile spettatore. Come già detto, insieme a questi due filoni c'è un pulviscolo di altri significati più legati alle singole persone, ma per quanto riguarda la frammentazione dei sensi sono interessanti le altre due pellicole che sembra esibire un trattamento più tipico di questa dimensione.

4.3.4 – *Dopo il Matrimonio*, molte possibilità

È a questo punto utile analizzare con più dettaglio il corpus di risposte date in relazione a *Dopo il Matrimonio*, sia immediatamente dopo il film che a tre mesi di distanza. Inizialmente si esaminerà che cosa i soggetti dicono, cercando tendenze e regolarità, poi si prenderà in considerazione l'aspetto della variazione temporale. Un dato emerge immediatamente con forza, ed è di segno totalmente opposto a quello che l'analisi di *Crash* relativamente a questa domanda ha mostrato: per quanto riguarda *Dopo il Matrimonio* l'elemento dominante è la varietà di sensi. Gli intervistati affermano cose molto diverse, per ogni persona il film ha i suoi significati, e le convergenze sono presenti in modo debole. Ne scaturisce un gruppo di più di dieci sensi indicati: non è poco per un campione di tredici persone. Si osserva quindi come ogni soggetto proponga più temi con valenza esistenziale capaci di rappresentare i principali valori significativi del film, e come questi differiscano da soggetto a soggetto in modo considerevole.

È possibile e utile a questo punto una elencazione di tutti i significati individuati, li etichetto con una dicitura che possa definirli con chiarezza. Elenco poi, tra parentesi, i soggetti che hanno parlato in questi termini, e descrivo brevemente cosa intendono dire,

o quale è il nucleo semantico intorno a cui gli intervistati indicati convergono. I sensi del film, per i tredici soggetti, sono:

la duplicità delle persone (pensata in positivo)

(Erri 2, Tyler 1, Steve 2, David 1)

Il film ci vuol dire che non bisogna giudicare il libro dalla copertina, i personaggi presentano più aspetti, quello che inizialmente viene giudicato un personaggio negativo può poi cambiare, rivelare una faccia nascosta, i personaggi mostrano la capacità di cambiare e anche in meglio.

la imprevedibilità

(Dedo 1 e 2, Alison 1 e 2)

Il messaggio è che la vita può sempre riservarci delle sorprese, può giocare anche strani scherzi, ma poi tutto può forse riacquistare un senso.

la preziosità del tempo

(Dedo 1, Jim 1 Austin 1 e 2)

La storia ci ricorda che la vita è breve, il tempo è prezioso e non va sprecato, va vissuto in pieno, nel modo più significativo possibile.

interrogarsi sul valore del denaro

(Bruno 2, Austin 1 e 2)

Il film pone un quesito rispetto alle possibilità del denaro. I soldi possono comprare qualsiasi cosa? Sembrerebbe di sì. Eppure nella vita non sono tutto, però forse sono un mezzo importante. Il film vuole fare riflettere in modo critico su questo elemento.

la possibilità di riparare

(Bruno 2, Fra 2)

Si può sempre tornare indietro, quando si crede di aver fatto qualche errore, l'amore può essere rinnovato anche a distanza di anni, di tempo, qualcosa di interrotto in qualche modo si può sempre riparare e ripristinare.

la responsabilità e il sacrificio

(Tyler 1 e 2, Nick 1 e 2, David 1 e 2)

È importante prendersi la responsabilità delle proprie azioni, e per raggiungere un certo obiettivo responsabilmente sono necessari dei sacrifici anche importanti, e questo mette spesso in gioco notevoli conflitti anche emotivi.

la ragione deve prevalere sull'emotività

(Jim 1 e 2, Fra 1)

Questa asserzione è in parte legata alla precedente, ma si singularizza a partire dall'idea che il senso del film è quello di stigmatizzare il fatto che le persone spesso non pensano razionalmente ma emotivamente, mentre di fronte a decisioni complesse è necessario essere razionali, e anche davanti al dolore è necessario mantenere le redini della situazione.

l'importanza della famiglia

(Yardena 1 e 2)

Il film vuole affermare il ruolo centrale che la famiglia ha nella vita di ognuno.

compresenza di gioia e dramma

(Ciro 1 e 2)

Il film parla del dramma umano della sofferenza e della gioia, questi due aspetti sono presenze inscindibile dell'esistenza di ognuno.

il relativismo

(Ciro 2, Fra 1)

Ciò che può essere vero per me adesso non lo sarà dopo oppure non lo è per qualcun altro, in ogni momento ci sono diverse visioni possibili contemporanee e contraddittorie.

la possibile rinascita

(Fra 1 e 2, David 1)

C'è un messaggio positivo: per ogni fine c'è sempre un inizio, e dalle rovine di tante cose della vita si può sempre costruire qualcosa di più positivo, che in qualche modo le supera. Il film vuole affermare una possibilità di speranza.

la sofferenza accomuna tutti gli uomini

(Fra 1 e 2)

Vengono mostrate due sofferenze diverse, quella dei paesi sottosviluppati e quella della borghesia occidentale, questo dimostra come il dolore e la sofferenza sia un tratto comune e definitorio della natura umana che travalica differenze sociali e geografiche.

il valore di raccontare una buona storia in quanto tale

(Steve 1 e 2)

Concludo con questo “senso” del film perché è diverso da quelli a valenza più esistenziale presentati fin qui. Per Steve il senso di una buona storia è la storia stessa, il fatto che vale la pena di essere raccontata. Si tratta di un senso che si pone in modo deciso sul piano della situazione di enunciazione e astrae dai contenuti narrativi del testo: è l’esperienza di fruizione di per sé valida e sensata.

Credo che questo ventaglio di significati sia a dir poco impressionante, e mostri la grande variabilità individuale nell’approccio ad un senso complessivo del film, e allo stesso tempo la ricchezza semantica che un testo rappresenta.

4.3.5 – Memorie del senso

Il passaggio successivo dell’analisi consiste nel porsi uno degli interrogativi guida della ricerca: quale grado di resistenza al tempo hanno i sensi che i diversi soggetti propongono? Al pari della schematizzazione narrativa il grado di stabilità sembra essere molto alto. Il conteggio, in questo caso, può essere fatto sui singoli soggetti. Nella stragrande maggioranza gli intervistati tendono a ripresentare tre mesi dopo lo stesso senso che avevano indicato dopo aver visto il film (si vede facilmente dalla presenza della dicitura “1 e 2” di fianco al nome nell’esposizione del paragrafo precedente). Il significato per il soggetto quindi permane nel tempo. La varietà è allora la caratteristica del gruppo, come mostrato nel paragrafo precedente a proposito di *Dopo il Matrimonio*, mentre la continuità caratterizza invece la dimensione temporale. Una volta stabilito che il senso (o i sensi) del film è quello, il soggetto tenderà a ripensare ad una interpretazione del film a partire da quella chiave di lettura in modo persistente anche a

diversi mesi di distanza. Non è quindi prevedibile il senso di cui il film è portatore per un soggetto, ma è prevedibile il fatto che tenderà a non modificarsi.

4.3.6 – *Big Fish*, altrettante possibilità

In ultimo si prendono in esame le risposte relative a *Big Fish*, sia quelle rese immediatamente dopo la visione che quelle date tre mesi dopo. Anche in questo caso, coerentemente con quanto emerso a proposito di *Dopo il Matrimonio*, la tendenza dominante è quella di una varietà di sensi che il gruppo di intervistati ritrova nella pellicola vista: l'attività analitica permette di isolare oltre quindici nuclei di senso che vanno a costruire un panorama decisamente variegato delle possibilità significative del film; le risposte differiscono in modo considerevole tra i singoli soggetti. In questo caso, diversamente da *Dopo il Matrimonio*, si presenta un nucleo più forte, collocato per semplicità espositiva al primo posto nella esposizione dell'analisi dei dati, che mostra una certa convergenza all'interno del gruppo, specialmente nel momento subito successivo la visione. Per quanto riguarda la restante parte dei significati presentati l'effetto di "polverizzazione" è ancora più accentuato che in *Dopo il Matrimonio*, e sembra così rappresentare il trattamento tipico di questa dimensione da parte di un gruppo di soggetti.

A proposito dell'evoluzione temporale di questi significati, ovvero la questione rispetto al loro grado di resistenza nel tempo, che è una delle linee guida della ricerca, un bilancio può essere tratteggiato già da adesso. Diversamente da quanto avviene per *Crash* e *Dopo il Matrimonio*, in questo caso la tendenza a ripresentare a tre mesi di distanza lo stesso nucleo di senso indicato dopo il film è decisamente meno marcata. Sembra invece verificarsi un fenomeno per cui il primo nucleo di senso, che vede immediatamente dopo il film una certa convergenza, tende a sfaldarsi e a portare i soggetti che lo avevano presentato all'indicazione, tre mesi dopo, di un senso in qualche modo affine e derivato, ma già autonomo. Si osserva quindi, per quanto riguarda questi significati indicati, una tendenza, nel tempo, a specializzarsi, a produrre degli scostamenti dal nucleo da cui inizialmente forse provenivano tali da generare un vero e proprio distacco; si osserva, tre mesi dopo, una sorta di ripresa di un certo sguardo sul film che ponendosi però in modo leggermente diverso produce un risultato indipendente.

Si presentano, a questo punto, i sensi del film, per i tredici soggetti, nella stessa modalità utilizzata in precedenza.

Le storie rendono la realtà migliore

(Baronetta 1 e 2, Elisa 1 e 2, Alice 1, Milena 1 e 2, Max 1, Costa 1, Whisky 1, Lu 2,)

Questo primo nucleo si presenta estremamente complesso e ricco. Il film vuole sottolineare l'importanza delle storie perché consentono di creare una realtà migliore, rendere qualcosa più positivo riesce a farci vivere meglio e non vale la pena dividere realtà e finzione. La vita magari non è eccezionale e spesso bisogna metterci della fantasia; qualcosa di banale può essere reso speciale, addolcito; alle volte è più bello arricchire che lasciare le cose come sono, prendendo il bello e valorizzandolo; non è necessario dire per forza la verità, è possibile colorare il racconto, la realtà colorita è più divertente della realtà grigia; è importante saper trovare significati diversi per rendere la vita più emozionante. Due accezioni sono marginali ma ancora accettabilmente parte di questo nucleo: è importante arricchire la realtà, soprattutto agli occhi di un bambino; è un comportamento umano normale ingigantire i fatti, il film lo vuole mostrare.

la fatica e la possibilità di tramandare saperi tra generazioni

(Baronetta 1, Agata 1, Angela 1, Max 1)

Il film afferma l'importanza, nonostante le difficoltà, del passaggio generazionale; è difficile ma fondamentale costruire un rapporto familiare, in particolare tra padre e figlio, capace di tramandare conoscenze e saperi; l'importanza del passaggio del testimone tra generazioni.

se si crede in qualcosa niente può essere di ostacolo

(Giulia 1, Milena 1, Angela 1)

Se non hai paura, se hai coraggio e passione, puoi superare qualsiasi ostacolo e affrontare le difficoltà; se credi davvero in qualcosa devi e puoi portarlo avanti.

comprendere le persone

(Orrix 1, Costa 1, Whisky 1)

Non bisogna mai dire “questa persona non la capirò mai”; è necessario andare al di là della prima impressione, chi magari appare in un modo in realtà è diverso; a volte ci facciamo pregiudizi non reali.

saper accettare le persone

(Angela 2)

E' necessario accettare le persone per quello che sono, non volerle secondo i nostri giudizi (questo significato del film mostra una certa affinità col precedente, ma presenta un'accezione che lo rende autonomo).

il potere delle storie

(Lu 1, Agata 1, Orrix 1)

Il messaggio che il film vuole trasmettere è che la narrazione, la capacità di raccontare, rende eterna una persona per la sua cultura e la sua società; le persone diventano i loro racconti e ne sopravvivono; le storie hanno una forza e una bellezza che, al di là del vero e del falso, possono cambiare le cose.

non fermare mai la fantasia

(Angela 1, Alice 2)

Non bisogna mai smettere di sognare, di immaginare, non c'è niente di male nel dare un senso diverso alla vita, nel trovare una parte magica della vita.

accettare la morte col sorriso

(Angela 1 e 2)

La pellicola ci ricorda che la morte fa parte della vita, è fortunato chi riesce a capirlo e ad accettarlo; alla morte del protagonista, nella gente, non rimane tristezza per questa morte: la stima che questa persona ha suscitato negli altri è più potente.

ricostruire i rapporti familiari

Il film ci dice che è sempre possibile ricostruire i legami in famiglia.

(Giulia 1)

l'importanza dell'amore

(Angela 1)

La pellicola mostra un amore grande e maturo, vuole così lanciare un importante messaggio positivo di valorizzazione dell'amore.

meglio abbassare il tiro

(Giulia 2)

Non bisogna porsi obiettivi troppo grandi, bisogna accettare quello che si ha e che si è.

saper accettare i genitori

(Lu 2)

Bisogna saper accettare come sono i propri genitori così come sono, non ci si può fare niente, non dipende da noi.

il problema dello sguardo

(Agata 2, Orrix 2)

La realtà cambia in funzione anche di come la guardiamo, non è nel racconto che emerge il senso del racconto stesso ma è nell'orecchio che lo ascolta.

affetti e brevità della vita

(Max 2)

Bisogna stare vicino alle persone e volere loro bene finché ci sono e non dopo quando non ci sono più.

uno spaccato della natura umana

(Costa 2)

Secondo me il regista ha cercato di descrivere la natura umana in tutte le sue sfaccettature

4.3.7 – Oltre un'ipotesi forte e un'ipotesi debole, verso il senso comune

I risultati ottenuti analizzando *Big Fish* e *Dopo il Matrimonio*, sembrano presentare una situazione tipica: una decisa varietà nelle risposte, una proliferazione di sensi. Sembra che ogni soggetto abbia gettato il proprio sguardo particolare sulla storia e ne abbia estratto, a partire dalla valorizzazione di parti più o meno diverse dello stesso materiale, un differente messaggio esistenziale. Il caso di *Crash*, a cui si è dato anche minor spazio nell'analisi, si presenta più come un fatto eccezionale all'interno di un comportamento tipico: la produzione cinematografica più diffusa tende infatti a presentare degli intrecci

narrativi più semplici e lineari, mentre *Crash* brilla per complessità. La articolata struttura narrativa tende a spostare la ricerca di una coerenza altrove, in un livello valoriale che risulta quindi semplificato; nelle altre pellicole esaminate invece, dove lo sviluppo narrativo è più lineare, trovano spazio una pluralità di significati. Per dirla con uno slogan: più storie hanno un solo senso, una storia ha più sensi. Questo dimostra una relazione stretta tra il livello narrativo e il livello valoriale, che è uno dei punti essenziali della teoria semiotica del testo. Fatta questa premessa è necessario puntualizzare che l'analisi che segue verterà sul caso più tipico, quello per cui un formato narrativo lineare provvede un terreno fertile per la proliferazione dei significati. Si può immediatamente constatare come l'ipotesi definita "forte", che si è presentata all'inizio del capitolo, non sembra poter rendere conto di questo fenomeno di frammentazione del senso. Non sembra esserci una corrispondenza tra il percorso dell'analisi semiotica, alla ricerca dei valori che governano un testo, e il percorso che gli intervistati fanno per rispondere ad un quesito sul senso complessivo del film visto. Questo dato è già, in prima istanza, interessante: la domanda era stata costruita ispirandosi all'idea di una indagine su quella che la semiotica definisce come semantica fondamentale, mentre il risultato non risponde a questo approccio. All'interno della disciplina, però, oltre all'ipotesi che ho etichettato come "forte" è presente un approccio al tema che definirei "ipotesi debole", sviluppato dalla prospettiva interpretativa. Eco, nella sua opera più testualista⁵², si pone in modo critico nei confronti dell'idea di una articolazione valoriale profonda del testo: "con questo non si vuole affatto dire che il tentativo di costruire quadrati e opposizioni, di far emergere l'intelaiatura profonda di un testo, sia da trascurare. Anzi solo così si mette in luce ciò che nel testo 'conta' e che il lettore cooperativo, in qualche modo, dovrebbe fare. Quello che qui si vuole dire è che la costruzione dell'intelaiatura profonda è il risultato finale di una ispezione critica, e come tale, sopravviene solo a una fase avanzata (e reiterata) di lettura" (Eco 1979, 176). Eco non nega quindi la validità di quella che ho definito ipotesi forte, segnala solo che, se guardiamo alla normale attività concreta di lettura, il lettore non arriva automaticamente e immediatamente alla formulazione di una ipotesi sul senso complessivo, molto probabilmente si fermerà prima. Viene quindi proposta una distinzione tra il lettore critico e il lettore ingenuo, dove il lettore critico fa interamente quel percorso che il lettore ingenuo abbozza solamente. Questa ipotesi debole, di fatto,

⁵² Cfr. Eco 1979

non si discosta dall'impianto teorico dell'ipotesi forte, semplicemente ne segnala una sorta di inadeguatezza empirica: il risultato dell'analisi critica è comunque un punto verso cui il lettore tende; l'attività concreta e situata di comprensione, di cooperazione tra testo e lettore, sarebbe semplicemente inadeguata, perché limitata da vincoli temporali.

I dati raccolti, e mostrati nell'analisi, sembrano però indicare qualcosa di più, o di diverso: non c'è, di fatto, una tensione a perfezionare una interpretazione univoca e raffinata del testo, a iniziare un percorso di questo tipo; si osserva invece un'attività di costruzione di un livello di senso globale o profondo che è contingente, parziale, ma allo stesso tempo fortemente significativa per il soggetto e, in qualche modo, conclusa. Sembra esserci, da un punto di vista cognitivo, una esigenza, che la semiotica ha individuato e ritiene fondamentale, di dare un valore ad una situazione narrativa, e gli esiti di questa operazione sono presenti al soggetto intervistato, sono culturalmente disponibili, ma sono costruiti secondo una modalità diversa da quella pensata dalla semiotica: in modo rapido, dopo una riflessione limitata, estraendo, valorizzando e attualizzando alcune possibilità semantiche. Questo esito momentaneo è resistente e tende inoltre a ripresentarsi, a distanza di tempo, come la chiave di lettura del significato del testo. Il tipo di fenomeno che sembra caratterizzare la semiosi testuale è di notevole interesse, in particolare perché mette in discussione le ipotesi, "forte" e "debole", della semiotica, nella loro possibilità di descrivere gli atti concreti di attribuzione di senso ad un testo che dei soggetti compiono all'interno di una determinata cultura.

L'analisi dei risultati si è trovata però ad un punto morto quando ho definitivamente constatato che entrambe le ipotesi semiotiche presentate non sembrano essere in grado di rendere conto delle risposte al quesito sul senso. Come spiegare allora quello che i soggetti intervistati "fanno" con il film nell'espone il suo significato? Due indizi mi hanno segnalato una direzione possibile di ricerca: in alcune risposte erano presenti dei veri e propri proverbi; inoltre molti responsi sembravano una sorta di massima di vita. Seguendo questa suggestione mi sono messo alla ricerca di testi sulla semiotica delle massime, dei proverbi, del senso comune, e sono venuto in contatto con i recenti lavori di Pierre Cadiot e Yves-Marie Visetti⁵³ che hanno segnato un vero e proprio punto di

⁵³ Il riferimento è in prima istanza a Cadiot Visetti 2006 e Cadiot Visetti 2008; per un approfondimento sulla teoria semantica sottostante il lavoro di questi autori si veda Cadiot Visetti 2001. Data la complessità delle ricerche presentate in questi volumi, e l'assenza di traduzioni in italiano, si

svolta nell'analisi. Esplicito immediatamente la tesi che tenterò di argomentare: le caratteristiche della semantica dei proverbi messe in luce dagli autori sono adeguate alla descrizione dei risultati presentati; gli intervistati, per rispondere alla domanda, utilizzano una competenza culturale diffusa legata al senso comune, interpretando il film secondo i modi del genere "proverbio".

Per argomentare questa proposizione è necessario procedere con una rassegna di quegli aspetti di una semantica dei proverbi che presentano i punti di contatto più interessanti con il lavoro di analisi che si sta svolgendo. In questa sede è possibile presentare solo in modo estremamente sintetico il lavoro di questi autori, e lo si farà ritagliandolo sul problema della analisi e della interpretazione dei dati raccolti. L'interesse teorico è rivolto a quelli che Cadiot e Visetti definiscono i proverbi "metaforici", ovvero quelle massime dove il messaggio nasce a partire da una scenografia sensibile. Si tratta, secondo una definizione intuitiva, di proverbi che si articolano a partire da un micro-montaggio narrativo e topico, un insieme di tratti che delineano una situazione concreta e figurativamente definita; a queste caratteristiche si accompagnano una forte genericità e una relazione diretta con le "facende umane". Questi proverbi tipizzano una situazione assumendola all'interno di un progetto sia etico che estetico, che è, allo stesso tempo, in rapporto con norme sia gnomiche che deontiche. Un certo sapere viene quindi valorizzato come una morale pratica che è recuperabile in forma di formule e massime. Secondo questa visione, le forme linguistiche idiomatiche dei proverbi non si strutturano a partire da proposizioni logiche o ideologiche, ma si costruiscono su situazioni, esperienze, racconti, piccoli miti, che portano con sé una attitudine modale. Il meccanismo semantico sotteso dai proverbi vede quindi una giunzione tra una percezione pratica e valutativa e una dimensione di totalità figurativa tipica del mito.

Questa densa e sintetica definizione offre già alcuni spunti di notevole interesse per l'analisi che qui si sta conducendo. Il percorso di descrizione di una semantica dei proverbi presenta dei tratti di specularità con quanto osservato nelle risposte: se gli autori partono dal dato linguistico, per poi dirigersi verso una struttura narrativa e situazionale tipizzata che ne rende conto dal punto di vista semantico, nel mio caso la forma linguistica è il risultato, il punto di arrivo, mentre le forme narrative e figurative dei film sono invece il punto di partenza. Si ipotizza quindi l'esistenza di un

presenteranno, nel corso del paragrafo, le posizioni teoriche di questi autori in modo sintetico e riassuntivo senza tradirne i contenuti, ma consci di non poter ricostruire un quadro completo del loro lavoro.

meccanismo di natura semiotica stabile, percorso però in due differenti direzioni: quella della descrizione delle forme proverbiali, nel caso dell'analisi semantica e linguistica, e quella della generazione di forme proverbiali, nel caso specifico in cui gli intervistati tentano di rendere conto del significato del film. C'è forse qualcosa di più: l'azione della memoria, già descritta a più riprese nella ricerca, semplifica la ricchezza originariamente proposta dal testo, e realizza quindi una sorta di tipizzazione dei contenuti cinematografici. Si può ipotizzare come questo filtro cognitivo prepari, in qualche modo, il "materiale" in una forma schematica, figurativa e narrativa, tale da renderlo adatto a produrre una forma proverbiale.

A partire dal quadro teorico delineato, è possibile approfondire alcune delle caratteristiche che Cadiot e Visetti attribuiscono alla semantica dei proverbi, riprendendo, nel contempo, diverse risposte rilasciate nelle interviste che sembrano soddisfare le qualità individuate. I due autori parlano di una sorta di realismo per descrivere il fatto che sembra essere costitutivo dei proverbi il rapporto con le "facende umane": queste formule hanno una vocazione a farsi carico delle preoccupazioni della vita quotidiana. Non solo, è sempre presente una genericità fortemente antropomorfa, c'è un soggetto umano, protagonista di una sorta di antropologia *naïf*, e contemporaneamente il proverbio esercita una azione modalizzante, invitando a fondere lo stato del destinatario della massima con quello del soggetto rappresentato in essa. Un interessante caso dove una dinamica di questo tipo è in atto è rappresentato da uno dei sensi indicati da Giulia, immediatamente dopo aver visto *Big Fish*:

Il significato che ho inteso io che è un po' poi quello che dice la vecchia all'inizio è che cioè il primo significato che è quello che spinge un po' di più del fatto che te sgusci via come un pesce davanti alle difficoltà oppure te le ricami come vuoi e quindi procedi, riesci ad affrontare e superare qualsiasi ostacolo, qualsiasi intoppo. Però sotto sotto il fatto di aver già visto come muori, è un po' collegato col primo, di tutte le altre cose non gli frega niente, sa cmq che in fondo gli andrà liscia tanto sa qual è proprio la difficoltà grossa che lo porterà a terminare. (BF T1 D5 Giulia)

La risposta, con un andamento ondivago legato all'oralità, è estremamente interessante perché presenta una oscillazione tra il "tu" imperativo, *se tu riesci a sgusciare via davanti alle difficoltà puoi affrontare qualsiasi intoppo*, e la terza persona "egli", che descrive la vicenda del personaggio da cui è tratto il significato imperativo: *a lui andrà*

liscia perché sa come morirà. Giulia presenta a livello di indecisione pronominale, e mancata concordanza transfrastica, l'invito a fondere il piano dell'enunciazione e quello dell'enunciato tipico della forma proverbiale: il soggetto rappresentato nella microstoria evocata mi sollecita una identificazione tale da produrre una indicazione deontica per la mia vita quotidiana.

La semantica dei proverbi è ulteriormente caratterizzata a partire da quella che viene definita una oscillazione gnomico–deontica. Si dispone una sorta di *continuum* che va da una dimensione di necessità alla semplice asserzione di una supposta natura delle cose. La composizione modale, che oscilla tra il sapere e il dovere, è sempre, in qualche modo, equivoca, e le possibilità intermedie sono innumerevoli: dalla necessità fatalista alla semplice probabilità, dal consiglio all'imperativo categorico. L'elemento più interessante rispetto all'analisi dei dati della presente ricerca è che il campione raccolto va proprio a descrivere questo *continuum* illustrando tutte le possibili sfumature. Sono presenti infatti asserzioni nette su uno stato di cose, ad esempio i due significati indicati da Bruno a tre mesi dalla visione di *Dopo il Matrimonio*:

Che nella vita i soldi non sono tutto però sono importanti. Poi che magari si può sempre tornare indietro quando si crede di aver fatto qualche errore. (DM T2 D5 Bruno)

Contemporaneamente si trovano vere e proprie ingiunzioni, è il caso di uno dei sensi indicato da Angela:

La morale principale è quella di non fermarsi mai davanti a niente, se tu credi in qualcosa devi portarlo avanti, non ti devi fermare davanti a nessuna difficoltà se credi veramente in qualcosa. (BF T1 D5 Angela)

Uno dei tanti casi intermedi è Nick, che tre mesi dopo aver visto *Dopo il Matrimonio* afferma:

So I think it has to do something with there had to be sacrifice to achieve a certain level of or in order to achieve your goals there are sacrifices in order to get there because he wanted to build the whole orphanage and everything but he wasn't fully prepared to go through with all the things necessary to give people the money even thought that were

kind of hard to do and then it talked about at certain places about or his wife was talking about how his wife started all these projects and never finished them and that might be kind of an underlining theme of why he is willing to go to this extreme now to help these people in India so he's learning that there is some big sacrifices to make in order to get to what you would like to achieve so that's what he did and that place in India got better. (DM T2 D5 Nick)

La formula *there has to be some sacrifice to achieve something other* esprime una necessità dovuta a fattori esterni, che si colloca un po' a metà tra la descrizione di una realtà delle cose, e la presenza di un imperativo deciso e individualizzato. Si noti inoltre come l'oscillazione gnomico-deontica si intreccia indissolubilmente con la tensione tra enunciazione ed enunciato già descritta: nella parte iniziale della dichiarazione Nick usa la terza persona e presenta una situazione generale, *there has to be some sacrifice to achieve something*, nella fase finale invece rientra la seconda persona dell'imperativo all'interno della medesima forma drastica: *there has to be some sacrifice to get what you would like to achieve*. La descrizione di uno stato di cose è quindi legata alla forma in terza persona mentre la dimensione deontica coinvolge più direttamente un "tu", che altro non è che l'enunciatario del proverbio.

Una ulteriore caratteristica della semantica proverbiale, che appare come rilevante per l'analisi dei dati raccolti, è l'assenza di un sistema di valori inglobante. Per Cadiot e Visetti, l'insieme dei temi evocati da proverbi non creano una coerenza generale e non si può quindi parlare di una tassonomia, o di un sistema: siamo di fronte a un gioco di etichette apposte a delle nuvole di contenuti che si sovrappongono ampiamente. Non si viene quindi a costituire un insieme di verità categoricamente o narrativamente coerenti, perché i proverbi funzionano come momenti singolari: se ogni proverbio assomiglia a un piccolo mito, non si può parlare di una mitologia inglobante. Rivolgendo uno sguardo complessivo al trattamento analitico delle risposte presentato nei paragrafi precedenti, credo sia possibile avere una buona immagine di un insieme di asserzioni, rispetto alla realtà e a come sia necessario agire, che non vanno a costituire un sistema coerente. Si tratta di proposizioni slegate, scoordinate, autarchiche, in qualche caso addirittura contraddittorie.

I due autori parlano anche di una indeterminatezza interpretativa: uno stesso proverbio, grazie alla sua genericità, si lascerà interpretare in modi indefinitamente variabili. Questa elasticità, nelle risposte, si può osservare a partire dalla prospettiva speculare,

già descritta. Il punto di partenza è infatti la situazione narrata dalla pellicola, ed è proprio la duttilità plastica delle forme proverbiali che permette una proliferazione di significati per cui proprio quella particolare situazione risulta essere una buona interpretazione di una varietà di massime del senso comune. In questo senso Cadiot e Visetti parlano anche di una forte fluttuazione dei valori lessicali, per cui viene mantenuto decisamente aperto lo spettro interpretativo delle parole utilizzate, nell'ottica di una pluralità diffusa dei sensi. La caratteristica della diversificabilità della traduzione, ovvero la capacità di ogni proverbio di lasciarsi condurre verso conclusioni varie, spesso sovrapposte e difficili da isolare, permette di illustrare un fenomeno interessante che caratterizza parte dei dati raccolti. Prendiamo un esempio di questa diversità interpretativa e traduttiva proposto da questi autori: "*Lorsqu'on a un marteau en main, tout ressemble à un clou se laissera-t-il paraphraser à des distances variables: l'instrument envahit l'agent, restreint la vision, réduit le propos de l'action à son point d'application proxima; disposer de quelque chose, c'est s'engager dans un monde de représentations attenantes; on voit toujours le monde à son image; on confond ses limites propres avec la réalité, etc.*" (Cadiot & Visetti 2008, 7). Questa deriva progressiva può anche essere letta, nei dati che si stanno analizzando, rispetto alla evoluzione temporale. Se si considerano in particolare i significati riportati a proposito di *Big Fish*, si può vedere come sia presente un nucleo particolarmente forte, *le storie rendono la realtà migliore*, che, a tre mesi di distanza, sembra perdersi in diversi rivoli. Questo fenomeno può essere letto a partire da una attività di "parafrasi a distanze variabili" del nucleo originario che porta poi a un vero proprio distacco di altri significati che è possibile considerare separatamente. In definitiva, l'ottica qui descritta credo possa rendere conto, in modo generale, di molti degli slittamenti temporali; i significati, come evidenziato, tendono a mantenersi stabili nel tempo, sembrano però subire dei leggeri slittamenti che hanno a volte come conseguenza la formulazione di un significato del film diverso da quello inizialmente indicato. L'idea di una indeterminatezza interpretativa, e della forte presenza di oscillazioni e sovrapposizioni, sembra comunque essere la caratteristica generale dei dati raccolti. Dal punto di vista dell'analisi, la difficoltà incontrata nella lettura dei dati, il problema della distinzione dei diversi nuclei semantici, sembra essere teoricamente costitutiva.

Si sono quindi osservate le diverse caratteristiche di una semantica dei proverbi a partire dall'ampio lavoro di Cadiot e Visetti, e si sono riscontrati forti punti di convergenza con l'attività di formulazione dei significati del film realizzata dagli intervistati: il modello

sembra del tutto adeguato alla descrizione dei risultati. Perché dunque i soggetti rispondono in questo modo, secondo le logiche del proverbio, della massima e del senso comune? La risposta viene suggerita dal fatto che i due autori hanno come intento programmatico del loro lavoro lo sviluppo di una nozione di un micro–genere per l’approccio al discorso di senso comune. La forma del proverbio, con tutte le caratteristiche descritte, sarebbe allora un genere discorsivo. Ma che cos’è un genere? Descrivendo l’approccio al testo dell’intera ricerca, nel primo capitolo, ho parlato del significato come emergenza locale a partire dall’incrocio tra le costrizioni dell’oggetto testuale e le *routine* cognitive umane. Ho sottolineato anche come però questo incontro avvenga sullo sfondo di una cultura che provvede delle forme possibili e in qualche misura standardizzate di queste interazioni; la nozione di genere si colloca proprio su questo sfondo. Guardando un film giallo cercheremo inevitabilmente di seguire gli indizi che possono condurre ad un colpevole, non sarà pertinente cercare di individuare i buoni e i cattivi come in un film d’azione; in un film d’azione non sarà importante scavare tanto nei sentimenti dei personaggi, cosa necessaria, invece, per capire un film sentimentale; guardando un telegiornale non aspetteremo mai le notizie dedicate alla politica dopo la pagina sportiva. Il genere è un metasapere culturale che fornisce delle istruzioni su come operare cognitivamente con quel determinato testo, che tipo di operazioni sono pertinenti e quali invece inutili. La domanda sul significato del testo rivolta agli intervistati, mi pare evidente, ha richiamato una operazione possibile da fare con i contenuti del testo, ha attivato una competenza di genere, quella del micro–genere proverbio. Gli intervistati quindi, per rispondere alla domanda, utilizzano una competenza culturale che possiedono, e che è legata alle forme del senso comune, operando sui contenuti del film secondo i modi del genere proverbio, per formulare una risposta pertinente.

In conclusione, si impostava un’indagine intorno alla possibile presenza di valori gerarchicamente rilevanti e capaci di organizzare coerentemente il testo, ma si è dovuto oltrepassare questa ipotesi per rendere conto di una operazione di tipo diverso effettuata dai soggetti intervistati nel momento in cui devono rendere conto verbalmente della dimensione di significato delle pellicole visionate. Questa pratica di attribuzione di senso, e di trattamento dei contenuti dei film, può essere felicemente ricondotta, per diversi tratti, al genere culturale del proverbio, della massima, del “detto”, all’interno di una semantica del senso comune. L’elaborazione del senso del film, per i soggetti intervistati, è allora una sorta di estrazione di massime dalle vicende narrate; la pellicola

è trattata come un grande deposito dove sono stivate indicazioni esistenziali pratiche, di buon senso; ogni soggetto, a partire dalla sua individualità e dal suo percorso esistenziale, troverà quindi, in un buon film, quello che più gli sembra pertinente, significativo, vero e utile.

Capitolo 5

Il ruolo degli affetti

Il capitolo analizza i risultati relativi all'indagine degli affetti come presentata nella sezione metodologica della tesi. Il campione di dati risultante da questa domanda è formato da una serie di coppie composte da etichetta affettiva e determinazione; si tratta di far dire ai soggetti che hanno provato una emozione che etichettano, ad esempio, come tristezza, e che questa emozione è stata determinata da una certa scena o da un certo fatto che li ha portati a sentire quello che hanno sentito. La natura del dato che si ottiene è chiaramente di tipo qualitativo, discorsivo; la mia convinzione è che la semiotica sia in grado di trattare questo tipo di dato, di penetrare nella varietà e nella complessità e di riuscire a individuare tendenze, regolarità e differenze. Nel paragrafo 5.1 si cercherà di mostrare come questo approccio semiotico sia capace di elaborare il dato qualitativo ottenuto, traendone alcune importanti conclusioni rispetto alla strutturazione e alla distribuzione degli affetti in una pellicola; in 5.2 si prenderà invece in esame l'evoluzione temporale della dimensione affettiva.

5.1 SCENE EMOTIVE

5.1.1 – Il caos emozionale

La domanda riguardante le emozioni, a differenza della maggior parte dell'intervista, crea un notevole imbarazzo. I soggetti non rispondono immediatamente e presentano una certa difficoltà ad articolare la risposta. Il dato puramente conversazionale è l'abbondanza di silenzi, di esitazioni, di contrattazione delle risposte. La difficoltà maggiore risiede nel dare un nome a uno stato emozionale. I soggetti sembrano trovarsi di fronte a dei grovigli affettivi complessi da districare, dei veri e propri grumi emotivi difficili da sciogliere in una lessicalizzazione. Se prendiamo ad esempio uno degli affetti riportati da Stefano immediatamente dopo il film osserviamo l'indecisione, l'incertezza, la rinegoziazione, la difficoltà a lessicalizzare lo stato affettivo che si presenta al soggetto:

Poi una sensazione, così, di dispiacere nell'episodio del poliziotto buono quello che diciamo è più dalla parte dei neri, che comunque non è razzista ma si trova poi a dover, ad ammazzare lui un nero. Per cui una sensazione di ... di ... em ... non ti so dire come, il termine forse te l'ho detto ... sì ... no ... sì adesso non mi viene il termine, un po' così di rabbia perché appunto le persone che la pensano in un determinato modo, che la pensano dalla parte diciamo giusta, per come la posso vedere io si trovano poi ad agire nel modo opposto (CR T1 D4 Stefano).

Più avanti ritornerò su questo tema con ulteriori esempi. Uno dei sintomi di questa difficoltà è il frequente ribaltamento dell'ordine posto dalla domanda, per cui invece di indicare prima l'emozione e poi eventualmente collegarla a un determinato momento della pellicola, i soggetti tendono a indicare determinati momenti del film cercando poi di etichettarli affettivamente; questo dato conversazionale presenta una certa coerenza con l'idea di scene emotive che propongo più avanti.

Il primo passo dell'analisi non è comunque quello di partire dalle indecisioni personali dei singoli soggetti, ma di considerare il campione nel suo complesso cercando tendenze e uniformità. Il dato che emerge dall'analisi del campione di 13 persone che hanno visto il film *Crash*, se prendiamo solo il nome, ovvero l'etichetta che i soggetti danno alla

loro emozione, è l'assenza di convergenze significative. A puro titolo esemplificativo elenco le occorrenze così come date dai soggetti:

Tristezza (4 occorrenze), Fastidio (3 occorrenze), Rabbia (2 occorrenze), Stupore (2 occorrenze), Tensione (2 occorrenze), Tenerezza (2 occorrenze), Paura (2 occorrenze), Disaccordo, Curiosità, Fascino, Noia, Disprezzo, Paternità, Toccante, Sorpresa felice, Amarezza/tristezza, Non avvincente, Esagerazione, Scarica di adrenalina, Rabbia repressa/impotenza, Sconcerto, Pena, Delicatezza, Tristezza/rammarico, Dolcezza/tenerezza, Ingiustizia, Dispiacere/rabbia, Scarsa tolleranza, Commozione, Simpatia/piacere, Nessuna emozione/Sterilità, Commozione, Piacere/Amorevole, Dispiacere, Sollievo, Ingiustizia/dispiacere, Rabbia/fastidio, Comprensione, Dolore/paura, Disperazione, Tenerezza/pietà, Dolore.

Mi pare qui importante sottolineare la forte incongruenza tra le risposte, insieme alla presenza di una difficoltà nell'indicare una etichetta univoca. Ad una prima lettura pare comunque esserci una convergenza, seppur debole, su alcuni termini; la tentazione è quella di procedere a un'analisi lessematica tentando di creare raggruppamenti coerenti; se andiamo però a vedere la breve specificazione della reazione affettiva che i soggetti hanno dato, ci si accorge immediatamente come questa coerenza scompaia. Per fare un esempio della difficoltà di questo approccio basta considerare la *tristezza*: per Carmelo è legata al momento in cui, all'obitorio, la madre di colore vede suo figlio morto sul tavolo mortuario, mentre per Daniela la tristezza è per l'uomo di colore, il regista, quando viene fermato per la seconda volta ed è sotto il tiro dei poliziotti. Questo tentativo di analisi del campione pare quindi essere, fin dal principio, infruttuoso.

5.1.2 – Le scene emotive

Il tentativo di analisi del campione alla ricerca di regolarità nelle etichette affettive è poco promettente, è possibile allora ribaltare la prospettiva e rivolgersi in prima istanza alle determinazioni degli stati affettivi. Adottando questo punto di vista un dato emerge immediatamente: *sembra esserci una forte convergenza tra i soggetti nell'individuare alcune scene del film come momenti che generano uno stato affettivo. Le etichette date alle emozioni sono diverse e contraddittorie, ma un determinato gruppo di scene*

pare aver suscitato l'attenzione emotiva degli intervistati. Propongo di chiamarle *scene emotive*: su un centinaio di scene presenti in un film, solo una decina di esse sembrano essere considerate dal campione come affettivamente rilevanti.

Cercherò ora di dare una sostanza quantitativa a questa lettura, mettendo in evidenza il dato emergente. L'idea generica è quella di contare quante volte una scena è indicata dai soggetti in relazione a uno stato affettivo; è però necessario effettuare una serie di distinzioni progressive. Consideriamo, a titolo esemplificativo, il gruppo di risposte a questa domanda date immediatamente dopo il film relativamente al film *Crash* (il campione è indicato come CR T1 D4): gli *affetti* indicati sono 53, si tratta di coppie etichetta/determinazione. Il *dato medio* è di 4,08 stati affettivi indicati dai 13 soggetti. Una prima distinzione nel dato totale può essere fatta tra quelle coppie la cui determinazione fa riferimento a uno o più momenti precisi del film, e quelle in cui questo riferimento per diverse ragioni è assente. La domanda chiede, se possibile, di descrivere lo stato affettivo specificando a quale momenti o elementi del film è legato. Non stupisce quindi che la maggior parte delle determinazioni trovino un riferimento in un momento preciso del film, è un risultato indotto dalla scelta di porre la domanda in questi termini. È ancora più interessante però osservare come alcuni soggetti sfruttino il “se possibile” della domanda per non circostanziare la determinazione dello stato affettivo, o per farlo solo in modo molto generale. Propongo quindi di distinguere tra affetti *circostanziati* e *generalisti*; il soggetto Spolz afferma, ad esempio, di aver provato:

fastidio – etichetta – durante l'abuso di potere della polizia – determinazione (CR T1 D4 Spolz).

Si tratta di una determinazione circostanziata in quanto si riferisce a un preciso momento del film, quello della molestia sessuale da parte del poliziotto razzista nei confronti della moglie del regista. Lo stesso soggetto afferma poi di aver provato:

tristezza – etichetta – in generale per tutto il film per il fatto che ... facendosi anche domande del tipo: ci arriviamo? Siamo in questa situazione o ci arriveremo? Come la vivo? Una sensazione prolungata. È più preoccupazione forse che rammarico che comporta il farsi delle domande – determinazione.

Si tratta di una determinazione piuttosto confusa che non può essere circostanziata e

viene quindi classificata come affetto generale. Nel campione che sto esaminando, su 53 stati affettivi 47 sono circostanziati e 6 generali. Arriviamo quindi alla distinzione cruciale per la definizione delle scene emotive: all'interno degli affetti circostanziati, le determinazioni fatte da soggetti diversi legano lo stato affettivo allo stesso momento del film, alla stessa scena; altre determinazioni invece fanno riferimento a un momento del film che nessun altro soggetto ha preso in considerazione. Distinguo quindi tra stati affettivi *personali* e *condivisi*: personali quando il riferimento a una determinata scena del film è fatto unicamente da quel soggetto, condivisi se il riferimento è fatto da almeno due soggetti. Il dato interessante è che la maggior parte delle determinazioni sono condivise, si dirigono cioè in modo convergente verso un gruppo di scene del film. Nel campione in esame gli stati affettivi circostanziati sono 47 e, di questi, 37 sono condivisi e solo 10 personali.

Per concludere questa serie di distinzioni e di conteggi relativamente a questo esempio si può affermare:

1. che i 13 soggetti coinvolti hanno nel loro complesso etichettato e descritto 53 stati affettivi;
2. 6 di questi non sono legati a nessun momento del film;
3. dei restanti 47, 37 nella determinazione fanno riferimento a un momento del film a cui ha fatto riferimento almeno un altro soggetto;
4. per 10 volte è stato invece fatto un riferimento del tutto originale e personale a un momento del film che nessuno degli altri soggetti ha condiviso.

La stessa dimostrazione numerica dell'idea di scene emotive può essere ripetuta per tutti i gruppi di risposte alla quarta domanda, nelle due scansioni temporali e relativamente ai tre film. La seguente tabella presenta, insieme all'esempio illustrato, tutti i dati sperimentali disponibili offrendo un quadro completo. Nella prima colonna è indicato il gruppo di dati in esame, nell'esempio si trattava di CR T1; a seguire il numero totale di stati affettivi indicati, il dato medio per persona, il numero degli affetti generali e di quelli circostanziati, e tra questi il numero dei condivisi e dei personali.

Campione	Risposte	Dato Medio	Generali	Circostanziate	Condivise	Personali
CR T1	53	4,08	6	47	37	10
CR T2	43	3,31	16	27	25	2
BF T1	53	4,08	19	34	27	7
BF T2	35	2,69	21	14	10	4
DM T1	58	4,46	21	37	28	9
DM T2	54	4,15	20	34	24	10

L'insieme dei dati che la tabella presenta credo sia capace di giustificare efficacemente l'idea di scene emotive, che rappresenta il primo importante risultato rispetto all'indagine della dimensione affettiva. In particolare si può osservare, nelle ultime due colonne, come il numero di affetti che si riferiscono ad una certa scena in modo condiviso tra gli intervistati prevale nettamente rispetto agli affetti personali, ovvero quelli il cui riferimento al momento del film è proprio solo di quell'intervistato. Alcuni altri elementi emergono con chiarezza dalla tabella riassuntiva. Le prime due colonne mostrano una tendenza a ridurre il numero degli stati affettivi affermati con il passare del tempo; questo è però un dato medio, a livello dei singoli soggetti si osservano comportamenti diversi: riduzione, incremento e costanza. Non approfondisco al momento il tema della evoluzione temporale che è oggetto del paragrafo 5.2. Un'altra tendenza che emerge con chiarezza vede l'incremento percentuale delle risposte che ho classificato come generali rispetto a quelle circostanziate. Anche della progressiva astrazione della dimensione affettiva si discuterà successivamente. A partire dagli affetti classificati come condivisi è possibile stilare una lista delle scene a cui si rivolgono e avere quindi, per ognuno dei sei gruppi, una lista di scene emotive. Queste liste verranno presentate in dettaglio in seguito, quando si discuterà anche della loro evoluzione temporale.

5.1.3 – Analisi di una scena

Una volta illustrato il fenomeno delle scene emotive, scene verso cui diverse determinazioni affettive puntano, è necessario affinare l'analisi verso un maggior livello di dettaglio. Una possibile via è quella di analizzare l'insieme delle etichette affettive che si rivolgono ad una singola scena, riprendendo con più attenzione le diverse determinazioni fornite dai soggetti e facendone un'analisi accurata. Per condurre questo tipo di analisi qualitativa si è deciso di utilizzare la scena più citata all'interno del campione CR T1; la scena ha 6 menzioni ed è molto citata anche in CR T2, con 4 menzioni. Si tratta della scena del film *Crash* etichettata come *il persiano spara alla bambina*. Una breve descrizione degli eventi è utile alla comprensione dell'analisi. Il Persiano, proprietario di un piccolo negozio, dopo aver subito una devastazione a sfondo razzista, decide di vendicarsi del torto subito sul fabbro che, secondo il suo punto di vista, non gli aveva riparato la serratura. Il persiano va di fronte all'abitazione del fabbro e lo attende al ritorno dal lavoro. Quando questi scende dal furgone, davanti a casa, il persiano lo minaccia con una pistola. La figlia del fabbro, che assiste alla scena da dentro casa, decide di andare ad aiutare il padre in questa situazione di pericolo, perché crede di indossare il mantello magico in grado di proteggere dai proiettili. Corre verso il padre e gli salta in braccio per proteggerlo; nello stesso istante il Persiano, in uno stato di grande tensione, lascia inavvertitamente partire un colpo. Il fabbro, la madre (anche lei accorsa), e il Persiano, hanno un momento di forte dolore per l'accaduto. Dopo alcuni istanti si scopre che la bambina non è stata colpita, perché indossa il mantello, secondo la sua interpretazione, perché un angelo è intervenuto secondo la interpretazione che successivamente darà il Persiano, perché la pistola era caricata a salve, secondo le inferenze che lo spettatore può facilmente fare. La famiglia si ritira in casa, il Persiano rimane attonito nel giardino esterno alla casa e poi se ne va. La scena, come si è detto, è menzionata, immediatamente dopo il film, da 6 soggetti; vediamo in dettaglio etichetta affettiva e determinazione, con una sintetica analisi:

(I) Andrea afferma di essersi emozionato:

Andrea: poi quando addirittura l'iraniano va a spararlo [il fabbro] la bambina si va a buttare sul padre, lei inconsciamente, perché vive nel mondo delle fate, e il padre e la madre sono disperati, e mi ha veramente mosso a compassione perché ... cioè ... non so. Intervistatore: Compassione? Andrea: Non compassione, non mi sta venendo il

termine guarda. Sì era toccante, ecco. Scena toccante, io pensavo che la bambina morisse.

L'etichetta affettiva che Andrea fornisce è appunto "toccante". Qui ci troviamo di fronte a un grumo emotivo estremamente difficile da districare. Andrea ha già fatto riferimento alla coppia padre-bambina riferendo un precedente stato affettivo, questo lo induce a dichiarare un nuovo stato affettivo. Il punto di partenza è la scena, secondo l'ordine ribaltato a cui si è già accennato: la determinazione di qualcosa di affettivamente rilevante viene prima dell'etichetta. Di più: l'elaborazione di un nome per lo stato affettivo è un processo decisamente difficile, in questo caso, e genera un certo imbarazzo conversazionale. La determinazione dello stato affettivo è incerta e confusa, sembrano emergere almeno due elementi: il fatto che la scena sia toccante e la compassione nei confronti dei genitori della bambina. Andrea, dopo un breve riassunto della narrazione che lo ha emozionato, con una digressione sulla dimensione cognitiva della bambina, si rivolge allo stato affettivo dei genitori, e qui afferma di provare compassione. *Compatire* significa provare un sentimento di sofferta partecipazione ai mali altrui, etimologicamente "patire con". Chiaramente lo stato affettivo del soggetto è generato da una dimensione empatica con questi personaggi. Da notare che Andrea conclude la sua determinazione rimarcando di aver pensato che la bambina morisse, il suo stato cognitivo è quindi totalmente in sintonia con quello dei genitori, disperati appunto perchè credevano morta la bambina. La focalizzazione affettiva del soggetto coincide quindi con il punto di vista dei due genitori. Nel breve scambio conversazionale con l'intervistatore però rifiuta la compassione come etichetta affettiva e ne cerca un'altra. In generale tendo a non riportare gli scambi conversazionali perchè di grana troppo fine e non pertinenti rispetto al tipo di analisi qualitativa che qui si propone, in questo caso faccio un'eccezione perchè lo scambio è del tutto pertinente. Il tentativo di trovare un'etichetta si rivela difficile e il soggetto si rifugia nel termine "toccante", questo avviene a partire da una operazione di allargamento del punto di vista all'intera scena, che nel suo insieme viene definita toccante. L'utilizzo di questo termine porta anche ad una nuova focalizzazione non più sul narrato, sulle vicende della scena, quanto sul narrare, su una dimensione, che potrebbe essere definita enunciativa, di relazione tra lo spettatore e il testo cinematografico: dentro la metafora che questo termine racchiude, la scena è un soggetto che agisce nei confronti dello spettatore, toccandolo. Questa caratterizzazione dell'emozione è fortemente radicata nel linguaggio,

è la metafora del toccare che descrive l'emozione: la scena tocca lo spettatore che viene mosso internamente, ovvero emozionato. Questa determinazione di uno stato affettivo, profondamente radicata nel linguaggio, corrisponde all'idea semiotica di stato affettivo come passione: un evento è emozionalmente rilevante se è una sorta di soggetto che agisce nei confronti di un soggetto ricevente, che diventa un oggetto, il ricevente di un'azione, un elemento che patisce. In definitiva, comunque, Andrea non riesce a descrivere questa emozione, la denominazione "toccante" indica semplicemente un generico marcatore emozionale rispetto alla scena.

(2) **Stefano** afferma di aver provato:

fastidio, quando il pachistano spara alla bambina, più che fastidio un po' di ribellione alla scena che si sta vedendo.

Anche in questo caso abbiamo una rinegoziazione conversazionale che riguarda l'etichettatura affettiva. In effetti sono due gli stati affettivi presentati da questo soggetto: abbiamo il fastidio, un affetto disforico e corporale, localizzato in maniera puntuale nel momento dello sparo; poi il soggetto sembra allargare la visione all'intera scena, verso la quale prova un sentimento più complesso come la ribellione. Considerando quindi l'intero svolgimento narrativo della scena, secondo una aspettualizzazione durativa, Stefano lessicalizza uno stato affettivo più astratto come il desiderio di ribellione.

(3) **Puba** dice di aver sentito:

commozione nella scena della sparatoria alla figlia.

Lo stato affettivo è rivolto, in questo caso, genericamente all'intera scena; si tratta di qualcosa di molto simile a ciò che è già stato discusso per Andrea. Etimologicamente la commozione riprende un'idea di empatia, di capacità di provare lo stesso sentimento di un'altra persona. Puba non qualifica ulteriormente questo affetto, però è interessante vedere come si riferisca al personaggio della bambina utilizzando il termine figlia, assumendo quindi come fondamentale la relazione con i personaggi dei genitori, e ponendosi in qualche modo nella loro prospettiva. Lo stato empatico potrebbe quindi essere ipotizzato, al pari di Andrea, per i personaggi dei due genitori.

(4) Daniela ha provato:

sollievo, quando il persiano non riesce a sparare, nella scena della bambina.

Si tratta, questa volta di un affetto positivo, euforico, rivolto a una particolare sequenza all'interno della scena: il momento successivo allo sparo, quando i personaggi, e lo spettatore con loro, scopre che la pistola in realtà non ha sparato. L'emozione ha inizio in un momento preciso, si sviluppa da lì in avanti, ed è corporale, il peso della negatività dell'omicidio immediatamente scompare. Si tratta infatti di un sollievo di carattere cognitivo: il nuovo sapere a proposito della storia cancella le aspettative negative rispetto a quello che sta accadendo. La scena inaspettatamente si risolve in modo positivo, e il film richiede qualche inferenza in più per costruire una nuova interpretazione dell'azione.

(5) Elisabetta sta descrivendo le sue emozioni:

la seconda, molto forte, è stata tantissima tenerezza nei confronti della scena sempre di questo fabbro che, cioè, il contrario, della figlia del fabbro che per proteggerlo si butta addosso a lui e alla fine lo salva, tra virgolette, anche se la pistola era caricata a salve. È stata molto forte. Una emozione di tenerezza, di tanta dolcezza, come una favola. È stata una bellissima scena.

In una determinazione affettiva precedente Elisabetta aveva nominato il fabbro, in relazione a un'altra scena, ed ecco che questo elemento fa scattare un nuovo ricordo affettivo. È interessante osservare che il nuovo affetto è rivolto al personaggio della figlia del fabbro, e l'iniziale accesso alla scena a partire dal personaggio del padre viene conversazionalmente rinegoziato. L'attenzione è chiaramente rivolta allo stato cognitivo della bambina, al suo mondo da favola, al suo non rendersi conto della realtà. Elisabetta riporta infatti come lei salvi il padre, riproponendo quindi la lettura della scena dal punto di vista della bambina. Ma proprio lo scarto tra questa focalizzazione cognitiva e la competenza dello spettatore produce lo stato affettivo: la tenerezza per l'ingenuità della bambina. Consapevoli del significato che l'atto acquista nella interpretazione fantastica della bambina, emerge allora una seconda sfumatura affettiva: la dolcezza per il gesto di affetto.

(6) *Silvia* riferisce ben due stati affettivi alla scena. Afferma di aver provato:

dolore ... paura, quando sparano alla bambina e secondo me l'intensità è alta soprattutto per l'espressione del padre,

e poi aggiunge una nuova etichetta e una ulteriore determinazione:

sempre in questa scena, la disperazione invece dell'altro padre, della persona che ha sparato e anche il non capire quindi un po' l'ansia che mi ha messo di vedere questa persona disperata e di accorgersi di aver sparato.

Silvia è decisamente confusa e imprecisa nell'indicare la prima emozione, il groviglio affettivo pare difficile da districare. È necessario allora chiarificare logicamente quello che viene semplicemente abbozzato: ci sono in effetti due affetti indicati in questa prima risposta, dolore e paura, chiaramente riferiti alla figura del padre. Si tratta di due stati emotivi con una dimensione temporale distinta: la paura è uno stato durativo riferito a qualcosa di molto brutto e puntuale che potrebbe accadere da un momento all'altro, ed è quindi riferibile ai momenti precedenti lo sparo; il dolore invece si prova per qualcosa di negativo già accaduto, e appartiene al momento successivo allo sparo, ma precedente la scoperta del fatto che la bimba è illesa. L'espressione del padre della bambina è il punto di accesso, per Silvia, a questo doppio stato affettivo; in particolare il momento del dolore, nella narrazione cinematografica, è incentrato sul viso del fabbro, e quindi probabilmente è questo l'affetto più marcato da questo elemento figurativo. L'emergenza di questo ricordo affettivo, e il ruolo del padre, sono il collegamento verso un nuovo affetto riferito alla stessa scena. Qui abbiamo un improvviso spostamento empatico verso il personaggio del Persiano, l'altro padre. La disperazione è un affetto durativo caratterizzato dal mancanza di speranza che nasce dalla convinzione dell'imperdonabilità degli atti commessi: è il caso dell'omicidio che il Persiano capisce di aver compiuto, nell'istante che segue lo sparo. La disperazione è ancora più intensa per un vero e proprio conflitto modale: il colpo infatti parte quasi per caso, il Persiano sa fare, ed è stato capace di fare, qualcosa che non avrebbe mai voluto fare. L'idea di questo personaggio di fronte ad conflitto interiore durativo, da cui non è possibile sfuggire, mette Silvia in uno stato di ansia. L'origine dell'ansia può essere duplice: o per lo stato di disperazione del Persiano, destinato a una vita di sconforto e angoscia, oppure può essere una sorta di inquietudine permanente, un timore continuo per pericoli imminenti, come appunto quello della situazione proposta dalla scena, che in pochi attimi conduce da una tranquilla atmosfera della periferia americana verso la perdita,

per motivi futili, di una figlia.

A questo punto è possibile ampliare ulteriormente questo tipo di analisi esaminando il campione delle risposte fornite dagli stessi soggetti alla medesima domanda tre mesi dopo (CR T2 D4). Rimando ogni possibile considerazione sullo sviluppo negli affetti del tempo al prossimo paragrafo, al momento è necessario rilevare che la scena non è più al primo posto tra le scene emotive, ma è comunque citata quattro volte: due soggetti mantengono costante il loro riferimento affettivo alla scena; quattro non la citano più come affettivamente rilevante; altri due, che nella prima intervista non l'hanno menzionata, la nominano invece nella seconda. Continuo la precedente numerazione perchè non considero rilevante a livello di singola scena il confronto tra i due gruppi di interviste.

(7) **Daniela** ricorda esplicitamente la domanda durante l'intervista di tre mesi prima (#4) e coerentemente afferma di aver sentito:

solievo, quando la bambina alla fine non viene uccisa.

La risposta comunque non è identica, viene infatti accentuato il valore di aspettualizzazione terminativa: se prima l'affetto si riferiva al fallimento dell'atto compiuto dal Persiano (#4 *quando il persiano non riesce a sparare*), qui è il risultato in primo piano, ovvero il fatto che la bambina non viene uccisa. Il sollievo si colloca quindi più propriamente come reazione affettiva risultante dal fallito omicidio.

(8) **Silvia** allo stesso modo ripropone qualcosa di simile a quanto detto tre mesi prima (#6). Semplificando un po' il groviglio emotivo afferma di aver provato:

paura, quando l'indiano sta per sparare alla bambina e l'espressione del padre che ti dà proprio l'angoscia della situazione.

Questa volta non c'è indecisione nell'indicare con precisione la paura come etichetta affettiva, lo stato trova inoltre una collocazione temporale più coerente nel momento precedente lo sparo. Scompare invece il riferimento al persiano, ma non la sensazione di ansia, che qui è declinata come angoscia, e che viene ricollocata dalla figura del Persiano all'espressione del fabbro; altro elemento già presente in #6 ma in riferimento al sentimento di dolore/paura.

(9) Pinto descrive una sorta di fascino, l'etichetta emerge conversazionalmente, la determinazione è la seguente:

nelle due scene che dovevano essere le scene forti del film, tipo quando c'è il tizio che va a sparare alla bambina o quando il poliziotto va a salvare dalla macchina incendiata la tizia, ho pensato, ah, non so esprimertelo: "questa deve essere la scena che ti tiene lì nel film". Anche se poi non è così. E basta, non so come descrivertelo. Comunque tutto il film è trattato in modo molto naturale, non sembra una cosa finta, sembra preso dalla vita reale. Sembra fatto bene, non sono caduti nella finzione. È stata una buona scelta che ho condiviso.

Il resoconto affettivo di Pinto è decisamente complicato, e per nulla chiaro. La risposta tende decisamente alla genericità, ovvero a una riflessione sull'intero film e sulla relazione dello spettatore con esso. A titolo di esempio entrano però due scene precise, che mi fanno classificare lo stato affettivo come circostanziato; una delle due è appunto quella in esame. È chiaro che l'attenzione affettiva di Pinto è diretta all'intera scena e non a qualche particolare sequenza o personaggio. È fondamentalmente indeciso, da un lato c'è una delusione: sta attendendo le scene forti del film, e ha identificato questa scena come tale, ma non l'ha giudicata soddisfacente come scena forte, e quindi le sue aspettative sono andate deluse. Dall'altro lato però ha apprezzato la capacità del film di trattare le storie in modo naturale, e quindi il basso profilo della scena viene giudicato positivamente. C'è quindi un fondamentale stato di indecisione, la scena ha una sorta di marcatura affettiva, di stato forico, ma nel ricordo di Pinto oscilla continuamente tra il positivo e il negativo, il forico e il disforico. L'idea di fascino che il soggetto ritiene appropriata forse corrisponde proprio a questa affettività indifferenziata.

(10) Jack è un interessante caso di indecisione per certi versi analogo:

sul finale la scena clou in cui c'è la bambina che si mette davanti e fa da scudo al padre. Sì, emozione, mah, in realtà forse era l'unica che era un po' telefonata come scena, però, cioè, nel senso che uno magari se lo poteva pure immaginare, quindi, boh, sensazioni in realtà non me lo ricordo se ne ho provate in quel momento lì.

Questo stato affettivo è in realtà un non stato affettivo, Jack lo propone e poi lo ritira nella conversazione. Sta rispondendo alla domanda elencando diverse emozioni e inizia a parlare di questa scena come affettivamente rilevante, ma quando cerca di definire lo

stato affettivo la giudica scontata, e quindi, contraddicendosi, la giudica affettivamente irrilevante. Poi di fronte alla difficoltà di etichettarla affettivamente si ricrede, e afferma di non essere sicuro di aver provato qualcosa in quel punto. Mi pare quindi, alla luce dell'analisi, che anche in questo caso sembra emergere una marcatura affettiva rispetto alla scena, che non riesce però a specificarsi come euforica o disforica, e dopo un surplus di riflessione sfocia addirittura in una rinegoziazione della scena in quanto tale come emotiva. È molto interessante osservare questa situazione contraddittoria per cui Jack, alla richiesta di esplicitare i propri affetti e le scene in cui li ha provati, nomina una scena per poi affermare che non è rilevante per la domanda.

5.1.4 – Focalizzazione e affetti

Terminata la rassegna degli stati affettivi riportati dai soggetti in riferimento alla scena in cui il persiano spara alla bambina, qualche conclusione è possibile. Ho già mostrato come sembrano esserci delle forti marcature affettive su alcune scene, le ho definite scene emotive. Questo dato emerge non dall'analisi delle risposte dei singoli soggetti, ma dalla lettura dell'intero campione. A livello dei soggetti, anche quando si selezionano solo le risposte affettive relative alla stessa scena, sembra comunque prevalere una forte eterogeneità. Le risposte presentate fin qui mi sembrano un caso esemplare: gli otto soggetti presi in esame riferiscono tutti uno stato affettivo diverso. Il problema analitico che si pone a questo punto è quello della ricerca di regolarità. Si tratta di individuare tendenze in grado di dare unità alla diversità, al fine di elaborare e sostenere ulteriori ipotesi rispetto alla relazione tra film e affetti. Se prendiamo in esame i singoli affetti dichiarati, si può osservare come lo sforzo dei soggetti intervistati sia quello di declinare con precisione l'emozione provata, di etichettarla. In questa fase, contemporaneamente alla ricerca della definizione appropriata, viene rievocato un determinato momento del film, viene riraccontata una scena. Il riracconto non è mai neutro e in questa operazione i soggetti devono inevitabilmente fare una scelta di elementi, prendere una posizione, collocarsi sulla scena da un determinato "punto di vista". L'ipotesi di lettura che qui propongo vede una interdipendenza tra lo stato affettivo dichiarato e il "punto di vista" da cui viene presentata la scena. Questo è il tratto unificante delle diverse risposte affettive presentate.

Parlando di "punto di vista" ci troviamo di fronte a un concetto di grande importanza

negli studi linguistici, narratologici e semiotici. Come afferma Bertrand, “non esiste enunciato, di qualunque dimensione, che non sia soggetto all’orientamento fornito da un punto di vista, e anche la neutralità più oggettivante ne implica inevitabilmente uno, sia pure in negativo” (Bertrand 2000, 74). Come ho già precisato nel capitolo metodologico la mia ricerca parte dall’assunto che sia possibile considerare le interviste realizzate come testi, e che siano di conseguenza analizzabili in quanto tali. In questa fase sto prendendo in esame frammenti della risposta #4: etichette affettive e determinazioni. Se consideriamo questi frammenti come microtesti, allora è possibile parlare del “punto di vista” che presentano, del loro orientamento, del loro modo di organizzare i contenuti. Non mi occupo, per il momento, del film, del testo cinematografico, e di come gestisce i “punti di vista” nella narrazione. Non mi occupo, per ora, neanche del confronto tra i “punti di vista” proposti dal film con quelli che emergono nel racconto che gli spettatori forniscono nelle interviste. Mi interessa invece puntualizzare come i dieci micro-testi presentati, nella determinazione dell’etichetta affettiva articolino tutti un “punto di vista”, presentino e organizzino in un determinato modo i contenuti narrativi.

La nozione di “punto di vista” è estremamente ricca, ma al tempo stesso comprende molte cose diverse, e il suo significato è spesso confuso, in bilico tra senso comune e metalinguaggio teorico. In questa sede non è opportuno ricostruire l’intero dibattito su questo concetto, cercherò invece di presentare alcune posizioni utili al fine della presente analisi. Il “punto di vista” non è solo una questione di “chi vede” nel testo, per questa ragione in semiotica si preferisce utilizzare il termine focalizzazione. In senso generico il problema è quello di stabilire chi e in che modo mette a fuoco i contenuti presentati nel testo. Si tratta di un termine mutuato dalla teoria narratologica di Genette che però in semiotica subisce una ulteriore riarticolazione, non lo intendo qui quindi in termini strettamente genettiani. In semiotica, nella sua definizione standard, “il termine focalizzazione serve per designare la delega che l’enunciante fa ad un soggetto cognitivo, chiamato osservatore e la sua installazione nel discorso narrativo: questa procedura permette quindi di cogliere o l’insieme del racconto o solo certi programmi pragmatici dal “punto di vista” di questo mediatore” (Greimas & Courtes 1979, s.v. “focalizzazione”). La messa a fuoco dei contenuti del testo può quindi essere pensata a partire dalla presenza nel testo di una funzione, un attante, chiamato osservatore. Se il termine focalizzazione tenta di smarcarsi dalla nozione ingenua di punto di vista in questo caso purtroppo la scelta è infelice, e il nome di questo attante ci riporta al problema della vista. Al di là del nome la nozione è però più ricca, l’attante osservatore

installato nel testo è qualcosa di più di un mero ‘osservatore’. In questo ruolo si incrociano diverse funzioni. Come afferma Maria Pia Pozzato commentando la voce osservatore del dizionario di Greimas e Courtes, “si delinea qui un aspetto importante e cioè la triplicità della funzione dell’osservatore: *percettiva*, con punto di vista ottico–prospettico; *valutativa*, con punto di vista inteso come opinione, investimento di valore, orientamento di giudizio; *cognitiva*, dove il punto di vista consiste in una distribuzione dei saperi lungo il testo”. (Pozzato 2001, 88). Dall’analisi delle risposte che qui presento sembra emergere una ulteriore funzione dell’osservatore legata alla dimensione affettiva. L’osservatore non articola solo il modo in cui viene percepito e valutato il contenuto, non articola solo il sapere rispetto ad esso, ma sembra articolare anche una funzione patemica, ovvero gli affetti che un determinato contenuto provoca.

Per riassumere, i soggetti, nel momento in cui riportano il loro stato affettivo, producono un micro–testo formato dall’etichetta e dalla determinazione. Così facendo riprendono una scena o un momento del film a cui riferiscono l’affetto. Il testo, prodotto nel momento in cui il contenuto narrativo viene rinarrato a partire da un indizio affettivo, presenta una sua focalizzazione. Mi interessano quindi le focalizzazioni che i soggetti inscrivono nei testi nel momento del riracconto. È evidente come la assunzione affettiva sia connessa a questa focalizzazione, alla posizione patemica che questa messa a fuoco porta con sé. Mi pare difficile affermare una direzione in questa implicazione, ovvero distinguere se sia l’affetto che provoca una certa visione dei contenuti o se i contenuti producano l’affetto. Si tratta di una co–implicazione, di una interdipendenza, e nelle interviste si osservano entrambi i percorsi, sia quello che va dall’affetto alla scena che viceversa. Nel momento in cui è necessario etichettare, definire, specializzare uno stato affettivo i soggetti assumono contemporaneamente una determinata focalizzazione sugli eventi narrati. Questa focalizzazione viene derivata, a livello di analisi, dai testi dell’intervista. Una sola puntualizzazione è necessaria, la funzione dell’osservatore può essere variamente inscritta nel testo. “I modi di presenza dell’osservatore nel discorso sono vari [...] può restare implicito e non essere allora riconoscibile se non grazie all’analisi semantica che svela la sua presenza all’interno di una configurazione discorsiva. Così, per esempio, l’evento si definisce come l’azione vista dal punto di vista dell’osservatore. Allo stesso modo, le categorie aspettuali si esplicano soltanto attraverso la presenza dell’osservatore che si pronuncia implicitamente sul fare del soggetto al momento della sua conversione in processo” (Greimas & Courtes 1979, s.v. “osservatore”). Nel presente caso siamo di fronte a una

presenza sempre implicita dell'osservatore che viene ricostruita a livello di analisi, si tratta di quello che tecnicamente viene definito un focalizzatore.

In conclusione è necessario considerare la situazione sperimentale. Si parte dal testo filmico, che è un testo narrativo ed ha le sue procedure di discorsivizzazione della narrazione. Il testo viene visto, compreso, interpretato e memorizzato. Al momento dell'intervista viene poi rievocato secondo i compiti delle diverse domande che l'intervistatore pone, nel presente caso è la dimensione affettiva ad essere sotto esame. Il testo del riracconto ri-discorsivizza i contenuti narrativi, e la focalizzazione che il nuovo testo ha inscritta è in diretta relazione con l'affetto rievocato dal soggetto. Sembra quindi che la dimensione narrativa definisca un set di possibili stati affettivi che è possibile provare, dipendenti dalle procedure di focalizzazione della narrazione stessa. La storia stabilisce quindi una serie di spazi affettivi possibili all'interno dei quali i soggetti, nella loro diversità individuale, si possono collocare. Per ogni scena siamo quindi di fronte ad una vera e propria matrice per generare affetti. La sua versione più elementare potrebbe distinguere prima di tutto le diverse sequenze temporali e di azione all'interno di una scena, e successivamente i diversi personaggi. Gli affetti possono essere così collocati nella narrazione a seconda del momento e dell'adesione o meno ad un personaggio.

E' possibile considerare, nel caso specifico, lo sviluppo dell'azione e suddividere di conseguenza la scena nei diversi momenti dello svolgimento temporale. Ho elencato queste sequenze nella prima riga della tabella che presento di seguito. Nella seconda riga ho inserito i resoconti affettivi che calzano con la particolare sequenza, come discusso in dettaglio nel paragrafo precedente. Tra parentesi il numero di riferimento nell'elenco presentato. Gli stati affettivi che non si riferiscono a nessuna sequenza ma alla scena nella sua integrità sono elencati nella terza riga. Un simile trattamento classificatorio può essere fatto contemporaneamente considerando la relazione che può essere presente o meno con i diversi personaggi. L'attenzione può essere direttamente rivolta ad un personaggio il quale provoca di per sé lo stato affettivo, ed è il caso della bambina che fa tenerezza. Oppure può essere rivolta allo stato emotivo del personaggio a cui il soggetto si conforma in uno stato empatico, come nella maggior parte dei casi. L'affetto è quindi sia per il personaggio che per il suo stato affettivo. Inserisco questa relazione con i personaggi all'interno della tabella tra parentesi quadre.

Di seguito la tabella che tenta di riassumere tutti gli spazi affettivi che gli intervistati assumono rispetto a questa scena. La prima sequenza narrativa è quella in cui il

Persiano minaccia il fabbro, nessun soggetto la riferisce quindi la elimino per comodità dalla tabella. In generale ho un po' semplificato gli stati affettivi per rendere la tabella più leggibile, la trattazione analitica completa è già stata fatta, si può far riferimento a quella.

Sequenza 2, la bambina salta sul padre per proteggerlo, e si mette sotto tiro	Sequenza 3, parte un colpo al Persiano	Sequenza 4, la madre e il padre si disperano, il Persiano è sconvolto	Sequenza 5, si scopre che la bambina è viva
(5) [bambina] tenerezza (6) [fabbro] paura (8) paura (8) [fabbro] angoscia	(2) Fastidio	(1) [genitori] compassione. (6) [fabbro] dolore (6) [persiano] disperazione	(4) Sollievo (7) Sollievo
Scena in cui il Persiano spara alla bambina			
(1) Toccante (2) Ribellione (3) [genitori] Commozione (5) [bambina] tenerezza, dolcezza, bellezza (9) Fascino (10) Qualcosa, forse no			

5.1.5 – Emozioni, scene e focalizzaioni, per una teoria

È necessario a questo punto sviluppare ulteriormente la cornice teorica all'interno della quale si colloca l'analisi di questi dati. La prospettiva che adotto è quella di un dialogo tra la Semiotica delle Passioni, sviluppata in ambito francese a partire da *De l'imperfection* di Greimas⁵⁴, e gli studi sulle emozioni nel contesto della Psicologia Cognitiva. L'idea è quella di mostrare e sviluppare diversi punti di convergenza tra i due approcci. Lo studio dell'affettività in semiotica si caratterizza per un deciso accento sulla dimensione narrativa all'interno della quale gli affetti si collocano. Per dirla con le

⁵⁴ Greimas 1987.

parole di un importante interprete di questa tendenza “la strategia seguita dall’attuale semiotica è quella di tentare di definire le passioni, non scomponendo un singolo fenomeno patemico nei suoi elementi ultimi, ma partendo da universi discorsivi specifici, prendendo per esempio alcune forme passionali (l’avarizia, la gelosia ecc.) e tentando di descriverle nella loro interna strutturazione complessiva, nei processi cui danno luogo, nelle catene sinonimiche che possono generare, nelle trasformazioni narrative cui danno adito o di cui sono effetto” (Fabbri 1998, 43). La scelta stessa del termine “passione” per riferirsi agli affetti nasce dall’esigenza di integrarlo con l’azione, unità elementare della semiotica narrativa. “La passione è il punto di vista sull’azione da parte di colui che la riceve. Si tratta, come vedete, di un modello molto semplice, grammaticale e nello stesso tempo comunicativo: c’è qualcuno che agisce su qualcun altro, che lo colpisce, che lo “affetta” - nel senso che l’affetto è un’affezione. E il punto di vista di quest’altro, il punto di vista di chi subisce gli effetti dell’azione, è una passione. In qualche misura, pertanto, l’effetto dell’azione dell’altro è un affetto, o per meglio dire, una passione. La passione è quindi il punto di vista di chi è colto e trasformato rispetto a un’azione” (Fabbri 1998, 41). Mi pare che questi passaggi rimarchino l’idea che ho discusso della risposta affettiva come dipendente dalla focalizzazione che il soggetto intervistato propone di ciò che sta descrivendo.

Se mettiamo a confronto questa prospettiva con quanto scrive Jerome Bruner, autorevole rappresentante nell’ambito della psicologia cognitiva e narrativa, è possibile notare una significativa convergenza nell’approccio. Bruner affronta il tema dell’affettività partendo dalla prospettiva dello sviluppo infantile. La sua idea fondamentale è che “emotions achieve their qualitative character by being contextualized in the social reality that produces them [...] In time, the child constructs representations of the world that he expects in different situations, constructs them from the encounters he has with those around him, his immediate ‘culture’. Emotion then begins to take on a qualitative character that relates to situations [...] In time, and with sufficient exposure to cues and models, children, in fact, do usually ‘shape up’. But the shaping in question is not usually a matter of calling up some prepared emotion, but consist, rather of helping the child to contextualize initially undifferentiated feeling into highly differentiated social situation that give these feelings their affective signature. All of which is not to argue that there is no differentiation in emotional state save that which is given by the socially defined situation in which it occurs [...] The general view proposed here would hold equally well even if we granted that there were primary or

'primitive' emotion like fear, rage, hunger, and sexual arousal, or that each major drive system had its accompanying distinguishable emotion. If that were so (and I do not wish to exclude the possibility), it would still be the case that on our view a more specific affective 'signature' would be required. Socially defined context would then serve the role of providing this 'signature' ” (Bruner 1986, 114-6). Bruner chiaramente non sta parlando di testi ma di realtà, di situazioni, di interazioni sociali. La sua idea è però che il livello affettivo prenda forma, si sviluppi (*shaping up*) a partire da un contesto, che è a tutti gli effetti una situazione narrativa. La firma, la segnatura, il marchio affettivo, è dato proprio dalla capacità per i soggetti, per i bambini nel caso proposto da Bruner, di collocarsi nella situazione, nella narrazione. Il contesto sociale e narrativo, arriva a dire Bruner, provvede a fornire, a seconda della posizione che si assume, diverse etichettature affettive. Mi pare quindi di poter affermare che ad livello alto e non elementare di cognizione degli affetti i due approcci presentino una significativa convergenza sull'idea che determinate cornici narrative e situazionali provvedano ad articolare diverse posizioni, punti di osservazione, che a loro volta articolano una determinata risposta affettiva.

5.2 – SCENE EMOTIVE NEL TEMPO

5.2.1 – Tutte le scene emotive, subito e tre mesi dopo il film

Si è mostrato fin qui il trattamento tipico della dimensione affettiva. Il passaggio successivo nell'analisi sta nel tentare di osservare come questo si modifichi o permanga con il passare del tempo. Una prima strada per tentare di dare una risposta a questo interrogativo è quella del controllo a livello *individuale* della permanenza degli affetti indicati. Una ricognizione generale permette di affermare che almeno la metà degli affetti nominati nella prima intervista non sono presenti nella seconda, mentre ne compaiono dei nuovi. Si deve quindi considerare che se una persona intervistata aveva indicato quattro stati affettivi provati durante il film, tre mesi dopo lo stesso soggetto ne indicherà nuovamente quattro ma due di questi non saranno gli stessi di tre mesi prima. Questa osservazione fornisce una prima indicazione: gli affetti cambiano con il passare del tempo, pur mostrando una parziale permanenza. La memoria non si presenta quindi come un filtro che riduce la ricchezza affettiva relativa alla visione del film, ma la trasforma: lo stesso film, tre mesi dopo, avrà per il soggetto una diversa valenza emotiva.

Una seconda strada per osservare il comportamento degli stati affettivi in relazione alla memoria è quella di considerare il campione *collettivamente*. Si è dimostrato come le emozioni si concentrino intorno ad un gruppo molto limitato di scene. È possibile, si è detto, stilare, per ogni film, due liste di scene emotive: una redatta a partire dalle risposte date immediatamente dopo la visione, la seconda a partire dai dati raccolti tre mesi dopo. Il confronto tra queste due liste permette un ulteriore sguardo sull'evoluzione temporale della dimensione emotiva, nel tentativo di osservarne le linee di resistenza e i punti di cedevolezza. L'elenco delle scene viene presentato nella prima colonna delle tabelle che seguiranno, utilizzando, per identificarle, le etichette già proposte nell'analisi dei dati relativi alla seconda domanda. La seconda colonna indica il numero di menzioni, la terza ha una doppia funzione: nel caso si tratti di risposte date immediatamente dopo il film segnala con una casella rossa una scena che poi non sarà presente nella lista riferita alle interviste realizzate tre mesi dopo a proposito dello stesso film; nel caso si tratti di risposte date tre mesi dopo il film segnala la variazione

di menzioni rispetto alla lista precedente oppure segnala con la sigla NEW la presenza di una scena che non era stata menzionata da nessuno tre mesi prima. Si presentano prima tutti i dati e poi si procederà con una breve analisi.

Nella seguente tabella la lista stilata a partire dalle risposte, a proposito di *Big Fish*, rilasciate immediatamente dopo la visione (Gruppo BF T1 D4).

IL RACCONTO DEL FIGLIO IN OSPEDALE	9	
L'OCCHIO DELLA STREGA	6	
SCENA DELLE GEMELLE IN CINA	3	
SCENA DELLA VASCA	2	
IL FUNERALE	2	
QUANDO SI FERMA IL TEMPO	2	
SCENA DEGLI ASFODELI	2	
RITORNO DOPO MILITARE	2	
QUANDO SISTEMA LA CASA	1	
BALLO A SPECTRE	1	
CAPPELLO APPESO	1	
LAVORA PER TRE ANNI	1	
IL MATRIMONIO DEL FIGLIO	1	
MACCHINA SULL'ALBERO	1	
SCENA COL NIPOTINO	1	

Nella seguente tabella la lista stilata a partire dalle risposte, a proposito di *Big Fish*, rilasciate tre mesi dopo la visione (Gruppo BF T2 D4).

IL RACCONTO DEL FIGLIO IN OSPEDALE	4	▼ (-5)
SCENA FINALE SUL FIUME	3	NEW
L'OCCHIO DELLA STREGA	2	▼ (-4)
IL FUNERALE	2	=
LAVORA PER TRE ANNI	1	=
BALLO A SPECTRE	1	=
SCENA DEGLI ASFODELI	1	▼ (-1)
IL MATRIMONIO DEL FIGLIO	1	=

Nella seguente tabella la lista stilata a partire dalle risposte, a proposito di *Crash*, rilasciate immediatamente dopo la visione (Gruppo CR T1 D4).

Il persiano spara alla bambina	6	
Il padre dà il mantello alla figlia	5	
Il poliziotto razzista salva la moglie del regista	4	
La moglie del procuratore litiga con il fabbro	4	
La scena della molestia	4	
La recluta spara al giovane ladro di colore	4	
Il furto dell'auto del regista	3	
Sandra Bullock rimprovera la governante	2	
La scena dell'obitorio	2	
Scena con la macchina che brucia	1	
Titoli iniziali	1	
Scena di sesso	1	
La scoperta dei thailandesi	1	
Il ricatto	1	
La liberazione dei thailandesi	1	
Il litigio tra il persiano e il fabbro	1	
La moglie del procuratore abbraccia la domestica	1	
Il detective nero scopre la statuetta del fratello	1	

Nella seguente tabella la lista stilata a partire dalle risposte, a proposito di *Crash*, rilasciate tre mesi dopo la visione (Gruppo CR T2 D4).

Il poliziotto razzista salva la moglie del regista	7	▲ (+3)
La scena della molestia	7	▲ (+3)
Il persiano spara alla bambina	4	▼ (-2)
Il litigio tra il persiano e il fabbro	2	▲ (+1)
Matt Dillon e il padre	2	NEW
La recluta spara al giovane ladro di colore	2	▼ (-2)
Il poliziotto fa la spesa alla madre	1	NEW
La scena dell'obitorio	1	▼ (-1)
Il litigio tra il persiano e il venditore di pistole	1	NEW
Il detective nero scopre la statuetta del fratello	1	=
Il padre dà il mantello alla figlia	1	▼ (-4)
Sandra Bullock si rompe una gamba	1	NEW

Nella seguente tabella la lista stilata a partire dalle risposte, a proposito di *Dopo il Matrimonio*, rilasciate immediatamente dopo la visione (Gruppo DM T1 D4).

PIANTO DI JØRGEN	7	
IL TRADIMENTO	4	
DISCORSO DEGLI SPOSI AL MATRIMONIO	4	
LAVORI DI RISTRUTTURAZIONE IN INDIA	4	
INCONTRO DI JACOB CON LA TECNOLOGIA	2	
FIRMA DEL CONTRATTO	2	
FUNERALE	2	
SEQUENZA INIZIALE	2	
OFFERTA DEL DENARO A JACOB	2	
SCOPERTA PILLOLE	1	
HELENE RINFACCIA A JØRGEN DI NON SAPERE DELLA MALAT	1	
JØRGEN UBRIACO RIBALTA IL TAVOLO	1	
BALLO AL MATRIMONIO	1	
BALLO ALLA FESTA FINALE	1	
SCENA DI CHIUSURA	1	
PROPOSTA A PRAMOD – CALCIO	1	
MATRIMONIO – PRIMO INCONTRO DI SGUARDI	1	
SCENA DELLA STANZA DEGLI ANIMALI IMBALSAMATI	1	

Nella seguente tabella la lista stilata a partire dalle risposte, a proposito di *Dopo il Matrimonio*, rilasciate tre mesi dopo la visione (Gruppo DM T2 D4).

BALLO AL MATRIMONIO	4	▲ (+3)
PIANTO DI JØRGEN	3	▼ (-4)
LA SCENA SUL FIUME	3	NEW
JACOB PROMETTE A PRAMOD DI TORNARE	3	NEW
SEQUENZA INIZIALE	2	=
JØRGEN UBRIACO RIBALTA IL TAVOLO	2	▲ (+1)
IL TRADIMENTO	2	▼ (-2)
SCOPERTA PILLOLE	2	▲ (+1)
JACOB NON TORNA PER IL COMPLEANNO	2	NEW
ANA MOSTRA LE FOTO A JACOB	2	NEW
JØRGEN METTE A LETTO I GEMELLI	1	NEW
HELENE RINFACCIA A JØRGEN DI NON SAPERE DELLA MALAT	1	=
JACOB RIFIUTA UNA RAGAZZA AL MATRIMONIO	1	NEW
BALLO ALLA FESTA FINALE	1	=
JACOB GIOCA A CALCIO CON I GEMELLI	1	NEW
DISCORSO DEGLI SPOSI AL MATRIMONIO	1	▼ (-3)
FUNERALE	1	▼ (-1)
MATRIMONIO – PRIMO INCONTRO DI SGUARDI	1	=
OFFERTA DEL DENARO A JACOB	1	▼ (-1)
LAVORI DI RISTRUTTURAZIONE IN INDIA	1	▼ (-3)

5.2.2 – Emozioni traballanti

Le sei tabelle rappresentano la presentazione completa dell'idea di scene emotive. Si cercherà ora di rendere conto della loro evoluzione temporale, tentando una possibile spiegazione di tutte le variazioni che le sole scene condivise, cioè quelle menzionate da almeno due soggetti in una delle due tabelle, presentano. Queste tabelle rendono possibile un interessante confronto con i risultati della seconda domanda, dove si chiedeva genericamente ai soggetti di rievocare una decina di scene del film (presentati nel paragrafo 3.3). L'analisi procederà con un confronto sistematico con questi dati, ragionando sulle differenze e sulle somiglianze tra un ricordo generico di scene e un ricordo che si concentra sulla dimensione emozionale, ricostruendo a posteriori una lista di scene affettivamente marcate. Che relazione c'è tra le scene che vengono ricordate in generale e quelle che vengono ricordate perché emozionanti? Si pone subito un problema di fondo di difficile risoluzione rispetto alla direzione di questa relazione: è l'aspetto affettivo che marcando alcune scene ne incrementa il ricordo all'interno dell'intera economia del film, oppure sono le logiche di evoluzione del ricordo del film che permettono la permanenza di alcune scene di cui poi emerge anche una certa disposizione affettiva? Non credo sia possibile una risposta univoca, si faranno alcune ipotesi molto circostanziate nel corso nell'analisi, ma probabilmente entrambi i movimenti sono in atto.

Big Fish è forse il film che presenta maggiore staticità nell'evoluzione temporale. Si osserva infatti una generale decrescita dei valori con la scomparsa delle scene che, subito dopo il film, avevano il numero di menzioni più basse. Questo è il tipico percorso che si osserva in un fenomeno di normale decadimento dovuto all'azione del tempo. La staticità è sicuramente il frutto della permanenza a livello individuale di cui si è già parlato, questo vale soprattutto per le scene che mantengono stabilmente una sola menzione nelle due scansioni temporali: è sempre lo stesso singolo soggetto che ripropone una emozione in quel momento del film.

Il cambiamento più significativo sembra essere relativo alla scena finale sul fiume, che compare ex-novo nelle interviste a tre mesi dal film. Qui si può leggere una chiara influenza del mio operato, perché proprio questa scena è quella di cui si è chiesto il racconto in dettaglio alla fine dell'intervista. L'incremento, il risultato di questo intervento, si vede bene anche relativamente alla seconda domanda, e trova una conferma qui: il ricordo, anche emotivo, sembra essere influenzato da un fattore esterno,

che nulla ha a che vedere con l'affettività. Probabilmente si può anche ravvisare qui una sorta di sostituzione: se subito dopo il film il ricordo era concentrato sul momento, in ospedale, in cui il figlio racconta e il padre muore, nelle interviste a tre mesi di distanza è l'oggetto del racconto, la scena sul fiume, che in qualche modo ne prende il posto incrementando il suo valore a fronte di un calo del momento del racconto del figlio.

In generale sembra esserci per *Big Fish* una certa coerenza con le tendenze presenti nella seconda domanda: tutte le scene condivise, presenti immediatamente dopo la visione, che scompaiono, hanno una tendenza al decremento nel numero delle menzioni anche nel ricordo generico mostrato nella seconda domanda. Si tratta della scena in cui compaiono le gemelle, in Cina, del momento in cui si ferma il tempo e Edward vede per la prima volta la donna della sua vita, di quella dove si immerge nella vasca da bagno, e infine quando torna dalla guerra, dopo esser stato dato per disperso. A fronte di questo parallelismo rimane comunque una forte indipendenza, che in *Big Fish* è molto chiara. Prendiamo, ad esempio, la storia del pesce, raccontata con grande dettaglio all'inizio del film, ed evidentemente "trainata" dall'elemento figurativo del pesce, che è anche oggetto del titolo del film. Questa scena ha valori molto alti nelle risposte alla seconda domanda, 7 menzioni che si mantengono stabili nel tempo, mentre tra le scene emotive è totalmente assente. Questo dato sembra mostrare una sorta di indipendenza tra ricordo generico e ricordo affettivamente marcato: l'emozione è uno dei fattori del ricordo, ma ce ne sono anche altri, ad esempio quelli che consentono alla storia del pesce di essere così ben ricordata. Parallelamente si noti come i due elementi in maggiore crescita nella seconda domanda, cioè la scena di lui e del gigante al bivio e la scena del lancio delle scarpe sul filo, qui non sono assolutamente presenti.

Esaminiamo ora le tabelle a proposito di *Crash*. Anche qui è possibile individuare immediatamente i segni di un normale decadimento del ricordo: osservando la prima delle due tabelle si vede chiaramente come, ad esempio, scompaiano principalmente le scene di "fascia bassa". Si tratta di quella in cui la moglie del procuratore litiga con il fabbro riparatore di porte, di quella in cui lei litiga con la governante e del furto dell'auto del regista. C'è un'omologia con la tendenza al decremento relativamente alla seconda domanda, esclusa la scena del litigio con la governante, che nella seconda domanda è invece in crescita. Si può però immediatamente osservare come, in *Crash*, ci siano delle variazioni significative tra la lista realizzata immediatamente dopo il film e quella prodotta tre mesi dopo. La scena in cui il persiano spara alla bambina è in un naturale decremento, secondo la logica già evidenziata, ma era stabile nella seconda

domanda. Il salvataggio del poliziotto razzista è invece emozionalmente valorizzato, emerge come un momento emotivo forte, senza una coerenza con la seconda domanda dove è invece in calo. La scena della molestia è in crescita, coerentemente con quanto avviene nella seconda domanda, e consente una ulteriore riflessione. La scena, in cui la moglie nera del regista viene palpeggiata durante una perquisizione dal poliziotto bianco razzista, è emotivamente molto forte: si potrebbe allora avanzare qui con più decisione l'ipotesi per cui una marcatura affettiva può provocare forza generale di una certa scena nel ricordo. L'andamento altalenante del confronto con la seconda domanda prosegue. Il litigio tra persiano e fabbro è coerentemente in decrescita, ma le scene in cui il poliziotto interpretato da Matt Dillon aiuta il padre acquistano un peso emotivo che non ha riflessi nell'economia del ricordo del testo, da come emerge nella seconda domanda, dove si osserva invece un calo di menzioni. Incoerente è anche la decrescita emotiva della scena in cui la recluta spara al ladro, che invece è in crescita nella seconda domanda. Rispetto a questa scena si potrebbe ipotizzare che sia "trascinata" dall'elemento della figurina del santo che è alla radice dell'incomprensione che porta a far esplodere il colpo. Tra le scene condivise c'è da segnalare il netto calo del momento in cui il padre, il fabbro, dà il mantello alla figlia, a fronte di una stabilità nella seconda domanda, dovuta quindi a motivi non riconducibili all'affettività. Infine è necessario segnalare come siano presenti, nella seconda tabella, nuove scene, cioè scene che non erano state giudicate come affettivamente rilevanti da nessuno, dopo il film, ma che lo diventano, per qualcuno, tre mesi dopo. Il fenomeno è interessante; sebbene queste scene siano "in fascia bassa" c'è una certa tendenza alla variazione dei riferimenti affettivi dei soggetti.

Dopo il Matrimonio è il film che si mostra forse più traballante. Si possono immediatamente osservare alcune influenze del ricordo generico, illustrato nella seconda domanda, sul ricordo emotivo, che qui si espone. Il caso della scena del fiume, che compare nella seconda tabella, è il più interessante perché è la scena di cui chiedo il ricordo in dettaglio nell'esperimento. In questo caso è chiaro che la causa dell'incremento del ricordo, nella seconda domanda, è il mio intervento: il fatto che i soggetti dopo la visione del film abbiano raccontato in dettaglio la scena la candida a pieno ad essere tra quelle più ricordate a tre mesi di distanza, anche se non lo era subito dopo il film. Il fatto che si osservi un parallelo incremento di presenza a livello dell'affettività è decisamente significativo. È evidente che non può essere un qualche elemento emotivo a trainare questo incremento, la scena non era giudicata

emotivamente rilevante da nessuno subito dopo la visione, la causa è un'altra. L'aumento di presenza di questa scena in generale nel ricordo del film porta quindi all'aumento di un resoconto emozionale per la scena; la direzionalità qui è ben visibile: dato che si ricorda, per diverse ragioni, un elemento, se ne costruisce poi anche l'aspetto affettivo.

Tra le scene che vedono un comportamento coerente con la seconda domanda si osservi l'evoluzione di quella in cui Jacob promette a Pramod di ritornare, una nuova entrata, e quella in cui Jacob decide di non tornare per il compleanno, anche questa in crescita, e quella in cui Ana mostra le foto a Jacob, sempre in incremento. Presentano una diminuzione coerente di menzioni la scena del funerale, la firma del contratto e l'incontro di Jacob con la tecnologia; la sequenza iniziale è invece stabile. Anche la scena più citata, il pianto di Jørgen, mostra un comportamento coerente con la seconda domanda, presentando un calo che è naturale aspettarsi. Questa scena è interessante inoltre perchè sembra chiaro che subito dopo il film è giudicato come l'elemento più emozionante dagli intervistati. Si tratta di una scena molto forte dal punto di vista delle emozioni: Jørgen, che sa di morire, abbandona per la prima volta il suo atteggiamento incurante della sua situazione e si lascia andare in un pianto isterico. Qui si potrebbe ipotizzare una direzione di influenza che va dall'affettività verso il ricordo generico: la ragione per cui questa scena ha dei valori alti, nella seconda domanda, potrebbe essere proprio l'emozione. La presenza nella "fascia alta" del ricordo, nella seconda domanda, di altre scene non emotivamente marcate, oltre a questa, sancisce nuovamente la presenza di una almeno parziale indipendenza del ricordo dall'aspetto emozionale. Un discorso simile può essere riproposto anche per la scena del tradimento, che ha un valore alto sia nella seconda domanda sia qui, e che poi presenta un calo standard coerente nelle due situazioni. Il momento del discorso degli sposi al matrimonio mostra invece una discrepanza: relativamente alle emozioni subisce un calo, nell'economia delle scene del film viene invece valorizzato, probabilmente perché è un momento cognitivo essenziale, quello in cui Jacob inizia a ipotizzare di avere una figlia. Anche qui si mostra quindi una interdipendenza tra i due tipi di analisi. L'emozione valorizza invece, con una decisa crescita, il momento del ballo al matrimonio e in specifico il litigio tra Jacob ed Helene che avviene in questa situazione. Jacob si è infatti reso conto di avere una figlia e rinfaccia a Helene di averglielo tenuto nascosto per vent'anni, lei invece continua a tergiversare, a negare, e vuole rimandare la discussione. Gli intervistati sottolineano una sensazione di fastidio per questo atteggiamento in questo

preciso momento, da qui l'incremento con il passare del tempo. Nei risultati relativi alla seconda domanda la scena è invece stabile, quindi si potrebbe ipotizzare una influenza dell'adesione emozionale che agisce contro la naturale tendenza alla dimenticanza. Tra i risultati in controtendenza rispetto alla seconda domanda ci sono la scena in cui Jørgen al ristorante ribalta il tavolo e la scoperta delle pillole, entrambe le scene incrementano il loro valore, cosa che non fanno nei risultati relativi alla seconda domanda. Un'ipotesi che si può avanzare potrebbe essere quella per cui, con il passare del tempo, il ricordo è sempre meno ricco di elementi che "distraggono" i soggetti e l'azione della dimensione emozionale viene meglio isolata, si mostra con più precisione, incrementando il valore di queste scene in particolare.

Un ultimo dato molto interessante relativo a questo film è quello della presenza di due scene che non sono citate nelle risposte alla seconda domanda. Si tratta della sequenza dove si vedono i lavori di ristrutturazione in India, e di quella in cui Jørgen fa per la prima volta la proposta economica a Jacob; sono presenti sia immediatamente dopo il film che a tre mesi di distanza, con una normale tendenza di decadimento. La parte finale, ambientata in India, si apre con una sequenza in cui Jacob vede i lavori di ristrutturazione che si stanno realizzando con i soldi che lui ha in qualche modo procurato, i soggetti sembrano legare questo momento ad una sensazione di lieto fine, di chiusura positiva del film. Nel generico ricordo delle scene però questo momento non è menzionato in quanto tale e si privilegia, in particolare, la conclusione del rapporto tra Jacob e il piccolo Pramod, subito successiva. L'altra scena è quella in cui per la prima volta Jørgen formula a Jacob la strana proposta economica, troppo vantaggiosa per l'organizzazione umanitaria di Jacob. L'affetto legato a questo momento è per lo più quello di un sospetto che ci sia qualcosa dietro, di una curiosità, della presenza di un mistero. Anche questa scena non trova posto nel generico ricordo delle scene, nei risultati relativi alla seconda domanda. Questo strano fenomeno mostra ancora una volta una certa indipendenza tra l'aspetto emozionale ed il ricordo. Sembra esserci un'azione selezionatrice, una sorta di filtro emotivo sui ricordi, che non ha però una relazione diretta e visibile con una dimensione generica di ricordo del film. L'indizio emotivo porta all'emergere nel ricordo di questi momenti che, con un generico indizio non vengono invece ricordati; oppure l'azione del ricordo emotivo distribuisce poi su altri elementi del film un maggior valore di presenza.

5.2.3 – Qualche osservazione sul ruolo degli affetti nel ricordo

Come si è detto è estremamente difficile trarre conclusioni sulla base di questo esiguo numero di dati; si possono solo fare ipotesi parziali e locali che potrebbero poi aprire altre piste di indagine. Un primo dato, generale, è che siamo di fronte ad una certa instabilità temporale della dimensione affettiva. Quello che colpisce gli affetti non è indelebile e l'emozione provata non è quella una volta per tutte. Questa instabilità è probabilmente il risultato di molti elementi concomitanti. Può sicuramente essere affermata una qualche indipendenza tra il ricordo che qui si è definito affettivo e quello generico; in diversi casi si presentano fenomeni la cui spiegazione più semplice è ipotizzare un certo grado di autonomia.

All'indipendenza si accompagna una forte interdipendenza, con un'influenza delle emozioni sul ricordo generico e viceversa. La prima possibile direzione va dagli affetti verso il ricordo: quando troviamo una scena nella "fascia alta" sia nei risultati della seconda domanda sia in quelli qui presentati, è sensato pensare che la ragione per cui la scena è ben ricordata sia legata all'affettività. Il ricordo generico degli eventi del film, coerentemente, esibisce una certa autonomia da una "memoria emozionale". Si è già mostrato come possono essere molte le strade che portano a ricordare un certo episodio, una determinata scena: ci può essere un buon ricordo dello schema narrativo che la caratterizza, oppure di un singolo particolare, o anche di un personaggio. L'affettività è allora una delle strade possibili, ma non è la sola; si è sottolineato, ad esempio, come gli elementi figurativi presentino una forza notevole priva di una connotazione emozionale forte. Siamo di fronte a una sorta di filtro emotivo che, proiettato sui contenuti del film che vengono ricordati, ne valorizza alcuni. Se l'emozione influenza il ricordo, anche il percorso opposto è però possibile. Sembra che l'affettività comunque lavori a partire da ciò che è ricordato, in parte a prescindere dalle ragioni per cui è ricordato; il filtro proietta la sua azione su ciò che è presente. Il ricordo della dimensione narrativa del film, a livello generale, influenza quindi la definizione di un gruppo di scene come affettivamente rilevanti. La presenza vivida di una certa scena nel ricordo "trascina" in modo significativo i possibili valori affettivi di cui quel momento narrativo è portatore. È come se ci fossero sempre tante emozioni latenti, in competizione, e cause di tipo diverso portano alcune di queste ad uscire allo scoperto in modo più deciso.

Si vede, in conclusione, come il problema sia decisamente complesso, e vada ben oltre la nozione ingenua per cui un qualcosa che ci ha dato una emozione viene ricordato

meglio di qualcosa non emotivamente marcato. La doppia influenza mostrata, con una coppia di dimensioni variabili e in relazione reciproca tra loro, porta ad una instabilità emozionale significativa che etichetta l'affettività come un qualcosa di decisamente traballante nel ricordo; le sorti dell'evoluzione temporale dipendono da molti fattori in relazione, e l'esito di questi rapporti non è scontato.

Una postilla: perché i dati relativi a *Dopo il Matrimonio* e *Crash* rivelano una maggiore instabilità rispetto a *Big Fish*? Quando si sono scelti i film si è cercato di differenziarli anche per quanto riguarda la dimensione affettiva. In particolare in *Dopo il Matrimonio* si è guardato alla presenza di emozioni molto forti legate all'ambito familiare: la scoperta di avere un figlio di cui non si era a conoscenza, il tradimento a pochi giorni dal matrimonio, la morte imminente. Anche *Crash* però è stato considerato ricco dal punto di vista affettivo, in particolare perché presenta situazioni di forte impatto, estreme, create *ad hoc* per colpire lo spettatore. *Big Fish* è invece un film dalle emozioni forse più tenui, leggere; il momento finale è commovente, ma il resto del film è spesso sopra le righe. Queste osservazioni permettono di avanzare un'ipotesi, che è forse poco di più di una suggestione: sembrerebbe che dove la dimensione emotiva è più ricca, carica, variegata, si riscontrino le variazioni più significative nel tempo. Un film dalle emozioni forti è un film dove tante emozioni sono in concorrenza, è forse più dispersivo, e produce una minore coerenza intersoggettiva nel tempo. Un film più "liscio" dal punto di vista delle emozioni, invece, mette meglio d'accordo un gruppo di spettatori, che con il passare del tempo ci troveranno nuovamente le stesse emozioni, in momenti del film simili, solo un po' attenuate dal naturale oblio.

5.2.4 – Astrazione e distribuzione dei ricordi affettivi

Un ulteriore dato interessante che emerge dall'analisi dei dati è un deciso incremento, col passare del tempo, delle risposte che ho classificato come generali. Si è già segnalato il fenomeno in 5.1.2: in dettaglio le risposte generali passano dal 11% al 37 % per quanto riguarda *Crash*, dal 36 % al 60 % in *Big Fish*, e dal 36% al 37% per *Dopo il Matrimonio*. La possibile lettura di questi numeri è quella di una emozione che si fa più astratta, si allontana sempre di più da un preciso momento di una scena del film, per riferirsi genericamente ad esso, o a una parte di esso. L'affetto diventa sempre meno legato agli eventi e alle vicende narrate ma è qualcosa che comincia a riguardare l'intera

pellicola, o un tema che viene svolto, o una impressione che ha restituito alla fine.

Data l'importanza, anche numerica, di queste risposte generali è utile fornirne alcuni esempi per specificare meglio questo tipo di indicazione affettiva data dagli intervistati e per sviluppare una ulteriore ipotesi teorica. Alcune delle risposte generali si riferiscono all'intero film, come oggetto. Costa, ad esempio riferisce di aver provato noia perché considera *Big Fish*

noioso, non è il mio genere di film. Non lo scarto a priori ma a me non è piaciuto (BF T2 D4 Costa).

Steve produce una risposta simile ma di segno opposto a proposito di *Dopo il Matrimonio*, per quanto riguarda una emozione generale di godimento, afferma:

yeah not very much mostly I just ... it was a really good story. Yeah I enjoyed listening too I really didn't get too emotionally involved in it. Just a good story you know interesting. I mean I don't know I guess just interest, you know enjoyment (DM T2 D4 Steve).

Alcuni resoconti emotivi si riferiscono sempre all'intero film ma segnalando qualcosa di fortemente distribuito su tutta la pellicola. Spolz, ad esempio, a proposito di *Crash* riferisce una emozione di:

tristezza e rammarico durante tutta la durata del film per il fatto di vedere come si sta evolvendo la società e i problemi che ne derivano di convivenza e pregiudizio. Perché gli Stati Uniti sono diversi dalla realtà che può essere Bologna però comunque situazioni analoghe potrebbero capitare anche qua (CR T1 D4 Spolz).

Altre risposte si riferiscono, sempre in modo generale, a parti del film, selezionate nei modi più diversi: l'inizio, la fine, oppure tutte quelle scene in cui si presenta una determinata situazione. Angela, a proposito di *Big Fish* afferma di aver provato:

un senso di serenità alla fine del film, proprio per come finisce (BF T2 D4 Angela).

Tyler, a proposito del finale di *Dopo il Matrimonio* riferisce uno stato emozionale:

I remember I kind of felt like a lot of the movie more near the end was kind of bitter sweet happy I mean especially the ending where it's kind of a good story kind of a bad story what with the guy dyeing, just kind of like the last five minutes of the movie (DM T2 D4 Tyler).

Ma l'affetto può anche essere distribuito in più momenti della pellicola. Elisabetta, a proposito di *Crash*, ha provato:

tanta rabbia in generale per tutte le scene di razzismo e di differenza sociale che vedi nel film, irascibilità (CR T1 D4 Elisabetta).

In questi casi la scelta di più scene, di un riferimento diffuso, è spesso legata ad un tema che viene delineato come *trait d'union* di questa selezione generale all'interno della pellicola. Lu, ad esempio, parlando di *Big Fish*, dice di aver provato:

felicità nelle scene più ... in questi racconti che si capisce che sono esagerati, tra virgolette, per coinvolgere l'ascoltatore (BF T2 D4 Lu).

Fra, parlando di *Dopo il Matrimonio*, afferma di aver sentito:

dolore ... invidia, per il lusso sfrenato di questa realtà danese, però una cosa blanda. Il contesto del matrimonio fastosissimo, la villa che si vede sempre con questa sala con tutti questi animali appesi al muro. Invidia, anche un po' di senso di questo Kitsch ricercato, voluto.

Un ulteriore oggetto, abbastanza diffuso, di una emozione generale, sono i personaggi; gli spettatori riferiscono empatia o antipatia per un certo personaggio, nel suo percorso narrativo e nelle sue qualità che il film progressivamente delinea. Ad esempio Bruno, a proposito di *Dopo il Matrimonio* afferma una forte avversione per la figura del neosposo:

antipatia per lo scagnozzo che sarebbe il fidanzato della figlia (DM T2 D4 Bruno).

Puba, in riferimento a *Crash*, prova invece un sentimento positivo per il percorso

narrativo di uno dei personaggi:

compassione per il ragazzo, il fratello del poliziotto che una volta che ha deciso di uscire dai suoi giri vecchi alla fine non ce la fa (CR T2 D4 Puba).

Giulia, per quanto riguarda *Big Fish*, ammira invece una qualità del protagonista:

invidia verso questo qua che fa il patàca per tutta la vita (BF T1 D4 Giulia).

Altri tipi di risposta presenti sono di più difficile catalogazione, ma lo scopo di questa breve panoramica, dare una immagine esemplificativa di questo tipo di dato, è stato raggiunto. Questa varietà di risposte classificate come generali può anche essere pensata su diversi livelli di differente taglia. Il momento più ampio è il riferimento all'intero film; un primo restringimento riguarda invece tutte quelle determinazioni affettive che ne selezionano, in diversi modi, una porzione ampia, ma in qualche modo più limitata; il restringimento ulteriore ci porta invece, a livello della scena, a quelle risposte che sono classificate come circostanziate. A questo punto sembrano però emergere ulteriori livelli intorno al quale si articolano le risposte affettive: oltre a quello della scena, quello più puntuale della sequenza, che può essere portato fino al dettaglio del singolo momento in un riferimento affettivo estremamente puntuale. La distribuzione delle risposte affettive può quindi essere pensata a partire da un modello generale che si prospetta come una sorta di piramide dove diversi livelli, dall'intero film al singolo istante, si presentano come possibili aggregatori di risposte emotive.

FILM

SELEZIONI AMPIE

SCENA

SEQUENZA

RIFERIMENTO PUNTUALE

Nell'analisi delle risposte relative alla prima domanda emerge chiaramente un ruolo molto dinamico per le emozioni, che mostrano una attitudine a distribuirsi sui più diversi elementi testuali. La riflessione che si presenta in questo capitolo è un tentativo di una possibile articolazione, pensata a partire dal problema della taglia testuale, di questa duttilità degli affetti, che si conferma come cifra dell'emozione anche nell'analisi dei dati relativi alla quarta domanda.

Capitolo 6

Ricordi di dettaglio: dentro una scena

L'ultima domanda dell'intervista è dedicata al ricordo dettagliato di una singola scena del film, questo capitolo presenta alcuni dei risultati che emergono da un'analisi delle risposte. Nel capitolo metodologico sono stati già delineati i caratteri essenziali del quesito; è anche emersa una significativa differenza rispetto ad indagini e ricerche effettuate in modo simile, nell'ambito delle scienze cognitive: in questo caso non si sta ragionando semplicemente sulla capacità di ricordo di una sequenza audiovisiva, ma si sta analizzando il ricordo di un frammento collocato all'interno di un complesso testuale. I soggetti non sono sottoposti alla visione della sola sequenza, ma di un intero testo; la condizione sperimentale di analisi di questo livello di dettaglio del ricordo è, da questo punto di vista, autenticamente ecologica, se paragonata ad altri protocolli sperimentali che lavorano mostrando solo la sequenza oggetto di esame. La riflessione che qui si propone è quindi quella rispetto ad un ricordo di dettaglio di uno spezzone limitato immerso però in un insieme globale che è il testo. I soggetti non sanno, al momento della visione, che saranno interrogati su quello specifico frammento; dal punto di vista di una valutazione più ecologica delle dinamiche attenzionali questo rappresenta il punto di forza della situazione sperimentale della ricerca. Il capitolo è composto di tre paragrafi ognuno dei quali presenterà i risultati ottenuti relativamente ad un singolo film.

6.1 – JACOB, IO STO MORENDO

6.1.1 – Note sul trattamento dati

Il problema dell'assenza di unità minime nel linguaggio audiovisivo, che già si poneva nel capitolo metodologico a proposito della totalità del film, si ripresenta in modo più limitato a livello di una singola scena. Gli elementi significativi presenti sono potenzialmente infiniti. I personaggi possono interagire “in strada” ma anche “sul marciapiede a lato della strada” e il “marciapiede è lastricato” ed è “lastricato di pietre rosse e nere” ed “è leggermente in discesa” e via dicendo. Di principio non è possibile stabilire un limite alla continua scomponibilità e dettagliabilità degli elementi che sono in una scena. Da un punto di vista pratico, e in funzione del trattamento dei dati, è invece possibile cercare di limitare gli elementi in esame a partire da un grado di dettaglio fine, ma non tale da rendere impossibile una enumerazione. È possibile quindi descrivere la scena con grande precisione a partire dall'insieme delle azioni che i personaggi che ci sono compiono e a partire da una descrizione generale dell'ambiente all'interno del quale si muovono. Il punto di partenza per questa descrizione è la sceneggiatura cinematografica della scena, che offre un primo pacchetto di elementi essenziali; il secondo passaggio è una aggiunta generica di elementi e oggetti che sono presenti nelle immagini della scena; il terzo passaggio è il confronto con le descrizioni della scena che i soggetti intervistati propongono: quando il grado di dettaglio non è adeguato al tipo di elementi indicati nelle interviste è necessario riaggiustare la lista degli elementi della scena. Questa serie di passaggi permette quindi di arrivare a definire una lista di elementi a partire dai quali è possibile osservare, nei resoconti dei soggetti, cosa è ricordato e cosa no, subito dopo il film, e a tre mesi di distanza. Quali elementi della scena permangono e quali si obliano più facilmente? Quali non presenti poi riemergono? Queste le domande essenziali che guidano l'attività sperimentale.

6.1.2 – Tutto quel che c'è in una scena (o quasi)

È necessario a questo punto presentare la prima delle liste ottenute con la modalità descritta nel sottoparagrafo precedente. In questo caso il film è *Dopo il Matrimonio*, e la scena scelta è l'episodio cruciale in cui Jørgen, il finanziatore danese, rivela a Jacob, l'operatore umanitario in cerca di finanziamenti, di essere gravemente malato e destinato a morire da lì a poco. La scena è preceduta da un litigio tra i due che ha come oggetto una clausola del contratto: Jacob, se vuole il finanziamento, deve rimanere stabilmente a vivere in Danimarca. La clausola è posta da Jørgen, e Jacob non ne capisce la ragione. La ragione risiede nel fatto che Jørgen vuole che Jacob si occupi della sua famiglia dopo la sua morte, morte di cui però Jacob non è ancora a conoscenza. Il litigio tra i due termina con l'uscita di Jacob dall'ufficio mentre rifiuta l'offerta. Qui inizia la scena in esame, Jacob si allontana, Jørgen lo segue, lo ferma, lo strattona. Parlano: nel dialogo gli rivela di essere malato e gli rivela la ragione di questa richiesta contrattuale. Jacob è contrariato e se ne va lasciando lì Jørgen. Si presentano quindi gli elementi della scena selezionati per l'analisi a partire dalla sceneggiatura, dalle immagini e dal confronto con le risposte degli intervistati.

Il primo gruppo di elementi fa riferimento in prevalenza allo sviluppo delle azioni della scena.

1	Jacob si posiziona all'esterno dell'ambiente precedente
2	Jacob attraversa la strada
3	Una macchina si ferma
4	Jacob cammina, si allontana (lungo il canale, con passo deciso)
5	Jørgen lo segue, rincorre
6	Jørgen dice: "Jacob aspetta"
7	Jørgen lo raggiunge lo afferra toccandolo sulla spalla e lo ferma prendendolo per la giacca
8	Jørgen gli parla dice "hai ragione"
9	Jacob (sovrapponendosi): "non mi va di parlarti, non ho voglia di parlare con te, non ho tempo..."
10	Jørgen lo spinge contro la ringhiera
11	Contemporaneamente Jørgen dice: "sono ammalato cazzo ..."
12	Jørgen continua: "... sono io che non ho più tempo".
13	Jacob si divincola lo spinge via e lo guarda stranito
14	Jørgen dice: "Jacob io sto morendo ..."
15	Jørgen continua: "... tu devi restare qui a fare quello che abbiamo stabilito"
16	Jacob: "non abbiamo stabilito un cazzo"
17	Jørgen: "Anna avrà bisogno di te, Elin, e anche i ragazzi. sono così piccoli ... guardami jacob!"
18	contemporaneamente Jørgen piange
19	Jørgen si tocca la faccia e i capelli
20	Jacob sta in silenzio e guarda Jørgen
21	Jørgen: "non lo vuoi capire che in fondo tutte le cose hanno un significato?" .
22	Jørgen continua: "hai una responsabilità qui Jacob"
23	Jørgen quasi lo abbraccia e viene un po' rifiutato
24	Jacob si allontana
25	Jacob si volta la prima volta
26	Jørgen dice: "bisogna vivere dall'altra parte del pianeta per ricevere il tuo aiuto?! eh?"
27	Jacob si volta la seconda volta
28	Jørgen si asciuga la faccia e si sistema i capelli

Il secondo gruppo di elementi si riferisce invece in maniera prevalente a quello che si vede nella scena:

29	Tempo atmosferico
30	Fiume / canale / acqua
31	Copenaghen / città
32	Situazione di incrocio di strade
33	Jacob ha in mano fogli e videocassetta
34	Stato psicologico / espressione corporea / facciale di Jacob
35	Ringhiera
36	Strada
37	Faccia di Jorgen / aspetto fisico / psicologico
38	Jorgen indumenti
39	Sono su un marciapiede
40	Barche
41	Capelli di Jorgen
42	Ponti
43	Panchina con persone
44	Alberi
45	Jacob indumenti
46	Scale
47	Grinze sulla giacca di Jacob
48	Qualcuno su una bicicletta
49	Palazzi

Infine abbiamo una serie di elementi citati dagli intervistati ma non presenti nella pellicola:

50	Uccelli
51	Jørgen rimane lì
52	Treno
53	Petali di fiore
54	A Jørgen cade il cappello
55	Macchine
56	Jørgen dice: “sono disperato”
57	La reazione di quello sulla panchina

Una volta costruita questa lista, si tratta di prendere i singoli racconti fatti dai soggetti e di distinguere tutte le informazioni presenti; la segmentazione è abbastanza semplice ed è guidata dalla sintassi paratattica che i soggetti tendono ad utilizzare in prevalenza. Il dato ricordato correttamente da un soggetto viene indicato dalla casella chiara nella tabella; il dato ricordato ma scorrettamente o in modo impreciso è segnalato da una casella scura; la casella bianca indica il fatto che l'informazione non è menzionata dal soggetto. Si mostrano le tabelle con la sintesi generale dei risultati; segue, nei sottoparagrafi seguenti, la analisi approfondita di queste due basi di dati.

Si presenta la tabella relativa alle interviste realizzate subito dopo la visione⁵⁵:

	ALI	YAR	FRA	DED	JIM	TYI	NIC	STF	DAV	AUS
1										
2										
3										
5										
4										
6										
7										
8										
9										
10										
11										
12										
13										
14										
15										
16										
17										
18										
19										
20										
21										
22										
23										
24										
25										
26										
27										
28										
29										
30										
31										
32										
33										
34										
35										
36										
37										
38										
39										
40										
41										
42										
43										
44										
45										
46										
47										
48										
49										
50										
51										
52										
53										
54										
55										
56										
57										

⁵⁵ Si segnala che si sono presi in considerazione, per questa analisi, solo dieci dei tredici soggetti di cui si compone il campione. L'esclusione è motivata dal fatto che alcuni dati raccolti avevano un formato dissimile da quello mediamente diffuso, l'inclusione di questo dato avrebbe generato un confuso confronto tra risposte troppo diverse. Le ragioni di questa inadeguatezza del dato sono da ricercarsi principalmente nella stanchezza conversazionale di alcuni soggetti che, alla fine dell'intervista, hanno dato risposte laconiche e inadeguate a questa ultima domanda nell'intenzione di terminare l'intervista.

Si presenta la tabella relativa alle interviste a tre mesi di distanza:

	ALI	YAR	FRA	DED	JIM	TYL	NIC	STE	DAV	AUS
1	Green					Green				
2										
3										
5	Green					Green				
4	Green		Green				Red		Green	Green
6										
7						Green		Green		
8					Green					
9										
10	Green	Red						Green		
11	Green				Green		Green			
12										
13	Green									
14				Red	Green			Green	Green	Green
15						Green				
16										
17	Green						Green			Green
18	Green	Green	Red			Red	Green		Green	Green
19										
20	Green				Green		Green		Green	
21										
22										
23										
24	Green		Red	Red	Green		Green		Green	
25										
26			Green							
27										
28							Green		Red	
29			Green			Green	Green		Green	
30	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green
31	Green									
32										
33										
34								Green		
35	Green		Green	Green	Green	Green	Green	Green		
36					Green					
37					Green		Green			
38						Green				
39	Green				Green		Green	Green		
40	Green									Green
41										
42	Green	Green				Green				
43		Green				Green	Green		Green	
44	Green						Green		Green	Green
45						Green	Green	Green		
46										
47										
48										
49	Green				Green		Green		Green	
50		Green								
51										
52					Green					
53					Green					
54							Green			
55								Green		
56									Green	
57									Green	

6.1.3 – Premessa, come impostare l'analisi

La domanda di fondo a cui cercavo di rispondere, anche a livello di una singola scena, è quella che guida gran parte della ricerca: cosa resiste e cosa si oblia? Di fronte alla complessità e alla ricchezza dei testi in cui i soggetti ripresentano la scena era però necessaria qualche ulteriore ipotesi di lettura. La congettura forte che guida l'esame che qui si propone è nata durante la raccolta dati a partire da una serie di fatti che, nel fare le interviste, mi avevano decisamente colpito. Prima di tutto c'è stata una sensazione di stupore e di disagio legata a diversi dettagli della scena molto puntuali e precisi che, in più occasioni, diverse persone mi presentavano. Io, pur avendo visto la scena almeno una decina di volte, non ero in grado di stabilire sul momento se fossero riferimenti a cose realmente presenti nella scena o falsi ricordi, per questo il disagio. Da qui anche la necessità di tornare sul video a controllare, la scoperta del fatto che la maggior parte di questi elementi erano realmente nella scena, e quindi lo stupore. Poi c'è stata una sensazione di disappunto perché molte persone, relativamente anche a diversi film, non si ricordavano la conclusione della scena, elemento non irrilevante quando si riracconta qualcosa. Ancora ero stato curiosamente colpito dal fatto che la scena scelta per *Dopo il Matrimonio* era da tutti etichettata come "la scena del fiume". È vero, nella scena c'è un corso d'acqua, ma avrebbe potuto essere girata anche al mare, in montagna, in pianura o lungo un'autostrada: non avrebbe fatto la differenza rispetto al fatto che segna un punto cruciale della relazione tra i due personaggi principali del film. Tutte queste sensazioni mi stavano già offrendo un'ipotesi interessante su cui lavorare, ma la vera folgorazione è avvenuta con una delle ultime interviste che ho fatto, quella di Giulia, relativamente a *Big Fish*. Giulia, come altri soggetti con una tendenza forte a dimenticare, stava conducendo una intervista di *follow up* decisamente povera. Arrivati all'ultima domanda ero un po' timoroso rispetto alla sua possibilità che lei ricordasse qualcosa di questa scena. Giulia ha invece fornito la seguente (sintetica) descrizione: *al lago, lo butta nel lago, si trasforma sotto forma di pesce, si allontana, il figlio è sereno, il pesce fa due o tre salti fuori dall'acqua, era il tramonto, c'è un molo piccolo*. Il ricordo è molto scarno, ma c'è forse l'azione fondamentale della scena, la trasformazione, e accanto a questa c'è una indicazione relativa al tempo atmosferico, all'ora del giorno, e l'indicazione di un particolare del paesaggio. Perché questi elementi accanto alla narrazione? Questa la domanda che mi si è subito presentata. La descrizione di Giulia ha dato unità a tutte le sensazioni che avevo avuto in precedenza e mi ha portato alla

formulazione di una ipotesi di lettura dei dati: mi sembra infatti emergere, in relazione con il problema della memoria, una decisa contrapposizione tra elementi prettamente narrativi ed elementi che invece appartengono all'ambientazione e che hanno poco o nulla a che fare con la sequenza di azioni in esame. L'analisi in dettaglio delle interviste relativamente alle tre scene considerate, una per film, vuole rendere conto con precisione di questa sensazione al fine di formulare una vera e propria conclusione a proposito del rapporto tra dimensione narrativa e dimensione figurativa, che pare essere la caratteristica essenziale esibita a questo livello dettagliato di ricordo.

6.1.4 – La schematizzazione, in dettaglio

Il primo film che prendo in esame è, come già annunciato, *Dopo il Matrimonio*. Mi occupo in questa fase del primo gruppo di elementi (dal numero 1 al numero 28) di marca prevalentemente narrativa, come spiegato in precedenza. L'analisi in dettaglio dei dati relativi all'ultima domanda dell'intervista mostra in modo chiaro l'attività di schematizzazione che opera al livello narrativo della singola scena. Già nel momento immediatamente successivo alla visione del film un primo gruppo di elementi manca all'appello. Lo scambio di battute (15) (16), ad esempio, dove Jørgen dice a Jacob “tu devi restare qui a fare quello che abbiamo stabilito” e Jacob risponde “non abbiamo stabilito un cazzo”, non viene già più menzionato da nessun intervistato. Lo stesso vale per le battute (20) (21) dove Jørgen dice: “non lo vuoi capire che in fondo tutte le cose hanno un significato?” e poi “hai una responsabilità qui Jacob”. Questa assenza si ripresenterà a tre mesi di distanza. Si tratta di scambi in qualche modo giudicati secondari o poco significativi per la scena. I restanti elementi si mostrano polarizzati: alcuni hanno valori molto alti, molti altri sono indicati solo da poche persone. La tendenza per questi sarà quella a scomparire definitivamente col passare del tempo, gli altri avranno invece un decadimento più lento e tenderanno ad una maggiore stabilità; ma vediamo in dettaglio i valori.

Inizialmente prendo in esame i valori più alti, cioè gli elementi nominati immediatamente dopo il film da più di 6 persone. L'azione coordinata di Jacob e Jørgen che dà inizio alla scena si mostra decisamente stabile. Jacob si allontana, cammina, se ne va e Jørgen lo insegue, gli corre dietro. La prima azione (4) è ricordata da 9 persone immediatamente dopo la visione del film e da 8 tre mesi dopo [9→8] il valore per la

seconda azione (5) è invece di [8→9], si incrementa. L'azione (7) per cui Jørgen raggiunge Jacob e lo ferma stratonandolo ha un valore di [8→5], in calo ma sempre alto. Simile comportamento ha la dichiarazione (14) centrale per la scena nella quale Jørgen rivela a Jacob di essere malato, qui i valori sono di [9→5]. Una delle cinque menzioni a tre mesi di distanza è però un ricordo incerto abbastanza curioso: il soggetto Dedo afferma: *non mi ricordo se gli dice che lui sta morendo, non mi ricordo assolutamente* (DM T2 Dedo). Di fatto si ricorda l'elemento ma non è sicuro e sostiene di non ricordarsi proprio quello che sta ricordando. Questo calo va letto anche in relazione con un'altra dichiarazione di Jørgen, quella di essere malato (11) che in qualche modo si sovrappone a questa, e che ha un valore in leggero decremento [4→3]. In questo caso nel primo gruppo di risposte c'è un ricordo impreciso perchè Yardena afferma: *I don't think he (Jørgen) told him (Jacob): I have cancer* (DM T1 Yardena). L'altro elemento molto citato nel campione di interviste realizzate dopo il film è il (24) l'azione finale per cui Jacob si allontana. Il valore [9→6] si mantiene alto anche a tre mesi di distanza, con un dato estremamente interessante che merita di essere segnalato: due di queste sei menzioni sono infatti imprecise o false. Fra afferma che *poi uno dei due se ne va, non mi ricordo quale dei due* e poi di nuovo che *non mi ricordo se se ne va via il morente o forse l'altro offeso* (DM T2 Fra). Dedo afferma invece che *il ciccio (Jørgen) se ne va, rimane lì Jacob, mi sembra* (DM T2 Dedo); gli sembra evidentemente male, perché quello che accade è proprio il contrario. Questo dato è molto interessante, dal punto di vista dell'analisi, perché in entrambi i casi è l'azione dell'allontanarsi che viene ricordata come chiusura della scena, ma il soggetto che va ad occupare il ruolo di agente di questa funzione passa in secondo piano, ed è incerto nel primo caso, e totalmente sbagliato nel secondo. Il ricordo schematico dell'azione e dello svolgimento narrativo con i suoi ruoli possibili prevale, in questa fase, al ricordo puntuale di chi di fatto, in quella sequenza narrativa, ha occupato quel ruolo; mi pare un indice notevole della forza di una schematizzazione narrativa legata ad un livello semantico astratto delle azioni.

Non ho esaminato fin qui il primo elemento, che ha un valore alto, perchè in effetti risponde ad una logica diversa: nelle interviste realizzate immediatamente dopo il film il punto di partenza nel riracconto della scena, per gli intervistati, è prevalentemente la scena di litigio che la precede, che è presente nella loro memoria in modo puntuale; da qui la segnalazione che molti fanno del fatto che Jacob si porta al di fuori dell'ufficio dove è avvenuto il litigio, in uno spazio aperto; nelle interviste a tre mesi di distanza la

scena del litigio si è per lo più obliata, e i soggetti ricordano direttamente la scena in questione e iniziano a descriverla senza collegarla all'antefatto. Questo spiega, a mio avviso, il decadimento deciso di questo elemento [7→1]; la sua logica quindi esula dall'analisi che si propone qui, ma la puntualizzazione si rendeva necessaria.

Proseguiamo l'analisi osservando i valori più alti del gruppo di rievocazioni della scena a tre mesi di distanza; prendo in esame i valori superiori a tre, considerando il naturale e generico decadimento del ricordo col passare del tempo. Troviamo, come anticipavo, tutti gli elementi già menzionati, ma se ne aggiungono due nuovi, in crescita. Il primo è il (18) ovvero il fatto che Jørgen ad un certo punto si mette a piangere: i valori sono in crescita [4→7] con due ricordi imprecisi. Tyler afferma che *he was near tears at that point* (DM T2 Tyler) e per Fra il problema è sempre quello dell'individuazione del personaggio *uno dei due piange, rosso paonazzo piange e se ne va ma non mi ricordo quale dei due* (DM T2 Fra). Il secondo è il fatto che Jacob, in questa fase del dialogo, stia in silenzio e guardi Jørgen (20), in questo caso il valore cresce [3→4]. È interessante osservare come emergano, col passare del tempo, i due elementi più visivi dell'interazione: il gesto mimico di Jørgen che piange, e il non-gesto di Jacob che sta lì silenzioso e stranito.

Per quanto riguarda gli altri elementi, quelli con valori bassi immediatamente dopo il film, la tendenza è quella a scomparire: gli elementi (2) (3) (6) (9) (12) (19) (23) (25) (27) di fatto non sono presenti tre mesi dopo per nessuno dei soggetti intervistati; per gli altri la presenza è comunque molto modesta, e non merita un esame in dettaglio. In estrema sintesi, a colpo d'occhio, si può affermare che in questa parte alta della tabella (righe 1–28) siamo di fronte ad una forte semplificazione, ad una scarnificazione della ricchezza di elementi, in favore di una presentazione sintetica e di fatto schematica. Se prendiamo in esame solo gli elementi con valore superiore a 3 nelle interviste otteniamo una buona immagine qualitativa della schematizzazione che questa scena subisce nella sua dimensione narrativa:

- (4) *Jacob si allontana rapidamente camminando*
- (5) *Jørgen lo rincorre*
- (7) *Jørgen raggiunge Jacob e lo ferma stratonandolo*
- (14) *Jørgen dice a Jacob che sta morendo*
- (18) *Jørgen piange*
- (20) *Jacob sta in silenzio e guarda Jørgen stranito*

(24) *Jacob si allontana*

La prima conclusione a cui la lettura di questi dati conduce è legata alla dimensione narrativa della scena in esame: il livello narrativo di piccola taglia, come una singola scena, sembra comportarsi in modo coerente con il livello narrativo globale. Come già descritto nel quarto capitolo si può osservare in opera una schematizzazione fortemente riduttiva delle sequenze di azione che costituiscono il tessuto narrativo; questo risultato è del tutto coerente con la letteratura esaminata nel primo capitolo. Il primo passaggio di questa analisi ha quindi messo in evidenza come *il ricordo nel tempo di una singola scena mostra una notevole semplificazione degli elementi narrativi a partire da una struttura schematica sintetica che tende a imporsi sulla varietà di azioni presenti nella scena.*

6.1.5 – Dietro la storia: il setting

Il gruppo successivo di elementi (dal 28 al 49) fa riferimento in modo più marcato a ciò che nella scena si vede, al *setting* o ambientazione, sfondo, scenario, della narrazione. Come già anticipavo, questo aspetto dell'audiovisivo è indefinitamente dettagliabile; nella lista presentata ci si è mantenuti su un grado di dettaglio di comodo, abbastanza generico, che potesse essere funzionale alla rilevazione delle coerenze nel campione di interviste; si procederà in questo paragrafo prevalentemente con l'esame di questi elementi. L'analisi dei dati evidenzia un risultato di estrema rilevanza: l'unico elemento che viene ricordato da tutti gli intervistati appartiene a questo gruppo, e il ricordo a tre mesi di distanza ripresenta lo stesso elemento ricordato da tutti i soggetti. L'elemento, come già anticipato, è quello dell'acqua (30) che ha quindi valore [10→10] ed è la vera costante, nel tempo, dell'intera scena. Questo è coerentemente anticipato da quanto avviene nella seconda domanda dell'intervista dove la maggior parte dei soggetti indica la scena, tra quelle ricordate, come la scena dell'acqua o lungo il fiume, e non come la scena in cui Jørgen rivela a Jacob che sta per morire, cioè lo scambio informativo che è il vero fulcro dell'azione. Acqua è una etichetta generica che voglio utilizzare per una serie di variazioni che, nelle venti menzioni, i soggetti propongono. Tra queste: *river, bay or sort of canal, body of water, whatever water, water, body of water of some sort, canal*. Un primo risultato riguarda quindi l'elemento del fiume che pare essere il

componente principale del ricordo della scena in esame. Un altro elemento che ha valori molto alti è quello della *ringhiera, parapetto, staccionata, muretto* (30), a lato della quale si svolge l'interazione. L'elemento viene ricordato da 9 persone immediatamente dopo la visione e da 7 tre mesi dopo e appare quindi come un secondo elemento portante dell'ambientazione della narrazione.

Un secondo fattore di grande interesse che emerge dalla lettura del campione è rappresentato da un gruppo di elementi i cui valori di presenza sono in crescita a tre mesi di distanza. Il risultato è importante perché in generale la tendenza è verso l'oblio, fatta eccezione per i due elementi di cui si è parlato nel paragrafo precedente. Gli elementi che aumentano il numero di menzioni sono (29) l'indicazione del tempo atmosferico [3→4], (42) la presenza di uno o più ponti [1→3], (43) la presenza di una o più panchine con eventualmente sedute alcune persone [3→4] e infine (49) la presenza di palazzi, edifici, uffici [2→4]. Siamo quindi di fronte ad un pacchetto di elementi che fanno chiaramente parte dell'ambientazione della vicenda che vengono maggiormente ricordati con il passare del tempo, che emergono con maggior rilevanza nel ricordo di lungo periodo rispetto ad una rievocazione immediata. Accanto a questo pacchetto, due elementi, seppur in calo, presentano un valore alto anche nella seconda rievocazione. Si tratta (39) della localizzazione dell'interazione su un marciapiede [5→4] e (44) della presenza di alberi [5→4].

A questo punto emerge con chiarezza una ambientazione fatta di alcuni elementi forti che, come una serie di tratti pittorici, rendono conto dello scenario all'interno del quale si svolge la narrazione. Il tempo sembra selezionare un gruppo ampio di aspetti che costruiscono uno sfondo dell'azione abbastanza stabile; una buona immagine qualitativa potrebbe essere la seguente descrizione:

- (29) *è una bella giornata di sole il cielo è azzurro,*
- (30) *c'è un corso d'acqua che scorre,*
- (35) *con una ringhiera che gli corre accanto,*
- (39) *e lo separa da un marciapiede lastricato,*
- (42) *alcuni ponti attraversano il corso d'acqua,,*
- (43) *ci sono alcune panchine con delle persone,*
- (44) *e diversi alberi,*
- (49) *chiudono lo scenario degli edifici, palazzi per uffici.*

Accanto all'emergere di questo *setting*, un gruppo di elementi appartenenti a questa parte della tabella tende a diminuire il proprio valore di presenza o a scomparire, solamente il fenomeno pare essere meno accentuato. Inoltre è necessario rilevare alcune false memorie nel gruppo di interviste immediatamente successivo al film, per cui diversi elementi vengono ricordati in modo errato. Segnalo ad esempio il problema dell'abbigliamento di Jørgen (38), dove tre dei cinque che riportano qualcosa a questo proposito riferiscono un dato errato: Yardena vede Jørgen in camicia verde; anche per Steve la giacca è verde, per David è solo in camicia; Jørgen in realtà ha giacca e camicia scure. Un ulteriore elemento da segnalare è la presenza di diversi elementi che vengono aggiunti alla scena, prevalentemente nel ricordo a tre mesi di distanza, e chiaramente da un solo soggetto. In questo gruppo di risultati l'ambientazione si arricchisce di un treno, di petali di fiore, del cappello che cade a Jørgen, dei suoi occhiali da sole, o degli uccelli nel cielo. Tutte queste cose, chiaramente, nella scena non ci sono. C'è quindi una tendenza naturale a ripresentare uno scenario ricco e dettagliato facendo ricorso, dove il ricordo è lacunoso, a memorie reperite altrove, che si rivelano poi false. Ancora una annotazione è necessaria e riguarda il grado di dettaglio che molte risposte presentano e che, come già detto, non è possibile prendere in considerazione in questo schema. Yardena, ad esempio, ricorda, dopo il film, che ci sono 3 barche, e che dovrebbero essere due gialle e una rossa. Nella parte finale della scena, in effetti, per due volte, e per tempi inferiori al secondo, è possibile scorgere due kayak, ed effettivamente chi li conduce ha una appariscente maglia gialla. In questo caso chiaramente il soggetto ricorda l'elemento delle imbarcazioni in maniera corretta, non vado a considerare eventuali imprecisioni a questo livello di dettaglio. Altri insistono sul colore della ringhiera, o sul fatto che il marciapiede su cui erano era un lastricato, e via dicendo, non procedo a questo livello di dettaglio con l'analisi.

È possibile a questo punto una conclusione legata a questo tipo di elementi (29–49) che si affianca a quella presentata nel paragrafo precedente: insieme alla stabilità di una struttura narrativa schematica, i dati analizzati mostrano la presenza stabile di una ambientazione abbastanza articolata, che si è cercato di descrivere in dettaglio. Il secondo passaggio di questa analisi ha quindi messo in evidenza come ***il ricordo nel tempo di una singola scena mostra una notevole resistenza di un gruppo di elementi di ambientazione che forniscono un setting articolato che fa da sfondo all'azione.*** L'esame dei dati sembra quindi mettere in luce due processi paralleli, uno legato al "che cosa" succede nella scena e uno legato al "dove" questo succede. Le informazioni

presenti nella scena, ripartite secondo questo doppio binario, subiscono un diverso trattamento mnestico, quelle relative al “che cosa” subiscono una decisa schematizzazione, mentre una parte di quelle relative al “dove” è destinata ad offrire una immagine stabile del *setting* della storia.

6.2 – PAPÀ, È PROPRIO FORTE QUESTO MANTELLO

6.2.1 – Quando c'è molto da ricordare

Si procede a questo punto con l'analisi confrontando quanto emerso nel caso di *Dopo il Matrimonio* con le scene ripresentate dai soggetti per gli altri due film. Presento in modo sintetico il caso di *Crash* per poi soffermarmi nuovamente in modo più approfondito sul caso di *Big Fish*.

La scena scelta per *Crash* è quella in cui il persiano spara alla bambina, già descritta in 5.1.3, dove risultava la più citata emozionalmente. Il negoziante persiano si reca dal fabbro per vendicarsi su di lui del furto subito, e rischia di ucciderne la figlia che si è messa tra i due per proteggere il padre nella colluttazione. La scena è di una notevole complessità per la quantità e la varietà di elementi narrativi che la compongono; il primo gruppo di elementi considerati, che fa riferimento in prevalenza allo sviluppo delle azioni della scena, è quindi molto esteso, come è possibile osservare nella seguente tabella:

1	Farhad aspetta daniel in macchina sotto casa
2	Farhad guarda nello specchietto retrovisore (particolare dello specchietto)
3	Farhad vede Daniel arrivare
4	Il camioncino entra nel vialetto, Daniel parcheggia e scende
5	Lara corre alla finestra e lo vede arrivare
6	Lara dice: "è arrivato papà!"
7	Farhad esce dalla macchina, attraversa la strada andando verso Daniel camminando sul marciapiede
8	Daniel lo guarda confuso non riconoscendolo ma trovandolo familiare
9	Lara apre la porta, si accorge della situazione spiacevole, dice "papà!"
10	Farhad estrae la pistola e si mette di fronte a Daniel
11	Farhad: "Dammi i miei soldi"
12	Daniel: "Cosa? Quali soldi?"
13	Daniel (chiamando): "Elisabeth! Vieni a prendere Lara!"
14	Daniel: "Vai dentro amore ... Elisabeth!!"
15	Lara: "Mamma?!"
16	L'inquadratura si sposta dal soggiorno per mostrare Elisabeth che sta lavando i piatti e che non sente a causa del rumore dell'acqua
17	Farhad: "Rivoglio i miei soldi! Dammi il tuo furgone!"
18	Daniel: "Il furgone non è mio!"
19	Elisabeth chiude l'acqua perché pensa di aver sentito qualcosa, dice "Cosa?", si asciuga le mani e si dirige verso la porta di ingresso
20	Daniel appoggia la cassetta degli attrezzi
21	Daniel prende il portafoglio estra delle banconote e dice: "Eccoti cinquanta dollari"
22	Farhad non si accontenta dei soldi
23	Farhad afferra il portaglio e lo getta via
24	Farhad dice: "Cinquanta dollari? Ho perso tutto. Dammi il tuo furgone, la tua casa. Dammi tutto!"
25	Lara improvvisamente si rende conto di una cosa orribile
26	Lara (verso la madre): "Non ce l'ha!"
27	Daniel: "Non so di cosa tua stia parlando. Non è la mia casa. Non ho tutto questo denaro!"
28	Elisabeth (avvicinandosi): "Non ha cosa?"
29	Farhad: "Tu menti! Devi darmi tutto!"
30	Lara: "Ce l'ho io"
31	Daniel: "Vuoi il furgone? Non è mio. Prenditelo!"
32	Elisabeth corre dietro Lara
33	Lara spinge la porta e corre verso il padre
34	Elisabeth: "Lara? Non andare in strada!"
35	Lara con grande leggerezza supera il vialetto e attraversa il prato
36	Farhad: "Tu menti! Mi stai ingannando! Sei un figlio ..."
37	Daniel non la vede arrivare finché lei non è su di lui aggrappata alle sue braccia
38	Nello stesso momento il dito di Farhad tremante fa scattare il grilletto ... BANG! Il proiettile colpisce Lara nella schiena
39	Elisabeth: "Lara!!!!" (Piangendo)
40	Daniel sa che lei è morta, c'è orrore sul suo viso, piange, urla
41	Farhad è terrorizzato
42	Ma Daniel ha dimenticato qualcosa: Lara indossa il mantello. Lei solleva la testa, lo guarda e gli dice: "è tutto ok papà, ti proteggo io"
43	Daniel le tocca la schiena, non ci sono ferite, lo sguardo è stupito e felice
44	La famiglia si abbraccia
45	Farhad guarda alla pistola che ha nelle sue mani
46	Farhad è incredulo, fa per scusarsi ma non riesce a dire niente
47	Daniel getta un'occhiata a Farhad
48	La famiglia va verso casa
49	Lara sussurra nell'orecchio di Daniel: "è proprio un buon mantello"
50	Elisabeth chiude la porta dietro di loro con decisione
51	Farhad rimane in piedi nella strada
52	Farhad torna verso la macchina per andare via

Un secondo gruppo di elementi fa invece riferimento in modo prevalente a ciò che si vede nella scena:

53	Casa di daniel / Tipico quartiere americano
54	Daniel scarica le sue cose dal camioncino
55	Vialetto, marciapiede, giardino, prato
56	Daniel apre il portellone del furgoncino
57	Sequenza ralenty quando Lara esce di casa e va verso il papà
58	Il portafoglio rimane in strada
59	Tempo atmosferico / orario / tramonto / pomeriggio caldo
60	Abbigliamento di Lara
61	Daniel è nero / aspetto fisico di Daniel
62	Il furgone è bianco
63	Veranda / cortiletto di casa
64	Capelli lunghi di lara
65	Abbigliamento di Daniel
66	Abbigliamento di Farad
67	Abbigliamento Elisabeth
68	Doppia porta con zanzariera
69	La pistola non spara veramente
70	La cassetta degli attrezzi rimane in strada
71	Farhad ha i baffi
72	C'è un albero di natale

Si presentano, come in precedenza, le tabelle riassuntive dell'elaborazione dati, di seguito quella relativa alle interviste realizzate subito dopo la visione:

	PIN	AND	CAR	FED	FLO	JAC	SPO	STE	PUB	DAN	PAO	ELI	SIL
1													
2													
3													
4													
5													
6													
7													
8													
9													
10													
11													
12													
13													
14													
15													
16													
17													
18													
19													
20													
21													
22													
23													
24													
25													
26													
27													
28													
29													
30													
31													
32													
33													
34													
35													
36													
37													
38													
39													
40													
41													
42													
43													
44													
45													
46													
47													
48													
49													
50													
51													
52													
53													
54													
55													
56													
57													
58													
59													
60													
61													
62													
63													
64													
65													
66													
67													
68													
69													
70													
71													
72													

Si presenta la tabella relativa alle interviste di *follow up* a tre mesi di distanza:

	PIN	AND	CAR	FED	FLO	JAC	SPO	STE	PUB	DAN	PAO	ELI	SIL
1													
2													
3													
4													
5													
6													
7													
8													
9													
10													
11													
12													
13													
14													
15													
16													
17													
18													
19													
20													
21													
22													
23													
24													
25													
26													
27													
28													
29													
30													
31													
32													
33													
34													
35													
36													
37													
38													
39													
40													
41													
42													
43													
44													
45													
46													
47													
48													
49													
50													
51													
52													
53													
54													
55													
56													
57													
58													
59													
60													
61													
62													
63													
64													
65													
66													
67													
68													
69													
70													
71													
72													

6.2.2 – L’inizio, la fine e qualche dettaglio

La scena scelta per il film *Crash*, rispetto a quelle selezionate per gli altri due film, si è rivelata molto ricca di elementi narrativi e visivi, come si evince dalle liste e dalle tabelle presentate. Questo fatto porta l’insieme dei dati raccolti ad essere più laboriosi da trattare e le tendenze che si delinano più difficili da dettagliare; si è quindi scelto di esporre in modo sintetico i principali risultati che l’analisi fa emergere. Si tratta di una scena di una notevole complessità narrativa, questo fa apparire ancora di più l’azione dell’attività schematizzatrice che caratterizza il trattamento della dimensione narrativa. Guardando le due tabelle si può osservare come la parte alta dell’immagine e la parte centrale, intorno e poco sotto la metà dell’immagine, mantengano una qualche stabilità a tre mesi di distanza. La parte di immagine compresa tra queste due invece, a tre mesi di distanza, si svuota in modo netto. L’azione schematizzatrice tende a valorizzare il momento iniziale nel quale si stabiliscono i termini essenziali dell’azione. Si tratta appunto della parte alta dell’immagine: *Daniel ritorna a casa, Farhad va verso di lui e gli punta la pistola*. L’altra parte valorizzata è quella della performance, ovvero l’azione principale del segmento narrativo. Si tratta della zona mediana dell’immagine: *Lara corre in braccio al padre, Farhad spara, ma la bambina è salva*. Di fronte ad una situazione complessa l’attenzione selettiva proposta da uno schema della storia si fa ancora più incisiva selezionando il momento iniziale e quello della performance come determinanti. L’altro dato che emerge per quanto riguarda questa azione semplificatrice è la presenza di numerosi ricordi falsi o errati, a tre mesi di distanza. Si tratta di tutte le caselle scure nell’area dell’immagine di cui si sta discutendo. L’area mediana che scompare contiene tutti i diversi passaggi della diatriba tra i due protagonisti: la minaccia del persiano, la risposta, la nuova minaccia, la richiesta alla figlia di rimanere fuori dalla scena, e via dicendo. Tutti questi piccoli elementi che portano la tensione della scena a crescere verso il momento risolutivo sono del tutto obliati.

I dati raccolti relativamente a questa scena esibiscono quanto già riscontrato anche per gli elementi dell’ambientazione, ovvero una loro stabilità nel tempo. Si tratta dell’area bassa dell’immagine che si colora in modo rilevante nel dato raccolto a tre mesi di distanza. Su questo dato, nonostante sia coerente con quanto emerso per gli altri film, io andrei però in modo molto cauto, per una duplice ragione. La prima è legata alla complessità della scena: il riracconto effettuato immediatamente dopo il film porta ad una lunga attività affabulatoria che si concentra sulle tante e diverse azioni e che

naturalmente tende a trascurare il *setting*. La seconda ragione, interrelata con la prima, è prettamente conversazionale. Il film *Crash* è molto complesso, e molto ricca è anche questa scena: i soggetti tendono ad arrivare a questa ultima domanda, soprattutto nelle interviste realizzate subito dopo la visione, stanchi e poco propensi a dilungarsi. Questo fenomeno si verifica in modo molto meno marcato a tre mesi di distanza quando l'intervista tende a durare meno e la schematizzazione ha reso più scarna la scena facilitandone il racconto. È indubbio quindi che vi sia una presenza degli elementi dell'ambientazione a tre mesi di distanza, una loro permanenza. Sarei molto più cauto a giudicare rilevante il loro incremento, che in alcuni casi si verifica, poiché potrebbe essere un dato indotto da altri fattori, in particolare dalla "stanchezza conversazionale", che deformano il risultato in questa direzione.

In conclusione, questa presentazione minimale di un dato molto complesso relativamente a questa scena, conferma le due linee di tendenza individuate per la prima scena analizzata. Anche qui è in atto una forte azione schematizzatrice a fianco di una permanenza di dati di ambientazione. Solo, in questo caso, la complessità mette in luce come l'emergenza degli elementi del *setting* sia anche frutto di un diradarsi degli elementi narrativi. Il primo piano narrativo, nel momento in cui si fa più rarefatto, perché schematico, lascia intravedere sempre più il luogo dove si svolge l'azione. L'analisi del caso di *Big Fish* offrirà nuovi elementi per articolare ulteriormente queste tendenze che le risposte a questa ultima domanda dell'intervista mettono in luce.

6.3 – È COSÌ CHE FINISCE LA STORIA DELLA MIA VITA

6.3.1 – Quando lui si trasforma in pesce

La scena scelta per una descrizione dettagliata, in *Big Fish*, è il momento di riconciliazione tra padre e figlio, nella parte finale del film. Edward, il padre, è in ospedale in punto di morte e in stato di incoscienza, il figlio Will passa con lui la notte. Il padre si sveglia e chiede al figlio di raccontargli “come muore” ovvero “ciò che lui aveva visto da ragazzo negli occhi della strega”, secondo una delle sue storie incredibili. Il figlio è interdetto, non conosce questa storia, Edward non ha mai rivelato il contenuto della sua visione, ma tenta ugualmente di raccontarla e si rivela, come già detto, un narratore all'altezza del padre. Il suo racconto parte da una fuga incredibile dall'ospedale in cui sono, e poi in macchina lungo le vie del paese, fino al fiume. L'arrivo al fiume sancisce l'inizio, facilmente identificabile, della scena che ho chiesto di raccontare ai soggetti intervistati. Quanto riassunto fin qui è una semplice premessa rispetto alla quale non si sono interrogati i soggetti, la scena richiesta inizia ora. Arrivati in riva al fiume i due scendono dalla macchina, Will tiene in braccio Edward. Qui tutti i personaggi delle storie incredibili di Edward sono riuniti e lo aspettano per una sorta di momento festoso di addio. Il padre e il figlio passano in mezzo a loro, tutti ridono, applaudono, salutano. I due arrivano fino al fiume ed entrano nel corso d'acqua. Qui la moglie di Edward lo sta aspettando: si guardano, lui le accarezza il mento, si toglie la fede nuziale e gliela dà. Il figlio procede verso il centro del fiume, Edward si distende e incrocia le braccia, Will lo lascia cadere nell'acqua dove si trasforma nel grande pesce, elemento figurativo già protagonista di diversi altri momenti del film. Questa è, in estrema sintesi, una presentazione della scena in oggetto. Si tratta allora di stilare una lista degli elementi selezionati per l'analisi. L'elenco, come in precedenza, deriva dall'esame della sceneggiatura, delle immagini, e dal confronto con le risposte degli intervistati, in modo da avere un livello di dettaglio adeguato.

Un primo gruppo di elementi fa riferimento in prevalenza allo sviluppo delle azioni della scena:

1	Escono dalla macchina \ arrivano
2	Il figlio tiene in braccio il padre
3	Percorrono il tragitto dalla macchina all'acqua
4	Passano in mezzo alle persone
5	Presenza di folla che lo aspetta, ci sono tutti i personaggi del film
6	Si toglie le scarpe e le dà alla moglie del figlio che le lancia su un filo
7	La folla applaude
8	La folla saluta
9	La folla è felice / sorride
10	Il padre saluta tutti
11	Il padre ride, è felice
12	La moglie lo aspetta nel fiume
13	Il figlio scende nell'acqua
14	Il padre dice: "la donna del lago"
15	Il padre le tocca il viso
16	Il padre si sfilava la fede dal dito (con la bocca) lo lascia alla moglie
17	Il figlio lo porta in mezzo al fiume
18	Il padre si mette in una posizione con braccia incrociate
19	Il figlio lo lascia cadere nell'acqua
20	Il padre si trasforma in pesce
21	Il pesce nuota intorno al figlio e se ne va

Un secondo gruppo di elementi prende in considerazione i diversi personaggi che si vedono nella folla che lo aspetta lungo il fiume:

22	Banda
23	Moglie del figlio
24	Denny de vito/capo del circo e gente del circo
25	Moglie
26	Aiutante del circo (grondasudore)
27	Gigante
28	Gemelle
29	Poeta
30	Soldati
31	Bambina da grande
32	Sindaco di Spectre
33	Abitanti di Spectre
34	Sindaco di Ashton
35	Il medico di colore
36	Strega

Un terzo gruppo di elementi si riferisce invece in maniera prevalente al *setting* della scena. In coda, dal 47 in poi, si elencano una serie di elementi non presenti nella scena, di cui si argomenterà in dettaglio in seguito:

37	Bosco / alberi
38	Fiume
39	Foglie per terra / autunno
40	Sole
41	Verde / prato
42	Vestito della moglie
43	Abbigliamento del padre
44	Abbigliamento del figlio
45	Macchina rossa in stile anni '70
46	Abbigliamento della moglie del figlio
47	I personaggi sono invecchiati
48	Inquadratura sfuocata
49	La bionda di spectre che lo vuole sposare
50	Piccolo molo
51	Bambina
52	Il figlio dice: "è così che doveva andare"
53	Il figlio dice: "c'erano tutti, erano sorridenti"

Si presentano preliminarmente le tabelle che riassumono l'elaborazione delle interviste; a seguire l'analisi commenterà in modo approfondito le due basi di dati; di seguito la tabella relativa alle interviste realizzate immediatamente dopo la visione⁵⁶:

	Bar	Giu	Lu	Aga	Ali	Mil	Ang	Orr	Max	Cost	Wisk	Mau
1												
2												
3												
4												
5												
6												
7												
8												
9												
10												
11												
12												
13												
14												
15												
16												
17												
18												
19												
20												
21												
22												
23												
24												
25												
26												
27												
28												
29												
30												
31												
32												
33												
34												
35												
36												
37												
38												
39												
40												
41												
42												
43												
44												
45												
46												
47												
48												
49												
50												
51												
52												
53												

⁵⁶ Si sono presi in considerazione, per questa analisi, solo dodici dei tredici soggetti di cui si compone il campione. L'esclusione è dovuta al fatto che alcuni dati raccolti hanno un formato dissimile da quello medio del campione. Le ragioni di questa inadeguatezza sono da ricercarsi principalmente nella stanchezza conversazionale di alcuni soggetti che, alla fine dell'intervista, hanno dato risposte laconiche e inadeguate a questa ultima domanda, nell'intenzione di terminare al più presto l'intervista.

Si presenta la tabella relativa alle interviste di *follow up* a tre mesi di distanza:

	Bar	Giu	Lu	Aga	Ali	Mil	Ang	Orr	Max	Cost	Wisk	Mau
1	Green											
2			Green							Red		
3	Green											
4												
5	Green											
6												
7				Green				Green				
8	Green						Green		Green			
9				Green			Green				Green	
10	Green			Green								Green
11												
12						Green	Green					
13			Green	Green		Green	Green	Green			Green	Green
14												
15	Red				Red							
16				Green				Green				
17												
18								Green				
19	Green		Green		Green		Green			Red		Green
20	Green				Green		Green		Green		Green	Green
21		Green	Green						Green			Green
22					Green							
23				Green								
24			Green			Green	Green	Green	Green			
25	Green		Green	Green						Green		
26												
27	Green			Green	Green		Green	Green	Green			
28	Green			Green	Green	Green		Green	Green			Green
29										Green		
30								Green				
31							Green					
32												
33				Green		Green	Green					
34												
35											Green	
36				Green						Green		
37			Green		Green			Green	Green	Green		
38	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	
39								Green				
40	Red	Red										
41						Green					Green	
42				Green								
43												
44												
45						Red						
46												
47												
48												
49												
50		Green										
51							Green					
52												
53	Green											

6.3.2 – Perdere una moglie per trovare un bacio

Il primo gruppo di elementi (dal numero 1 al 21), di marca prevalentemente narrativa, mette in luce le dinamiche di una schematizzazione. L'elemento che caratterizza il ricordo della scena è il fatto che ad attendere Edward ci siano tutti i personaggi delle sue storie (5). Questo attore collettivo è ricordato dalla totalità dei soggetti in entrambe le rievocazioni. In generale le prime quattro voci mantengono dei valori molto alti, la situazione iniziale della scena è quindi sostanzialmente stabile: un padre e un figlio arrivano in un luogo e si dirigono verso il fiume incontrando prima questa folla. Si osserva un rinforzo dell'azione del figlio: il fatto (3) che percorrono il tragitto dal punto di arrivo all'acqua [7→8] e il fatto (13) che materialmente scende nel fiume con lui [4→7]. È valorizzata anche, dal passare del tempo, la relazione tra il padre e la folla considerata come attore collettivo; diverse sono le azioni che caratterizzano questa interazione: (7) la folla lo applaude è stabile [3→2], (8) lo saluta è in crescita [1→5], è felice è invece in decremento [7→4]. Simile è il comportamento nel tempo della reazione del padre, il fatto che lui saluti (10) è in crescita [2→3], il fatto che sorrida, sia contento (11) è in decremento [2→0]. In generale si può sostenere che il passare del tempo mantenga stabile, oltre al momento iniziale della situazione, questa interazione.

La prima piccola vittima della schematizzazione è il gesto del lancio delle scarpe di Edward su di un filo, ad opera della moglie di Will (6). Questa azione è già sostanzialmente scomparsa immediatamente dopo il film: è menzionata da una sola persona, e non si ritrova tre mesi dopo. La vittima eccellente della schematizzazione è invece la moglie di Edward, che lo aspetta nel fiume per un ultimo saluto (12). Questa presenza della moglie nell'acqua è attuale nella memoria di tutti gli intervistati nel momento immediatamente dopo il film, tre mesi dopo invece solo due persone la segnalano, mentre altre tre ricordano genericamente il personaggio della moglie nella scena (25). La moglie che lo attende nell'acqua di fatto scompare, e con lei tutta l'interazione con Edward prima di essere gettato nel fiume e trasformarsi in pesce. La stessa sorte tocca infatti alla battuta che lui le dice (14) che era già scarsamente ricordata e che scompare dopo tre mesi [3→0]. Anche il gesto di sfilarsi la fede e di consegnarla alla moglie (16), che era ricordato da 10 soggetti dopo la visione, viene menzionato solo da 2 persone tre mesi dopo [10→2]. Queste persone ricordano però solo il fatto che il padre si toglie l'anello, e non il destinatario di questa azione: la moglie. Qualcosa di molto interessante avviene invece per il gesto di saluto (15) che

Edward compie nei confronti di sua moglie, cioè una carezza sul mento, già presente anche in altri momenti del film. Questa azione ha un decremento deciso [7→2] come tutto ciò che riguarda la figura della moglie. Ma ciò che colpisce è la forte presenza di false memorie: quattro menzioni su sette immediatamente dopo il film sono sbagliate, e due su due a tre mesi di distanza. La falsa memoria non è casuale, ma presenta una costanza impressionante: tutti questi soggetti ricordano infatti come i due si bacino. Di fatto il gesto di saluto proposto da Edward, la carezza sul mento, viene sostituito con un gesto di saluto più convenzionale, come un bacio. Siamo di fronte in questo caso ad un'azione decisa di uno *script* del saluto, di una rappresentazione prototipica, che di fronte ad un elemento debole all'interno dello schema dell'evento agisce in modo forte trasformando radicalmente il ricordo.

L'altra parte stabile della rappresentazione schematica è invece la conclusione dell'azione che chiude la scena. L'ingresso in acqua di Edward (19) ad opera del figlio è l'elemento guida, ed è ricordato dalla totalità del campione in entrambi i casi. Simile trattamento è riservato alla trasformazione in pesce (20) che subisce un leggero calo [12→10]: una persona non menziona questa conclusione, mentre l'altra ricorda la comparsa del pesce ma non la mette in diretta relazione col padre, e non configura quindi l'azione come una trasformazione. Il fatto che il pesce poi se ne vada nuotando nell'acqua del fiume (21) è un elemento conclusivo decisamente stabile [5→5].

In conclusione, quanto mostrato conferma nuovamente l'idea di una semplificazione in una struttura schematica sintetica e inoltre segnala la possibile azione di rappresentazioni prototipiche, in particolare verso gli elementi più deboli dello schema. È utile procedere ora con l'analisi degli altri elementi meno legati alla dimensione narrativa della scena.

6.3.3 – Troppi personaggi, nel bosco, al tramonto

Gli elementi che vanno dal 22 al 36 presentano uno ad uno i vari personaggi che è possibile riconoscere all'interno dell'attore collettivo della folla che accoglie Edward. Il dato generale è quello di un calo, nella memoria, della possibilità di ricordare i tanti componenti di questa platea. Il ricordo di questi personaggi indubbiamente coinvolge una dimensione testuale superiore a questa singola scena. Questo attore collettivo viene semanticamente definito a partire dalla presenza di tutti i personaggi delle storie narrate

da Edward, e nel momento in cui viene ricordato dipende inevitabilmente dal ricordo generale, a livello di film, di questi personaggi. Questa linea di tendenza è riscontrabile a partire da due fenomeni in particolare.

Il primo è legato alla presenza forte di alcuni personaggi a distanza di tempo. Si è infatti già accennato al fatto che tutti questi personaggi presentano un decremento deciso nelle menzioni, se non addirittura un oblio totale. L'identificazione di questo insieme come "tutti i personaggi delle storie" si fa più forte a scapito delle specifiche individualità del gruppo. Tre personaggi però mostrano una resistenza maggiore e presentano un valore alto anche a tre mesi di distanza, si tratta della compagine del circo, il capo insieme a qualche altro (24), il gigante (27), e le gemelle (28). La spiegazione più ovvia, coerentemente con quanto già detto, è quella che vede il ruolo svolto da questi personaggi, in generale nell'economia del film, come più rilevante di quello di altri; emergono quindi, tra le altre, queste figure, richiamate dall'etichetta generica dei personaggi delle storie di Edward. Le gemelle, mi pare emerga come dato generale dalle interviste, sono un elemento ricordato per la loro peculiarità figurativa e per il mistero che le circonda: sono infatti presentate nelle storie incredibili come siamesi con un unico corpo diviso in due dal bacino in su, e invece si tratta di due gemelle omozigoti.

Il secondo fenomeno interessante, che evidenzia il ruolo della definizione semantica dell'attore collettivo, e della pellicola nel suo complesso, è legato alla presenza di un personaggio che in realtà nella scena non c'è. Il fenomeno riguarda il ricordo immediatamente dopo il film, che è evidentemente più ricco, e non coinvolge invece le interviste a tre mesi di distanza. Quattro persone, un terzo del campione, si premurano di elencare, tra i personaggi, una giovane donna bionda (49) che, nel momento in cui Edward si è recato nel paesino di Spectre per la prima volta, gli ha ventilato la possibilità di sposarlo. Devo dire che anch'io ricordavo con chiarezza questo personaggio nella scena ed è stato parecchio seccante riguardare il video per concluderne che questo personaggio non c'è. Ci sono altri personaggi legati a questo paese, in particolare il "sindaco" di questa comunità, ma non c'è questa donna. Anche in questo caso la definizione di questo attore collettivo come comprendente tutti i personaggi importanti delle storie incredibili, e la presenza generica di alcune persone del paese di Spectre, agiscono sulla produzione del ricordo provocando un falso ricordo molto netto legato alla presenza di una persona che avrebbe a pieno titolo potuto esserci ma di fatto non c'è.

Le voci tra il numero 37 e il 46 riprendono tutti quegli elementi che caratterizzano l'ambientazione o *setting* della scena in esame. Si tratta di un gruppo decisamente limitato che mostra, come già argomentato per gli altri film, una sostanziale stabilità. L'elemento dell'acqua (38) è chiaramente nella memoria di tutti i soggetti anche a tre mesi di distanza. Stupirebbe il contrario, infatti si tratta di un elemento che non è puramente parte dell'ambientazione, ma è la destinazione del padre nella sua trasformazione in pesce dopo il suo saluto; il ricordo schematico delle azioni della narrazione non può prescindere da questo elemento che infatti è ricordato in modo pieno. Questo ci porta fare un passo in più: si è visto infatti come il ricordo selezioni in modo schematico gli elementi dello sviluppo narrativo, e come vi sia la tendenza alla stabilità di alcuni elementi portanti nel *setting*; dati questi elementi allora la massima probabilità di ricordo sarà proprio su un elemento portante dell'ambientazione che svolge allo stesso tempo un ruolo narrativo cruciale, è questo il caso. Gli altri elementi del *setting* mostrano una sostanziale stabilità: il bosco della riva del fiume (37) ha un leggero e fisiologico calo [8→7], lo stesso vale per (39) le foglie autunnali al suolo [3→1], più stabile (41) il prato verde [2→2]. In generale pare confermata anche per questo film l'idea di una stabilità temporale di questo tipo di elementi.

A sostegno di questo va anche la voce (40) con l'indicazione del tempo atmosferico che mantiene una presenza [3→2] ma viene stravolta nel suo contenuto. Se infatti immediatamente dopo il film tre persone ricordava il sole sulla scena, che è ambientata al mattino, tre mesi dopo l'orario e le luci sono quelle del tramonto, per i due soggetti che menzionano questo particolare. È interessante osservare la costanza di questa presenza, l'elemento della situazione atmosferica e oraria c'è nel ricordo dei soggetti, non si è obliato, semplicemente è mutato ed è ora sbagliato. La causa di questo fenomeno credo sia imputabile ad una retroazione di un livello di comprensione semantica più profonda di cui l'indicazione del tempo atmosferico si fa carico. Si tratta infatti di una scena di addio, terminale, un funerale: quale miglior situazione di un tramonto per ambientare un fatto conclusivo? Come per i personaggi, con il passare del tempo si mostra l'azione di un livello di comprensione più approfondita, che qui si affianca ad un vero e proprio bisogno di una ambientazione per una narrazione, che sostiene lo sforzo creativo d'invenzione di un orario vespertino. Un accenno necessitano anche le voci legate all'abbigliamento dei personaggi: si mostrano in generale molto deboli e tendono a scomparire. Un po' come era successo per l'abbigliamento verde di Jørgen in *Dopo il Matrimonio*, in questa scena c'è un'indecisione notevole sul vestito

della moglie di Edward che per tre soggetti su otto, immediatamente dopo il film, è rosso. Anche in questo caso l'abbigliamento non è specifico della scena, ma transita attraverso gli episodi del film con il personaggio: sembra esserci una tendenza a immaginarsi un personaggio con un certo vestito, anche se poi in realtà non è quello l'abbigliamento utilizzato in una specifica scena.

6.3.4. – Note a margine: Hjelmslev e la memoria episodica

La complessità e la ricchezza di questi dati è notevole e tante sono le piste di riflessione che è possibile intraprendere. Una valutazione ulteriore merita sicuramente il dato relativo agli elementi che caratterizzano il *setting* della narrazione: dal punto di vista degli studi cognitivi il fenomeno è in qualche modo legato al tema della memoria episodica, ovvero alla capacità della memoria di immagazzinare pacchetti di elementi la cui relazione è basata sulla co-occorrenza in una situazione specifica; dal punto di vista degli studi semiotici questo dato pone invece diversi problemi di natura teorica. Alla base del problema è l'idea di "prova di commutazione" proposta dal linguista e semiologo Louis Hjelmslev come strumento di analisi semiotica per individuare gli elementi significanti che costituiscono la relazione segnica sui due piani di espressione e contenuto. In semiotica si è progressivamente allargato l'uso di questa procedura non solo a livello della singola parola, come nella glossematica di Hjelmslev, ma verso una possibile applicazione anche per i testi complessi. L'idea è quella di una possibile sostituibilità, ad esempio in ambito visivo, come elemento discriminante per considerare la pertinenza testuale di un determinato elemento. Il problema è proprio qui: gli elementi di ambientazione spesso sono estemporanei da un punto di vista del significato testuale, e di fatto sostituibili, in quanto di poca rilevanza semiotica; la memoria però li valorizza, spesso in modo considerevole. Emerge così un contrasto tra una prospettiva semiotica, che tende a trascurare questi elementi, e una di matrice cognitiva che invece ne tiene conto in modo preminente. Questo dato cognitivo pone quindi un problema per la semiotica, che è in qualche modo stimolata a riconsiderare il ruolo della dimensione figurativa dei testi.

Conclusione

I risultati della ricerca: alcuni percorsi

L'ampio insieme di dati raccolti e la serie di osservazioni, conclusioni, teorizzazioni che questi dati hanno permesso, necessitano di un momento conclusivo di riflessione che possa isolare con chiarezza i momenti più forti della ricerca. Viene preceduto, per facilità di lettura, da un riepilogo schematico dei principali risultati ottenuti già presentati nello sviluppo dei capitoli precedenti.

Per quanto riguarda la prima domanda, la richiesta generica di ricordare degli elementi del film, se consideriamo i contenuti espressi nelle risposte, è presente una tendenza a una **divergenza** nel campione: gli intervistati tendono a dire cose diverse tra loro, nei dieci elementi che elencano. Dal punto di della evoluzione temporale dei contenuti si verifica una tendenza alla **variabilità**: gli intervistati, tre mesi dopo, tendono a dire cose diverse rispetto ai dieci elementi indicati tre mesi prima. Se esaminiamo gli stessi dati da un punto di vista tipologico, emerge una grande **varietà**: tutti i tipi di elementi sono presenti; in particolare gli elementi classificati come narrazione, temi, figure e personaggi si propongono in modo più rilevante rispetto a enunciazione e affetti, che risultano in secondo piano. Analizzando, sempre da un punto di vista tipologico, le dinamiche sequenziali tra gli elementi indicati, emerge l'azione forte di uno schema molto generale che governa questo tipo di dinamiche; inoltre si rileva come la tendenza rispetto all'utilizzo di questo schema sia quella di un continuo percorso al suo interno tra le diverse componenti. Su tutti questi risultati tipologici c'è una sostanziale **convergenza** del gruppo di intervistati.

Per quanto riguarda la seconda domanda, cioè la richiesta di elencare dieci scene della pellicola vista, emerge una **convergenza**, nel gruppo degli intervistati, per quanto riguarda le scene indicate: gli intervistati tendono a segnalare lo stesso insieme di scene. Emerge anche una **costanza** nel tempo: le scene indicate dal gruppo immediatamente dopo il film sono molto simili a quelle indicate dal gruppo tre mesi dopo. Il concetto di scena si presenta, a partire da questi risultati, come un elemento che mostra un buon grado di stabilità in termini di *memorability*.

Nella terza domanda si chiede agli intervistati di raccontare brevemente le vicende del film. Nell'analisi dei risultati si è osservato come la dimensione narrativa viene trattata a partire da uno schema complessivo della pellicola, rispetto al quale c'è una sostanziale *convergenza* degli intervistati; lo schema è anche estremamente resistente nel tempo: c'è una *costanza* che si presenta in primo luogo ad un livello individuale, e di conseguenza anche a livello di gruppo di intervistati.

La quinta domanda, rivolta ad una interpretazione globale del film nei termini dell'individuazione di un senso complessivo della pellicola, è stata esaminata, per le ragioni indicate nel quarto capitolo, insieme alla terza domanda. La dimensione del senso complessivo del testo mostra una tendenza a una *divergenza* nel gruppo di intervistati, che tendono infatti a indicare molti sensi diversi per il film; si mostra invece una *costanza* nel tempo a livello individuale: i soggetti tendono a mantenere la loro chiave di lettura complessiva sul testo.

Per quanto riguarda la quarta domanda, diretta all'indagine della dimensione affettiva, è presente una *divergenza* nel gruppo per quanto riguarda le emozioni indicate riguardo al film, ma questo dato diventa una *convergenza* se considerato relativamente alle scene rispetto alle quali è stata riferita una emozione da parte dei soggetti intervistati. La convergenza affettiva rispetto alle scene si lega alla divergenza delle lessicalizzazioni delle emozioni a partire da un processo di focalizzazione testuale che avviene nei soggetti al momento del riracconto della pellicola. Considerando il livello individuale c'è una *variabilità* temporale delle etichette affettive; considerando il livello di gruppo si riscontra comunque un certo grado di *variabilità* temporale nelle scene indicate.

In ultimo si è chiesto agli intervistati uno sforzo mnemonico rispetto a una singola scena del film, nella sesta domanda. Se si considera la dimensione narrativa della scena da ricordare in dettaglio, emerge una azione schematizzatrice sull'episodio narrato che porta all'oblio di molti elementi e alla valorizzazione di alcuni altri, che vanno a costituire lo schema narrativo di quella scena: il gruppo degli intervistati presenta una *convergenza* rispetto a questa impostazione. Se si considera l'aspetto dell'ambientazione è presente una *costanza* nel tempo di questo tipo di elementi: l'ambientazione di una scena, per molti tratti, tende a mantenersi stabile nel tempo.

Il testo, che appare nell'esperienza di uno spettatore come un insieme unitario e coeso, è in realtà, se guardato da un punto di vista cognitivo, molto modularizzato e frammentato. Se nell'esperienza fenomenologica tutto è integrato, olistico, l'attività cognitiva invece separa, divide, mettendo in gioco diversi sistemi concorrenti; le risposte al primo quesito portano inevitabilmente verso questa conclusione. Si chiedeva agli spettatori di elencare, in modo libero e generico, i primi dieci "ricordi" che l'indizio del film permetteva di far affiorare nella loro memoria. Si voleva tentare una indagine sperimentale più approfondita del concetto di "particolare dominante" elaborato da Bartlett, del quale si ipotizzava una caratterizzazione semiotica capace di togliere l'alone di vaghezza intorno a questa proposta teorica; si tentava anche di legarlo al tipo di testualità in opera: in una pellicola ricca di intrecci narrativi, ad esempio, avrebbero forse prevalso dei particolari dello stesso segno. Un percorso serendipico ha portato, mentre si guardava in una certa direzione, a riscontrare altrove un risultato degno di nota: è infatti emersa una decisa varietà dei primi ricordi degli spettatori, se letti a partire dalla tipologia proposta. Se uno spettatore richiama alla mente un film, e si tenta una analisi semioticamente sensata di quel che affiora, ci si troverà di fronte un paesaggio variegato fatto di immagini, emozioni, frammenti di storie, personaggi, tematiche trattate,... L'esito di questa deviazione di percorso può essere efficacemente interpretato come un segno dell'azione di una modularizzazione: nel momento del ricordo c'è una competizione tra sistemi diversi che sospingono verso la coscienza i loro elementi più forti, portando così alla formazione del panorama differenziato che si è riscontrato a livello sperimentale.

Successivamente ci si è occupati delle logiche sequenziali, si è cioè guardato alle possibili relazioni costanti tra gli elementi, considerati tipologicamente: elementi di un certo tipo precedono o seguono con regolarità elementi di un altro? Questa la domanda di fondo. È immediatamente apparsa una regolarità, un possibile schema disegnato dai percorsi più forti. Questo scheletro è di estremo interesse, non solo considerato in quanto tale come risultato, ma anche perché mostra come nel ricordo si tenda a disegnare, anche a partire da pochi elementi, una figura d'insieme, un quadro unitario, anche parziale, con un certo grado di coerenza. Se l'emergenza dei ricordi dello spettatore si presenta all'insegna della varietà, il recupero di una dimensione unitaria e olistica del testo sembra essere una proprietà del processo di ricordo, pare delegato all'attività ricostruttiva.

Delineando la cornice teorica del lavoro di ricerca si era optato decisamente per l'ipotesi che considera la memoria come ri-produzione, e il ricordo come il momento dinamico di questa produzione; la cifra di questo processo attivo sembra allora proprio essere la ricostruzione di una totalità coerente, la ricerca dell'unità perduta. La rilettura semiotica di uno degli esperimenti di Bartlett indicava già questa direzione in modo chiaro. Si sono ipotizzati, e riscontrati, dei percorsi modellizzabili a partire da reti semantiche proposizionali, ma questo non è sufficiente a spiegare il fatto che questi percorsi tendono a chiudersi piuttosto che disperdersi. Si è evidenziata l'azione di una sorta di forza centripeta, che porta i frammenti che affiorano a cercare forme di coerenza in un ricordo complessivo, piuttosto che a mantenersi slegati; questo altro non è che la tendenza al recupero di una unitarietà che qui si sta discutendo.

Ancora, si è osservato come la semiotica proponga una teorizzazione fortemente gerarchica dell'oggetto testuale, che sovrappone una serie di livelli in relazione tra loro; l'idea di una articolazione per dimensioni, si è argomentato, trova significative convergenze in campo cognitivo. Questo sguardo semiotico vede un legame forte tra i differenti livelli considerati però complessivamente: un livello progressivamente si satura, si completa, e stabilisce poi una relazione con il successivo. Così, ad esempio, è l'articolazione narrativa complessiva e fondamentale dell'intero testo che stabilisce delle relazioni con il livello più profondo dell'articolazione valoriale. Rispetto a questa ipotesi, che vede una tendenza alla saturazione dei livelli in vista di una relazione con altre dimensioni, il movimento ricostruttivo del testo, in atto nel momento del ricordo, sembra avere un andamento più occasionale e rapsodico. C'è una tendenza forte a muoversi da un livello all'altro, ad uscire dalla dimensione in cui ci si trova, senza esplorare complessivamente le possibilità e la struttura di un solo livello, senza il bisogno di saturarlo interamente, di trovarne una coerenza completa. Da un elemento figurativo, ad esempio, si salta al personaggio legato a questo specifico elemento, e poi all'azione narrativa di questo personaggio, a ciò che questa azione vuole esprimere, alla sensazione che provoca, senza una preoccupazione rispetto a una visione complessiva a livello testuale di queste dimensioni. Si evidenzia quindi chiaramente una propensione a riunire i livelli, a mettere insieme elementi appartenenti a quelle diverse dimensioni in cui può essere scomposto, semioticamente o cognitivamente, un testo, a tessere la trama in grado di ricucire una immagine unitaria; questa tendenza all'unitarietà è anche più forte della necessità di una ricostruzione completa delle varie dimensioni.

In conclusione, il ritrovamento di una dimensione organica, olistica, del testo, che il testo in origine possedeva nell'esperienza dello spettatore, sembra quindi essere una cifra della memoria nel suo momento di riproduzione e non in quello dell'emergenza. Un'ulteriore evidenza di questo fenomeno si riscontra quando, nell'intervista, ci si focalizza sulle scene. Si è sottolineato come queste siano un elemento stabile e di coerenza, ma si è anche osservato come diversi percorsi portino verso il ricordo di una determinata scena. Il fenomeno mostra allora sia la modularità dell'archiviazione mnestica, sia l'azione di ricostruzione del tutto fenomenologico che ha dato origine alle tracce, attività che trova un momento di pausa proprio in quei piccoli pacchetti di informazioni ben integrate, quelle totalità parziali, che si organizzano a livello del segmento narrativo proposto da una scena.

Una postilla: se si vuole ragionare sui testi in termini di *memorability*, di ricordabilità, queste osservazioni offrono uno spunto interessante. Gli elementi di un testo più adatti ad essere ricordati sono proprio quelli che riuniscono, che sono parte di un gruppo di legami forti in grado di toccare più dimensioni. All'interno dell'amalgama testuale si presentano dei fili, dei tracciati che seguono una direzione trasversale rispetto ai livelli e sono quindi più forti perché valorizzati dal processo cognitivo di ricordo; all'interno di questi, alcuni elementi saranno in una posizione in grado di riattivare tutto il percorso. Un suggerimento per ragionare di ricordabilità è allora quello di guardare a questi elementi capaci di tracciare delle trame di collegamento tra le dimensioni, come dei veri e propri *pivot* del ricordo; per questo condannati ad essere meglio ricordati, perché quando presenti nell'artefatto del testo, vengono immediatamente valorizzati dalle pigre routine cognitive.

Alla luce di quanto sostenuto fin qui non si può non guardare con grande interesse all'ipotesi, formulata a partire dall'indagine neuroscientifica, dei sistemi multipli di memoria; l'evidenza, cioè che diversi tipi di informazione sono trattati da differenti parti del cervello. Le osservazioni sulla memoria dei testi, di natura prettamente semiotica, gettano un ponte, tra l'osservazione dell'attività cognitiva di alto livello e questa ipotesi formulata all'interno degli studi sulle basi neurali della cognizione. Non c'è, evidentemente, una identità tra le categorie semiotiche utilizzate e i diversi sistemi di memoria evidenziati dalle neuroscienze. Si tratta di due ipotesi che vengono da tradizioni completamente diverse: la narratologia e le scienze della cultura, da un lato, la biologia e le scienze della natura, dall'altro. Un dialogo è però possibile a partire da una forte similarità tra la scomposizione semiotica del testo per livelli e la scomposizione

del fenomeno della memoria nella sua dimensione cognitiva e cerebrale. L'attività analitica della pratica semiotica tende quindi a scomporre il testo in un processo che presenta somiglianze con quanto avviene nel momento dell'immagazzinamento mnestico in diversi sistemi; l'azione del processo produttivo del ricordo è invece uguale e contraria, tende all'integrazione e alla unità di tracce diverse.

Lo sviluppo di questa riflessione mi ha portato a ricordare un aneddoto, relativo alla metodologia, che avevo completamente dimenticato. Mentre preparavo la ricerca dal punto vista del metodo da utilizzare, mi ero posto in modo scientificamente impeccabile la questione della omogeneità del gruppo di persone da intervistare. Dato che la ricerca ha come variabile essenziale il problema della memoria, il parametro di giudizio doveva riguardare questa capacità, e avevo fatto l'ipotesi di sottoporre i soggetti coinvolti a dei veri e propri test mnestici; l'idea nasceva dalla disponibilità di test standard utilizzati nella pratica psicologica clinica. Questo chiaramente in aggiunta alle condizioni più generali che ho descritto nel capitolo dedicato al metodo. Mi ero convinto che questa potesse essere una strada inattaccabile e ho iniziato, con una certa ingenuità, a esaminare i vari test che avrei dovuto utilizzare. Via via che leggevo le diverse possibilità a disposizione mi rendevo conto che ogni test si rivolgeva ad tipo di memoria che, nella visione di una pellicola, era implicata, e in definitiva mi sono reso conto che tutti i test sarebbero stati necessari: non era una strada praticabile, e l'ho abbandonata. Non era possibile eseguire un test di memoria per rendere omogeneo il campione, perché tutti i tipi di memoria sono implicati; mi sono quindi accontentato di un pacchetto di caratteristiche che definissero il gruppo di soggetti, quelle presentati nel secondo capitolo, e ho messo in conto la possibilità, all'interno di questi limiti, di una variabilità tra le persone. Letto a posteriori questo tentativo maldestro trova una sua ragion d'essere teorica: la complessità dei sistemi di memoria che un film coinvolge è estremamente ampia, molto vicina a quella della naturale percezione della realtà, e pensare di poter isolare e misurare tutte queste capacità cognitive individuali è semplicemente improbo.

L'idea di più moduli concorrenti e cooperanti può essere riscontrata anche nel percorso di ricerca dedicato alla dimensione affettiva, che altro non è che un tentativo di lavorare su uno solo di questi sistemi: l'affettività, la memoria emotiva. L'indagine ha mostrato una forte coerenza delle emozioni indicate rispetto al concetto di scena, ciò ha aperto una inaspettata possibilità di confronto con i risultati relativi all'indagine specifica del ricordo delle scene, dove le scene emergono nel ricordo come il risultato dell'azione di

tutti i sistemi di memoria in atto. Si rende così possibile una sorta di analisi differenziale: la comparazione tra i due risultati mostra come le scene emotivamente rilevanti siano una sorta di sottoinsieme delle scene ricordate, la marcatura emotiva si presenta quindi come uno, e solo uno, dei tipi di memoria che contribuisce al risultato complessivo dello sforzo mnestico.

I moduli agiscono in modo coordinato ma indipendente, lo mostra l'indagine su una porzione più limitata di testo. Nell'ultima parte dell'intervista si è chiesto infatti di approfondire il ricordo di una specifica scena, nel fare questo si è messa in luce l'azione contemporanea e indipendente di due tipi di memoria: da un lato un sistema legato ad una schematizzazione narrativa degli eventi, dall'altro un sistema legato alla dimensione visiva e al ricordo del singolo episodio a cui si è partecipato come spettatore. In questa analisi si è abbandonato il livello *macro*, generale, del testo, per focalizzarsi su qualcosa di *micro*, specifico. Vedere la memoria all'opera in una situazione limitata ha permesso quindi di isolare con più precisione gli "ingredienti" del ricordo: il diverso comportamento dei due sistemi di memoria in azione li separa e li evidenzia, riportando la riflessione nuovamente verso il tema della modularità.

La conclusione di questo primo insieme di osservazioni si delinea in modo chiaro. Se guardiamo la relazione tra testo e memoria osserviamo un insieme unitario, il testo, che viene continuamente scomposto e ricomposto dagli spettatori: frazionato per essere compreso e memorizzato, riunito per essere ricordato e raccontato. Se si riprende il tema di un reciproco sguardo teorico, tra testo e memoria, si può affermare che la memoria, vista dal testo, appare come fortemente modularizzata, mentre invece il testo, dal punto di vista della memoria, appare cangiante nel tempo, per l'azione "a più velocità" delle diverse dimensioni che lo articolano. L'attività cognitiva di comprensione e di attribuzione di senso al mondo, e in specifico ad una sostanza semiotica, è quindi un continuo scomporre e ricomporre, separare e rimettere insieme; questi passaggi, questi rimaneggiamenti, mutano inevitabilmente il paesaggio dell'oggetto semiotico per come lo conserviamo nelle nostre menti pigre. Contemporaneamente il testo, nella sua integrità e completezza originaria, è sempre il punto verso cui tende l'attività umana di ricordo; è portatore di una unità esperita inizialmente che poi il lavoro di tessitura di trame, tra le tracce della memoria, cerca nostalgicamente di ricreare.

Uno degli interrogativi centrali dell'intera ricerca si rivolge al testo domandandosi cosa resista al passare del tempo e cosa invece sia destinato all'oblio. La definizione di questo "qualcosa" che permane o meno è affidata alla lettura semiotica dei film: sapendo come è fatto un testo è possibile classificarne gli elementi, le parti, e osservarne il comportamento. L'idea che il testo significhi a partire dall'articolazione di diverse strutture permette di testare la permanenza nel tempo di questi livelli testuali. L'impianto dell'intervista è stato costruito proprio per dare spazio, insieme a una visione d'insieme del ricordo del testo, a ricordi parziali focalizzati sulle singole strutture, per osservarne il comportamento nel tempo. Chiaramente l'ipotesi della modularità, così come emersa dai risultati fin qui esposti, è del tutto in sintonia con questo approccio: proprio la modularità permette al processo di oblio di cose diverse di "andare a differenti velocità". È giunto quindi il momento, in questa fase conclusiva, di tentare un bilancio complessivo di questa direzione di ricerca per vedere che cosa la semiotica può dire a proposito di cosa tende a resistere, e cosa a scomparire, in un testo. Gli oggetti in assoluto più resistenti sembrano essere le schematizzazioni narrative. È possibile osservare questa forza in primo luogo a livello dell'intero testo: il film subisce una complessiva "presa" schematica da parte degli spettatori. Nell'intervista si chiede di raccontare in breve l'intero film, le vicende, la trama, come se lo si presentasse a qualcuno in una situazione informale: analizzando questi risultati si osserva chiaramente una forte tendenza a farsi uno schema della storia, inteso in senso molto generico, e a conservarlo con decisione nel tempo. Questo comportamento, che si presenta a livello *macro*, emerge anche in una dimensione più ridotta a livello della scena. Nella parte finale dell'intervista, quando ci si concentra sul ricordo di un singolo episodio appare infatti un dato del tutto coerente: la scena subisce una attività schematizzatrice forte, capace di mettere in luce una ossatura dell'azione narrativa, di isolare alcuni particolari momenti e di valorizzarli, col passare del tempo. La schematizzazione dell'azione sembra quindi essere, in conclusione, la cifra della resistenza del testo: un trattamento che agisce diffusamente nel testo in modo flessibile rispetto alla taglia dei contenuti da schematizzare. Nel fare queste osservazioni non si scopre niente di nuovo. La letteratura che, in ambito cognitivo, a partire da Bartlett, ha trattato la problematica dello schema è estremamente ampia e tante sono le proposte di rappresentazione di una semantica dell'azione. Anche il problema della gerarchia tra gli schemi, che alcuni modelli propongono, può ben spiegare quanto emerge nella ricerca rispetto all'azione di queste rappresentazioni schematiche su differenti livelli. Allo stesso modo in ambito semiotico

è riconosciuto un ruolo centrale agli schemi narrativi e viene ipotizzata una struttura di inclusione tra percorsi narrativi. Quello che qui si aggiunge è il riconoscimento di una significativa resistenza nel tempo di questa dimensione testuale: la dimensione narrativa si presenta come il momento più solido dell'articolazione della complessità strutturale del testo.

Il secondo momento di forte robustezza, legato a quello già evidenziato, può essere ritrovato nel sintagma; in altre parole nell'idea che sia possibile una segmentazione sintattica della pellicola e che alcuni di questi nuclei, nella successione delle immagini filmiche, si presentino come dei veri e propri punti fermi nel processo di ricordo. La relazione con quanto già sostenuto rispetto alla resistenza di strutture schematiche dell'azione e della narrazione è duplice: il primo legame riguarda il fatto che una schematizzazione narrativa globale e stabile del film tenderà a favorire un ricordo stabile di alcuni sintagmi, quelli selezionati da questa attività schematizzatrice perché momenti essenziali di performance, manipolazione o sanzione, ad esempio; il secondo collegamento considera che il cinema di tipo narrativo preso in esame presenta prevalentemente dei segmenti schematizzabili narrativamente in modo efficace, e quindi l'articolazione per sintagmi incontra felicemente l'attività cognitiva di ricerca di porzioni schematizzabili come singoli pacchetti unitari. A questo proposito è interessante vedere come la ricerca mostri che il concetto di scena, e l'idea di sintagma che gli sta dietro, sono validi anche ad un esame dell'attività di comprensione testuale da un punto di vista cognitivo: gli spettatori tendono a fare aggregazioni parziali schematiche e a considerarle come delle unità di quel complesso amalgama di elementi che è il film; queste narrazioni parziali e locali sembrano in alcuni casi mostrarsi anche più resistenti della schema globale del testo.

Nell'ipotesi di una modularità della memoria, di cui si è mostrata la validità, il modulo di trattamento schematico dell'azione sembra essere decisamente resistente, e in più si presenta come un momento aggregatore del processo di ricordo. Quando si sono osservate, nel ricordo generico richiesto nel primo quesito, le logiche sequenziali che mettevano in relazione elementi di tipo diverso, è emerso un dato rilevante a questo proposito: l'articolazione narrativa di un segmento di film, di un sintagma, è infatti un momento di passaggio fondamentale e di aggregazione di elementi di segno diverso. La scena è quindi il perno dell'attività di ricostruzione dell'unità testuale nel momento del ricordo, così da un personaggio, da un immagine o da un certo tema, l'attività produttiva del ricordo conduce verso una articolazione schematica che si presenta come una sorta

di passaggio obbligato delle trame che tentano di ricucire i frammenti immagazzinati nella memoria.

Una ulteriore conferma della importanza, da punto di vista della memoria, della dimensione sintagmatica, arriva inaspettatamente dall'analisi delle emozioni. Di fronte a quello che si è definito un vero e proprio "caos", guardando al complesso dei resoconti affettivi fatti dai soggetti, si è riscontrato come un momento di possibile di coerenza sia proprio il nucleo sintagmatico di una scena. È il segmento del film, in quanto tale, che si carica di un valore emotivo che viene poi specificato dai singoli spettatori a partire dal modo in cui si collocano all'interno della specifica articolazione discorsiva della scena. La scena si presenta quindi nuovamente come un elemento forte della macchina testuale, perché capace di porsi come momento esplicativo e unificante di una molteplicità, quella degli affetti.

A questa tenacia, in forma schematica, dell'azione e della narrazione è sicuramente legato quanto accade a proposito della ricerca di un possibile senso globale del film. L'analisi delle risposte date dagli spettatori nel momento in cui tentano di dare uno o più significati complessivi alla pellicola mostra infatti una sorprendente resistenza, accanto ad una altrettanto sorprendente divergenza intersoggettiva: gli spettatori sono costanti nell'essere discordi. Se ci si interroga su cosa resisterà, nel testo, con il passare del tempo, è possibile quindi rispondere con sicurezza che sarà l'aspetto narrativo a permanere, ma allo stesso tempo si potrà rispondere che sarà ugualmente resistente il senso attribuito al film. Le due risposte sebbene coerenti, sono profondamente diverse: se l'ossatura narrativa del film trova un deciso accordo intersoggettivo, che viene mantenuto nel tempo, il suo significato complessivo si trova individualizzato e polverizzato, e la resistenza nel tempo ripresenterà la stessa polverizzazione; il singolo soggetto tenderà quindi a ritrovare, a mesi di distanza, lo stesso significato nella pellicola ma, come tre mesi prima, non troverà un accordo con gli altri spettatori. Si vede in conclusione, come si tratti di due forme di permanenza molto diverse. Sembra che lo spettatore, al momento della visione, si faccia una schematizzazione di ciò che succede nel film, e contemporaneamente abbozzi un possibile significato esistenziale di quel che sta vedendo, una piccola morale personale di una certa rilevanza. Questo pacchetto di informazioni rimane lì, resiste, e nel momento in cui si approfondisce un ricordo con una certa ampiezza riemerge, ritorna tale e quale. Se si tratta solo di tentare un ricordo generico di contenuti del film, potranno imprevedibilmente riaffiorare elementi molto diversi, se ne discuterà tra poco, ma scavando tra i ricordi, sotto la

superficie di ciò che emerge, facendo lavorare il processo produttivo del ricordo, si vedrà come questi affioramenti superficiali conducono ad un qualcosa di più solido: la storia, con “attaccate” anche alcune sue piccole possibili morali soggettive.

Gli aspetti legati alle logiche narrative si mostrano con decisione come un punto di resistenza del testo, altri tipi di elementi risultano invece decisamente più labili, pronti a scolorire o a presentarsi, nonostante la buona fede dei soggetti, diversi da come erano nel film o da come erano stati ricordati in un primo momento. L’aspetto affettivo presenta indubbiamente un discreto grado di labilità; contrariamente a quanto spesso affermato in una visione legata al senso comune le emozioni non sono per sempre. Non si sta evidentemente trattando qui di emozioni uniche e irripetibili dell’esistenza di un individuo, ma di quelle che comunemente si provano, ad esempio guardando un film. Il tono, il colore affettivo di ciò che si ricorda può mutare, con il passare del tempo, le emozioni possono aumentare o diminuire, farsi più intense o flebili. Nell’analisi dei risultati si è osservato un accordo intersoggettivo sui sintagmi più emozionanti; anche qui si vede l’azione forte della dimensione narrativa. Si è inoltre osservato come la marcatura sul sintagma si differenzi a partire dalle posizioni affettive che i contenuti narrativi rendono disponibili. La traballante instabilità della risposta emotiva può allora, in prima istanza, essere ricondotta a questo fenomeno: se uno spettatore ricorda una certa scena come emozionante, non è detto che, a distanza di tempo, la specifica emozione che provi sia la stessa, più probabilmente potrebbe essere una delle possibili per quella scena. Ma è anche necessario osservare come il diradarsi del paesaggio testuale, nel suo lento e globale oblio, riduca la concorrenza tra gli oggetti di una possibile emozione, facendo forse emergere le marcature affettive più rilevanti; si è visto infatti come l’aspetto emozionale sia fortemente interdipendente con altri tipi di memoria, influenzi il ricordo, ma allo stesso tempo ne sia influenzato.

Il primato della labilità spetta ai dieci elementi che si chiede genericamente di ricordare al principio dell’intervista. Questo primo riaffiorare del ricordo sembra il più pronto a mutare, rappresenta un momento instabile: se la ricostruzione globale tende verso una certa fermezza, le vie di accesso al ricordo, i percorsi che ricostruiscono la totalità testuale, sono mutevoli e momentanei. Ricollegare questo a quanto già scritto rispetto ad una ipotesi di modularità forte del fenomeno della memoria significa interpretare l’instabilità come il risultato della concorrenza tra le diverse memorie, una competizione che mostra di avere un esito difficilmente prevedibile.

L'analisi di questi elementi, che per primi si propongono alla coscienza, nasceva dall'idea di approfondire la nozione di "particolare dominante" presentata da Bartlett al termine delle sue indagini sperimentali. È necessario, in conclusione, un bilancio di questa ricerca: cosa può dire la semiotica a proposito di questo concetto? Alcune idee appaiono ormai chiare: il ricordo è un processo produttivo che rimette insieme cose molto diverse immagazzinate in differenti moduli di memoria; questo lavoro di tessitura di trame produce dei percorsi trasversali di riunione e integrazione che hanno degli elementi di partenza; c'è una tendenza all'uniformità tipologica dei percorsi che si sviluppano a partire da queste vie di accesso; la laboriosa attività ricostruttiva della memoria tende a riproporre quell'unità iniziale da cui il soggetto è stato colpito. I dieci elementi emergenti a livello complessivo del testo, nonostante questa serie di osservazioni, appaiono però, se guardati di per sé stessi, come instabili e fortemente soggettivi. Sembrerebbe confermata quindi l'idea per cui qualcosa funziona come un "particolare dominante", ma non sembra possibile stabilire quali specifici elementi assumano questo ruolo, a livello globale del testo. È utile, ai fini di questo bilancio, incrociare i risultati sul ricordo generico di elementi testuali con quanto emerge dal tentativo degli spettatori intervistati di raccontare invece una singola scena del film. L'analisi, riportata su questa taglia, mostra come un tipo di particolari, quelli dell'ambientazione, emergono con estrema vividezza, e contemporaneamente resistono nel tempo. Se si considera che Bartlett utilizza, per molti dei suoi esperimenti, dei testi brevi e limitati, è naturale chiedersi se forse non siano questi i "particolari dominanti". Probabilmente allora questo concetto comprende: il tema della logica stessa del ricordo, che prende il via da alcuni indizi nei più disparati depositi della memoria, la sua forma, quindi, che necessita di un particolare dominante, non di uno in particolare, ma di uno qualsiasi; la vera e propria presenza di elementi *pivot* che si possono imporre nella testualità; ma anche la resistenza, a livello di scena, della cornice di ambientazione dell'episodio.

La conclusione di questa seconda serie di osservazioni sui risultati nasce da una impressione che ha origine durante la realizzazione della fase sperimentale. Intervistando gli spettatori si è incontrata una grande diversità individuale: qualcuno tre mesi dopo ricordava il film con una precisione impressionante, qualcun'altro ne aveva un'idea vaga, al limite dell'imbarazzo conversazionale, pur riuscendo comunque ad imbastire un ricordo sensato a partire dai pochi elementi rimasti. Questo non stupisce, quante persone hanno una memoria che pare perfetta mentre altri sono incapaci di

ricordare se non vagamente una occasione o un evento del passato. Il processo di decadimento ha quindi diverse velocità di natura soggettiva e intervistare molte persone rende disponibile una serie di “spaccati” del processo di decadimento, non troppo distanti ma diversi. Riordinare le interviste, dalla più ricca alla più reticente, permette di avere una fotografia complessiva dell’oblio del testo nelle sue possibili fasi di regressione. Quale immagine del testo ne risulta, in definitiva? È un testo che sembra resistere per molto tempo nella memoria, e con una certa ostinazione; in questa riluttanza all’idea di scomparire il testo cambia, perché alcune parti sono più robuste e altre decisamente fragili, e contemporaneamente “si cambia d’abito”: quando il ricordo originario è ormai irreperibile, ma se ne sente ancora il bisogno, magari lo si sostituisce con qualcosa di ovvio o di visto altrove. Con il passare del tempo i tanti frammenti di testo memorizzati si perdono sempre più, l’attività di recupero e di invenzione diventa sempre più faticosa, e il testo si avvia verso un oblio definitivo, che può arrivare dopo anni o anche mai: alcuni ricordi, anche di un film, possono accompagnarci per una vita intera. L’immagine che emerge dalla ricerca è allora quello di un testo che è destinato all’oblio, ma che resiste e cambia, prima di scomparire (forse). Questo è il testo visto attraverso la lente del ricordo, ciò che la memoria racconta dei testi. Il testo, della memoria, racconta invece l’azione concorrente e collaborativa delle diverse memorie. È una sorta di laboratorio, molto completo, per osservare i processi di oblio: si possono vedere le “diverse velocità” delle memorie, nel tentativo di tenere insieme le storie, le emozioni, i personaggi o i temi, per riportare alla mente l’esperienza iniziale di visione del film.

Il tema della memoria episodica merita una riflessione ulteriore perché intreccia in modo significativo alcuni dei risultati emersi nel corso dell’esperienza. La solida distinzione concettuale, presente in ambito psicologico, tra memoria semantica e memoria episodica, diventa un *puzzle* di difficile soluzione per quanto riguarda il cinema: qual è lo statuto del modo di fruizione della pellicola tipico dello spettatore? Si tratta di capire in che misura egli sia un soggetto che viene a conoscenza di cose e fatti che non lo riguardano, e vengono semanticamente immagazzinati, o se sia in qualche modo partecipe degli eventi della pellicola, che verrebbero così episodicamente trattati. L’esperienza della ricezione sembra essere però ancora più complessa perché presenta

una sorta di doppio incassamento. È presente infatti un primo livello chiaramente episodico: l'esperienza stessa di visione della pellicola, le due ore passate al cinema, che sono un episodio della vita dello spettatore. Nell'analisi del quesito iniziale dell'intervista, dedicato al generico ricordo di elementi del film, si sono osservate un gruppo di risposte categorizzabili come legate alla situazione di enunciazione, si tratta evidentemente di memorie legate all'episodio. Si presenta poi un secondo livello, quello dello spettatore che, in qualche modo, partecipa, come spettatore appunto, alle vicende narrate sullo schermo: è questo il livello di più difficile definizione. Infine si può osservare un ultimo livello, seccamente interpretabile come semantico, legato alle informazioni generali che uno spettatore potrebbe apprendere tramite il film; sapere che, se ci si trova a New York, si può passeggiare a Central Park, potrebbe essere stato appreso in uno delle tante pellicole che hanno questa *location*, senza che ci sia un preciso ricordo del film nel quale si è appresa questa informazione. L'esperienza dello spettatore, in definitiva, pone un problema per gli studi che si occupano di memoria, in quanto non sembra possibile coglierla a partire dall'opposizione tra memoria semantica e memoria episodica poiché è presente un livello intermedio di difficile concettualizzazione. I risultati emersi a proposito dell'ultimo quesito dell'intervista sembrano però disegnare una possibile soluzione: il tipo di memoria utilizzato dallo spettatore di una scena del film sarebbe molto simile a quello di natura episodica, in atto ogni giorno, nella vita quotidiana; in seguito questa ipotesi verrà presentata con maggiore dettaglio. Saremmo quindi di fronte ad una sorta di doppia memoria episodica, una incassata nell'altra, per cui lo spettatore partecipa ad un primo episodio, sè stesso al cinema, all'interno del quale se ne apre un altro, quello raccontato sullo schermo. Non stupisce che la cognizione umana sia in grado di gestire questo doppio incassamento, tutta la teoria cognitiva della sintassi chomskiana è fondata proprio su questo principio. Ci sono quindi un episodico "reale" e un episodico "cinematografico", uno dentro l'altro, che sembra vengano trattati allo stesso modo dalla cognizione.

Gli indizi che conducono verso l'idea di un trattamento simile a quello della memoria episodica vengono, in particolare, da quanto emerge nel momento in cui gli spettatori ripropongono con dettaglio una singola scena. In questa sede si osserva una significativa permanenza di elementi di natura visiva che formano l'allestimento, l'ambientazione, della scena. Si è mostrato come alcuni di questi mostrino una decisa resistenza che va anche al di là della possibilità concreta di ricordare: se mancano vengono sostituiti, in buona fede, con qualcosa di plausibile. Sembra quindi esserci il bisogno di una

ambientazione, di un set, per gli eventi che vengono ricordati; l'azione narrativa viene recuperata sempre in uno spazio qualificato da una serie di elementi che in qualche modo la definiscono. Questa osservazione di natura semiotica, che riguarda il trattamento dei testi, getta un ponte verso una serie di considerazioni fatte rispetto ad un livello elementare della cognizione. Si era infatti illustrata, in relazione al tema della memoria episodica e del lavoro della formazione ippocampale, l'idea di una azione relazionale della memoria: la capacità tipica del trattamento cognitivo di tenere insieme dei pacchetti di elementi il cui legame si fonda sul fatto di essere stati esperiti in concomitanza. Nel momento in cui un ricordo viene immagazzinato una serie di contenuti vengono legati, posti in una relazione che appare essere duratura. L'ipotesi elaborata in ambito cognitivo potrebbe essere quella per cui i sistemi più primitivi di orientamento spaziale, basati sulla compresenza di elementi come momento chiave del ricordo, si siano ulteriormente specializzati in quella che viene definita memoria episodica. È evidente che il ricordo di una singola scena segue una logica del tutto affine a quella del trattamento episodico: si è mostrato come gli spettatori tendono a recuperare dei pacchetti di elementi in relazione tra loro. Per quanto riguarda la memoria, allora, lo spettatore, nella situazione proposta dal film, c'è, o almeno è come se in qualche modo ci fosse. L'artefatto semiotico cinematografico si presenta quindi in modo netto come un surrogato percettivo tale da indurre il sistema mnestico a comportarsi "come se" stesse ricordando un normale episodio della vita di tutti i giorni; in questo senso si può parlare di un vero e proprio livello "episodico cinematografico" che si colloca tra l'esperienza concreta di andare al cinema, e i contenuti semantici resi disponibili dalla pellicola. Questa conclusione può facilmente essere messa in relazione con la forza dei sintagmi che si è riscontrata in più punti della ricerca. Le scene appaiono come un momento stabile che favorisce l'aggregazione di più elementi: sono un punto obbligato di passaggio nel ricordo generico, sono stabilmente ricordate nel ricordo specifico di scene, permettono di trovare una coerenza emozionale. Inoltre in alcune interviste, quelle in cui il ricordo si fa più rarefatto, il livello delle scene sembra essere più resistente dell'organizzazione narrativa globale del testo: alcuni spettatori non ricordano se non vagamente di cosa il film complessivamente parli, ma ricordano bene alcuni specifici momenti, alcune scene della pellicola. L'azione di una modalità di memorizzazione per episodi, insieme all'azione di una schematizzazione dell'azione, producono quindi dei *cluster* di contenuti decisamente robusti.

In conclusione di questa riflessione, gettando lo sguardo dal testo verso la memoria, si può affermare che la coesistenza di elementi legati dalla loro concomitanza, organizzati secondo la logica dell'episodio, verrà inevitabilmente valorizzata dall'interazione dell'artefatto semiotico con le attività cognitive di comprensione e interpretazione; questo ci dice la memoria del testo. Il testo, della memoria, racconta invece che la situazione di uno spettatore di fronte ad un film, non è troppo dissimile da quella di un partecipante che osserva un evento della vita di ogni giorno: andare al cinema non è molto diverso dal farsi, con uno sguardo, i fatti degli altri.

Bibliografia

Augé, Marc

2008 *Casablanca*. Torino: Bollati Boringhieri.

Baddeley, Alan

1986 *Working memory*. Oxford: Clarendon.

Baroni, Maria Rosa et al.

1989 *Emozioni in celluloide: come si ricorda un film*. Milano: Cortina.

Bartlett, Frederic Charles

1932 *Remembering: a study in experimental and social psychology*. London: Cambridge University Press (Trad. it., *La memoria: studio di psicologia sperimentale e sociale*. Milano: Angeli, 1993).

Bechtel, W. & Graham, G. (a cura di)

1998 *A companion to cognitive science*. Malden: Blackwell.

Bertrand, Denis

2000 *Precis de semiotique litteraire*. Paris: Nathan (Trad. it., *Basi di semiotica letteraria*. Roma: Meltemi, 2002).

Bjork, E.L. & Bjork, R.A (a cura di)

1996 *Memory*. San Diego: Academic press.

Boas, Franz

1901 *Kathlamet texts*. Washington: Government Printing Office.

Bordwell, David

1990 *Narration in the fiction film*. London: Routledge, 1990.

Brandt, Per Aage

2004 *Spaces, Domains, and Meaning. Essays in Cognitive Semiotics*. Berna: Peter Lang.

Bruner, Jerome

1986 *Actual minds, possible worlds*. Cambridge; London: Harvard University Press (Trad. it., *La mente a più dimensioni*. Roma: GLF editori Laterza, 2003).

1990 *Acts of meaning*. Cambridge: Harvard University Press (Trad. it., *La ricerca del significato: per una psicologia culturale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2006).

2006 *La fabbrica delle storie: diritto, letteratura, vita*. Roma: GLF editori Laterza.

Buckland, Warre

1995 *The film spectator: from sign to mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

2000 *The cognitive semiotics of film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cacciari, C. & Papagno, C. (a cura di)

2006 *Psicologia generale e neuroscienze cognitive: manuale per le professioni medico-sanitarie*. Bologna: Il mulino.

Cadiot, P. & Visetti, Y.

2001 *Pour une théorie des formes sémantiques: motifs, profils, thèmes*. Paris: Presse Universitaires de France.

2006 *Motifs et proverbes; Essai de sémantique proverbiale*. Presses universitaires de France.

2008 “Proverbes, sens commun et communauté de langage”, in *Langages, numéro sur Discours et sens commun*. G.E.Sarfati.

Carroll, N. & Choi, J. (a cura di)

2006 *Philosophy of film and motion pictures: an anthology*. Malden: Blackwell.

Casetti, Francesco

1986 *Dentro lo sguardo*. Milano: Bompiani.

- Cicogna, P. & Occhionero, M. & Natale, V. & Cacciari, C.
1998 “Permanenza e ristrutturazione del ricordo di un evento”. In *Giornale italiano di Psicologia*, a. XXV, n. 2 giugno 1998.
- Cohen, Gillian
1996 *Memory in the real world*. Hove: Psychology press.
- Daddesio, Thomas C.
1995 *On minds and symbols: the relevance of cognitive science for semiotics*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter.
- Damasio, Antonio R.
1994 *Descartes error: emotion, reason and the human brain*. New York: Grosset (Trad. it., *L'errore di Cartesio: emozione, ragione e cervello umano*. Milano: Adelphi, 1995).
1999 *The feeling of what happens : body and emotion in the making of consciousness*. New York: Harcourt Brace (Trad. it., *Emozione e coscienza*. Milano: Adelphi, 2000).
2004 *Looking for Spinoza: Joy, sorrow, and the feeling brain*. London: Vintage.
- De Ruggeri, Francesca
2008 *I segni del cinema*. Bari: Progedit.
- Eco, Umberto
1975 *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
1979 *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
1990 *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
1997 *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.
- Edelman, Gerald M.
1991 *Il presente ricordato*. Milano: Rizzoli.
- Fabbri, Paolo
1998 *La Svolta Semiotica*. Laterza: Roma.

Fauconnier, Gilles

1997 *Mappings in thought and language*. Cambridge: Cambridge University press.

Fauconnier, G. e Turner, M.

2002 *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities*.
New York: Basic Books.

Ferraro, Guido

“Quattro lettori per l’apocalisse, meccanismi d’interpretazione di un testo cinematografico”, comunicazione personale.

Fillmore, C. J.

1982 *Frame Semantics*, Seoul: Hanshin Publishing Co.

Galatolo, Renata & Pallotti, Gabriele (a cura di)

1999 *La conversazione: un’introduzione allo studio dell’interazione verbale*. Milano:
R. Cortina.

Galimberti C. (a cura di)

1992 *La conversazione. Prospettive sull’interazione psicosociale*. Guerrini e
Associati: Milano.

Gasbarri, A. & Tomaz, C.

2005 *La memoria: aspetti psicofisiologici e neurobiologici*. Napoli: EdiSes.

Greimas, Algirdas Julien

1970 *Du sens: essais sémiotiques*. Paris : Seuil (Trad. it., *Del senso*. Milano:
Bompiani, 1974).

1983 *Du sens 2: essais sémiotiques*. Paris: Seuil (Trad. it., *Del senso 2: narrativa,
modalità, passioni*. Milano: Bompiani, 1985).

1987 *De l'imperfection*. Périgueux: P. Fanlac (Trad. it., *Dell'imperfezione*. Palermo:
Sellerio, 1988).

Greimas, Algirdas Julien e Courtés, Joseph

1979 *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette
(Trad. it., *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio* Firenze:
La casa Usher, 1979).

- Greimas, Algirdas-Julien & Fontanille, Jacques
 1991 *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âme*. Paris: Seuil (Trad. it., *Semiotica delle passioni: dagli stati di cose agli stati*. Milano: Bompiani, 1996).
- Herman, D. & Jahn, M. and Ryan, M. (a cura di)
 2005 *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London; New York: Routledge, 2005.
- Kintsch, Walter
 1998 *Comprehension: a paradigm for cognition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kintsch, W. & van Dijk, Teun A.
 1983 *Strategies of discourse comprehension*. New York: Academic Press.
- Lakoff, George
 1987 *Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, George e Johnson, Mark
 1980 *Metaphors we live by*. Chicago and London: The University of Chicago Press (Trad. It., *Metafora e vita quotidiana*. Milano: Strumenti Bompiani, 1988).
 1999 *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books.
- Lavorato, Maria Chiara
 1988 *Racconti, storie e narrazioni: i processi di comprensione dei testi*. Bologna: Il mulino.
- Lorenzetti, Roberta
 1999 *Compagni di viaggio: inferenze e anafora*. Bologna: CLUEB.
- Lorenzetti, R. & Stame, S. (a cura di)
 2004 *Narrazione e identità : aspetti cognitivi e interpersonali*. Roma; Bari: GLF editori Laterza.

Lorusso, Anna Maria

2006 *La trama del testo: problemi, analisi, prospettive semiotiche*. Milano: Bompiani.

McBurney, D.H. & White T.L.

2008 *Metodologia della ricerca in psicologia, 4. ed.* Bologna: Il Mulino.

Mandler, Jean Matter

1984 *Stories, scripts, and scenes : aspects of schema theory*. Hillsdale: LEA.

Mantovani, G. & Spagnoli, A. (a cura di)

2003 *Metodi qualitativi in psicologia*. - Bologna: Il Mulino.

Metz, Christian

1968 *Essais sur la signification au cinema*. Paris: Klincksieck (Trad. it., *Semiologia del cinema: saggi sulla significazione nel cinema*. Milano: Garzanti, 1972)

1971 *Langage et cinéma*. Larousse: Parigi (Trad. it., *Linguaggio e cinema*. Milano: Bompiani, 1977).

Miller, G. A.

1956 "The magical number seven, plus or minus two: Some limits on our capacity for processing information". In *Psychological Review*, 63, 81-97. Anche in <http://www.musanim.com/miller1956/>

Minsky, Marvin

1975 "A Framework for Representing Knowledge". In *The Psychology of Computer Vision*. P. Winston: McGraw-Hill.

Morandini, Laura, Luisa & Morando

2007 *Il Morandini: dizionario dei film 2008*. Bologna: Zanichelli.

Neisser, Ulric

1976 *Cognition and reality: principles and implications of cognitive psychology*. New York: Freeman and Co.

- Neisser, Ulric & Winograd, Eugene (a cura di)
 1988 *Remembering reconsidered: ecological and traditional approaches to the study of memory*. Cambridge; New York: Cambridge University Press (Trad. it., *La memoria: nuove prospettive secondo gli approcci ecologici e tradizionali*. Padova: CEDAM, 1994).
- Norman, Donald A.
 1969 *Memory and attention: an introduction to human information processing*. New York: Wiley & Sons.
- Nilsson, L. & Markowitsch, H.J.
 1999 *Cognitive neuroscience of memory*. Seattle: Hogrefe & Huber Publishers.
- Odin, Roger
 1983 “Pour une sémio-pragmatique du cinema”. In *Iris*, n.1, pp.67-81.
 2000 *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck Université (Trad. It., *Della finzione*. Milano: V&P università, 2004).
- Parker, A., Wilding, E.L. & Bussey T.J. (a cura di)
 2002 *The cognitive neuroscience of memory: encoding and retrieval*. Hove: Psychology Press.
- Peirce, Charles Santiago Sanders
CP Collected Papers of Charles Sanders Peirce, voll. I – VI edited by C. Hartshorne and P. Weiss, 1931-1935, voll. VII – VIII edited by A.W. Burks, 1958, Belknap Press, Cambridge, (Mass) (trad. it. parziale a cura di Bonfantini M. in, *Opere*, Milano, Bompiani, 2003 e in *Semiotica*. Torino: Einaudi, 1980).
- Pethes, Nicolas & Ruchatz, Jens
 2001 *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek: Rowohlt (Trad. it., *Dizionario della memoria e del ricordo*. Milano: Bruno Mondadori, 2002).

Pozzato, Maria Pia

1999 *Scrivilo ancora, Sam: centocinquanta modi di raccontare la scena di un film.*

Roma: Meltemi.

2001 *Semiotica del testo: metodi, autori, esempi.* Roma: Carocci.

2007 (a cura di) *Variazioni semiotiche: analisi interpretazioni metodi a confronto.*

Roma: Carocci.

Quillian, M. Ross

1971 “Un modello di memoria semantica”. In *VS: quaderni di studi semiotici n.1 (set. 1971)*. Milano: A. Mauri.

Rastier, François

1991 *Sémantique et recherches cognitives 2. ed.* Paris: Presses Universitaires de France.

2001 *Arts et sciences du texte.* Paris: PUF (Trad. It., *Arti e scienze del testo: per una semiotica delle culturer.* Roma: Meltemi, 2003).

Ricoeur, Paul

1983-1985 *Temps et recit.* Paris: Editions du seuil.

Roncato, Sergio & Zucco, Gesualdo

1993 *I labirinti della memoria.* Bologna: Il mulino.

Rosch, E.,

1975 “Cognitive Representations of Semantic Categories”, *Journal of Experimental Psychology: General*, Vol.104, No.3, pp.192-233.

Rumelhart, D. E.

1977 “Understanding and summarizing brief stories”. In Anderson, R.C. & Spiro, R.G. & Montague, W.E. *Schooling and the acquisition of knowledge.* Hillsdale: Erlbaum.

Sacks, Harvey

2007 *L'analisi della conversazione.* Roma: Armando.

Schacter, Daniel L

1996 *Searching for memory: the brain, the mind, and the past*. New York: Basic Books (Trad. it., *Alla ricerca della memoria: il cervello, la mente e il passato*. Torino: Einaudi, 2001).

Schank, R.C. & Childers, P.

1984 *The cognitive computer on language learning and artificial intelligence*. Reading: Addison–Wesley Publishing Company.

Schank, R.C. & Abelson, R.P.

1977 *Scripts, plans, goals and understanding: an inquiry into human knowledge structures*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum.

Sowa, John F.

2000 *Knowledge representation: logical, philosophical, and computational foundations*. Pacific Grove: Brooks Cole.

2003 “Semantic Networks” In *Encyclopedia of cognitive science*, Vol.4, 1082-1096. London: Nature publishing group.

Sperber, D. & Wilson, D.

1986 *Relevance: communication and cognition*. Oxford: Basil Blackwell (Trad. It., *La pertinenza*. Milano: Anabasi, 1993).

Squire, L.R. & Schacter, D.L. (a cura di)

2002 *Neuropsychology of memory*. New York ; London : Guilford press.

Stam, R. & Burgoyne, R. & Flitterman–Lewis, S.

1992 *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*. London; New York: Routledge (Trad. it., *Semiologia del cinema e dell’audiovisivo: parole chiave nell’analisi del film*. Milano: Bompiani, 1999).

Trognon A.,

1992 "Psicologia cognitiva e analisi delle conversazioni, in: Galimberti C. (a cura di):
La conversazione. Prospettive sull'interazione psicosociale. Guerrini e
Associati, Milano.

Turner, Mark

2008 *The artful mind*. New York: Oxford University Press.

Tulving, Endel

1983 *Elements of episodic memory*. New York: Oxford university press.

Tulving, E. & Donaldson, W. (a cura di)

1972 *Organization of memory*. New York : Academic Press.

Violi, Patrizia

1997 *Significato ed esperienza*. Milano: Bompiani.

Zammuner, Vanda Lucia

1998 *Tecniche dell'intervista e del questionario*. Bologna: Il mulino.

Zanetti, M.A. & Miazza, D.

2004 *La comprensione del testo: modelli e ricerche in psicologia*. Roma: Carocci.