

l'analisi

del film in DVD. Testo, attestazione, post-testualità

Il presente intervento si pone come riflessione aperta, attraverso una sorta di argomentario, di alcune questioni relative al problema della testualità, in rapporto al nuovo orizzonte tecnologico e ai nuovi supporti, e più specificamente in rapporto all'oggetto “film in DVD”, in quanto forma testuale differente e oggetto anomalo di analisi. Il saggio si strutturerà in due blocchi di riflessioni e argomenti del tutto provvisori ed esplorativi. Il primo movimento porrà alcuni focus preliminari, in forma di introduzione, sul “film in DVD” dal punto di vista del suo statuto narrativo e testuale, il secondo affronterà alcuni nodi dell’analisi del film per metterli a colloquio con la questione in oggetto¹.

1. *Testo, testualità, attestazione*

Diamo qui per scontato il dibattito intorno alle problematiche che in altra sede abbiamo proposto di ascrivere a un orizzonte “post-analitico”, riconducibili alla necessità di ripensare le forme e gli obiettivi, se non il senso e la legittimità stessa dell’analisi, a fronte di una ridefinizione radicale della nozione di testo filmico nel quadro contemporaneo². Ma partiamo proprio dalla convinzione che ciò che ci ostiniamo a chiamare testo filmico è diventato altra cosa, ha mutato il proprio statuto, la propria natura. Come ha sottolineato Francesco Casetti, non soltanto da oggetto sacro, il testo è oggi oggetto laico, ma anche, e soprattutto, ha perso la sua centralità, così come la sua compiutezza, diventando documento (tra documenti), traccia, indizio, frammento che «non può avere pretesa di sistematicità e completezza, ma che funziona semmai come resto, come rovina», come «emergenza un po’ laterale e spesso residuale, che fa riferimento a una serie di fatti, di pratiche, di eventi, che premono sui suoi bordi, ma che anche lo catturano nella loro area»³, in uno scenario dove la testualità si presenta sempre come intertestualità, rete, circuito ecc.

Forzando tale discorso nella direzione che qui interessa, è evidente come, in questo processo, la logica e la natura del film in DVD o, meglio, del Film-DVD (con annessi e connessi di bonus ed extra), risulti pienamente adeguata a tale scenario. Da questo punto di vista, non si tratta dunque unicamente di sottolineare come il Film-DVD non sia evidentemente *il film*, ma qualcosa che gli somiglia, una citazione, un’immagine testuale, una sua rappresentazione o attestazione; ma soprattutto di notare come questa rappresentazione si avvalga delle risorse del supporto e della sua dotazione tecnologica per andare oltre e attestarne una *certa immagine*, tra altre, piuttosto che *un’immagine certa*; un’immagine, dunque, residuale e non autosufficiente, tale da collocare il film in una rete di altri residui, tracce, indizi, documenti o frammenti, per riprendere i termini di Casetti, che istituzionalizzano il molteplice, ridefinendo bordi e confini testuali in modo centrifugo piuttosto che centripeto. In questo senso, se ovunque si è sottolineata la struttura ipertestuale del Film-DVD, va pure notato come il film-testo, citato o rappresentato *in o a* queste condizioni, dichiari il suo non bastare a se stesso, la propria non esclusiva centralità e chiusura, il suo ruolo debole di ipotesto su cui cresce ipetroficamente una dimensione paratestuale che diventa peritestuale, in una *Database Form*, nel senso proposto da Manovich⁴, che elenca in disordine percorsi multipli e metatestuali differenti. In questo senso, se la serie eterogenea degli extra e delle opzioni presenti nell’edizione DVD (dai *trailers* agli *storyboards*, alle interviste ai diversi componenti della troupe, o ai commenti del regista che entrano nel film stesso, o il vero e proprio sottogenere del *Making-of Documentary*, oltre che le versioni multiple dei vari doppiaggi o dei sottotitoli), possono avere a che fare con un’idea di ecdotica o edizione critica (evitando qui ogni considerazione di ordine filologico)⁵, l’economia e la disposizione di un tale apparato finisce con l’inglobare il testo stesso in una relazione che porta il testo oltre se stesso. Da questo punto di vista ha ragione Gian Paolo Caprettini nel richiamare la logica delle glosse e dei commenti presenti nei codici medievali, che conducevano il lettore dentro la cultura, piuttosto che dentro al testo, in una dimensione relazionale ed estroversa⁶. Qui, l’apparato critico porta anche all’apparato produttivo, oltre che a quello tecnologico, anzi, l’uno si fonde e si confonde nell’altro.

Questa condizione di testualità espansa o esplosa, dai confini sempre rinegoziati, può, beninteso, essere definita a diversi livelli, così come generare una serie di aporie e paradossi o, quantomeno, “va e vieni” molteplici.

Innanzitutto, l’aspetto merceologico, che porta a definire questa testualità espansa e molteplice nei termini di un pacchetto sempre più ricco e articolato, in cui l’acquirente-consumatore paga uno e compra due, genera da un lato quell’effetto complessivo di *bonus* che, unito al valore aggiunto del mito della qualità tecnologica del supporto, fa leva su un feticismo del pos-

sesso e del collezionismo che viene a coinvolgere non unicamente il pubblico dei cinefili tradizionali; ma pure si offre anche come scatola del piccolo critico o del piccolo analista, facendo propri i percorsi e i movimenti del critico-analista, a cominciare dalla segmentazione del film in capitoli e attualizzando la rete (una rete) di relazioni intertestuali possibili, implicitando dunque in un semplice menu l'accesso ad archivi e luoghi di conservazione normalmente distanti e poco attingibili.

Il dibattito che ha visto gli studiosi e la critica militante schierarsi tradizionalmente tra apocalittici e integrati sottolinea, nella posizione dei primi (e pensiamo a Cherchi Usai e, in Italia, alle pagine di *Segnocinema*), l'aspetto mistificatorio di tale assemblaggio pseudo-filologico (a cominciare dall'utilizzo di non meglio definiti *out-takes*) e appunto l'aspetto merceologico per cui l'industria del cinema e del DVD non “butta via niente” e tutti gli scarti vengono buoni⁷. Ma anche in questo senso, ciò che si può ritenere, al di là della posizione ideologica e dell'atteggiamento purista di tali affermazioni, è, in positivo, proprio l'idea di scarto, che ci riporta al discorso del frammento, del residuo, della rovina che viene a investire non solo il materiale di bonus, ma anche il film che con il bonus condivide supporto e forma di esistenza, ontologicamente (essendo parimenti citazione, immagine, rappresentazione testuale), intrattenendo con il film rapporti metonimici e, come il film, essendo attrazione tra altre attrazioni.

In questo senso sembrerebbe pure che la situazione dei diversi testi dislocati nel DVD ricordi la dislocazione o dispersione testuale urbana dei multiplex tra schermi, vetrine di negozi ecc., legati da rapporti appunto metonimici e da un effetto complessivo di attrazione multipla, nel senso proposto per esempio da Anne Friedberg⁸ o, proprio a proposito di problemi di post-testualità, da Mariagrazia Fanchi⁹. In questo, la visione del DVD nello spazio urbano dell'Home-Theatre, laddove fra l'altro gli schermi domestici divengono sempre più grandi e quelli urbani si riducono, raddoppia l'esperienza, come la logica produttiva ben prevede. Dislocazioni, esplosione dei confini testuali tradizionali, ma anche rafforzamenti. In qualche modo proprio i rapporti metonimici alla fine sfrangiano e rifrangano costantemente i bordi del film e lo riattualizzano, modificandone lo statuto canonico, ma rievocandone continuamente il fantasma. *Making-of, trailer, interviste e commenti* rinviano continuamente, infatti, a un testo-matrice o canonico, a un ipotesto, nella misura in cui lo relativizzano. Il ruolo indifferentemente promozionale o critico di tali documenti o frammenti ridefinisce le componenti di origine del film, pur affermandone contestualmente il ruolo di referencia paradigmatica, in qualche modo di “testo classico”, come ha fatto notare Leonardo Quaresima¹⁰.

Se in particolare si prende in considerazione il ruolo del *Making-of Documentary*, non soltanto è necessario notare come si possa parlare a tutti gli effetti di un sottogenere proprio della testualità Film-DVD, essendo sempre più precisa estensione produttiva, programmata ad hoc per l'edizione DVD, ma anche come il suo rapporto con il film, di cui documenta e celebra la genesi e la realizzazione, agisca sul film stesso a diversi e opposti livelli. Da un lato, il *Making-of* produce un effetto di autentificazione rispetto al testo di origine, fornendo prova dell'esistenza materiale del film, dall'altro questo procedere dal funzionale al fattuale conosce poi un movimento di ritorno e il fattuale finisce con il rafforzare il funzionale, ipernarrativizzandolo. Di più. La narrazione dei processi di produzione di un film finisce con il fondersi con l'intreccio del film, generando uno schema narrativo metadiscorsivo, un macrogenere, quello dell'avventura della realizzazione di un film, il romanzo di una genesi, come è ancora Quaresima a suggerire. Ma il macrogenere funziona come rete, come macro o multitestmo che decreta la morte dell'autore nell'accezione tradizionale, riaffermando un'autorialità diversa o, meglio, un'autorità differente che sconfina nell'autorità produttiva e tecnologica che definisce la rimediazione del film nei diversi ingranaggi testuali, i quali forniscono pure autorevoli o autoritari frame interpretativi e letture preferenziali, come bene ha indicato Craig Hight¹¹.

A ciò si aggiunge il bonus del commento del regista-*bonimenteur*, che si ingloba nello stesso scorrimento del film, introiettando al suo interno la (o una) sua analisi, offrendo *intentio operis* o *intentio auctoris* come *optional* alla portata di tutti, come elemento da un lato promozionale e promosso, dall'altro messo in elenco, in opzione tra altre opzioni.

Certo, tra *Making-of*, commenti, glosse e apparati, il testo che si attesta, che si legittima e delegittima al tempo stesso appartiene a una specie ibrida o funziona come embrione per una specie in divenire, come ha notato Cherchi Usai¹². E si tratta di una specie testuale che precipita il critico-analista nello spettatore qualunque, o che rende lo spettatore qualunque critico-analista, officiante di un rito, quello della visione-analisi, che si riduce a un'attività di blanda interattività che mima, parodizza, sbeffeggia i gesti canonici dell'analisi classica, mostrando agli occhi di tutti che il testo canonico, classico, perimetrato e definito, è disperso e residuale, rilocato e dislocato nell'oggetto Film-DVD. Il menù che offre film segmentato, film moltiplicato nel doppiaggio, para-testi peritestuali, *Making-of* ecc., è prodotto spurio che negozia la *forma narrazione* del testo di origine con la *forma database*, il testo con l'ipotesto, l'intertestualità con la multitestualità, ma anche forse somiglia, come propone De Bernardinis, a un collage da *Scatola in valigia* alla Duchamp¹³, che riposiziona in ogni caso definitivamente il film, come anche il lavoro sul film.

2. *L'analisi del Film-DVD*

Intrecciamo ora l'esperienza del lavoro sul film, la pratica analitica vera e propria, con l'oggetto "film in DVD". Questo intreccio, questo incontro, provoca uno smottamento in quello che è il percorso classico, o per lo meno mette in profonda discussione quegli aspetti che fanno percepire l'analisi come una pratica ormai acquisita e che sta a metà strada tra arte e disciplina¹⁴. Da questi nodi, quasi dei contrassegni dell'analisi, vogliamo proporre un secondo movimento di ipotesi esplorative, per provare a capire quale destino possa avere l'analisi del film, così come è stata inizialmente posta in essere, di fronte a questo nuovo formato testuale. Per fare questo partiremo dall'inizio, ovvero dalle, ormai storiche, note di Raymond Bellour intorno al fare analitico.

La prima questione è quella della *proprietà*, o del possesso dell'oggetto. L'approdo al film in VHS e quindi in DVD ha consentito, ovviamente, processi di analisi facilitati. Sia perché la tecnologia ha favorito una maggiore aderenza al film in quanto materiale visionabile e quindi potenzialmente accertabile in tutta la sua natura, sia perché l'analisi è divenuta pratica comune, esperienza collettiva, che può essere "fatta" in diretta tra molti. Ripeschiamo, a proposito, un frammento di racconto, certo celebre, di Raymond Bellour:

Un giorno ero persino riuscito, dopo numerose proiezioni, ad annotare l'essenziale di una lunga sequenza: molto semplice perché quasi priva di dialoghi e montata in unità molto riconoscibili; ma complessa per il numero delle inquadrature: 72, credo, di un frammento de Gli uccelli di Hitchcock, di cui avrei presto saputo che ne contava 82. Ma restava un senso di vertigine, come un tremito isterico: quello di non essere sicuro del mio testo che conservava, con il pretesto della relativa impossibilità in cui lo avevo scritto, un senso di vertigine ben altrimenti profondo, determinato da ciò che avrebbe comportato il fatto di poter esserne un giorno sicuro¹⁵.

Bellour, che da temerario pioniere diventa quasi subitaneamente maestro dell'analisi filmica, nel descrivere le sue prime prove, torna a più riprese a lamentare una sostanziale impossibilità della proprietà individuale (o semi-collettiva) dei mezzi di proie-

zione, sia per quanto riguarda la disponibilità delle apparecchiature sia, soprattutto, quella delle pellicole. E parte proprio da questa “mancata proprietà” per intraprendere un ben più denso e articolato discorso sul malessere dettato da quella vertigine dell’errore, dell’aporia, del “vento tra le dita” che ogni percorso analitico esercitato su oggetti sfuggenti comporta. All’origine c’è, dunque, una falla, qualcosa di incerto, che se da una parte rischia di invalidare il tutto, di renderlo concettualmente fragile, dall’altra sembra rappresentare la natura profonda dell’analisi. Non possedere fisicamente il film, non dominarlo concretamente diventa, in sostanza, necessità e virtù dell’analisi: l’inafferrabilità dell’oggetto provoca la ricerca di una “presa” diversa, del testo, appunto; l’inquietudine della deprivazione scatena quel “desiderio del film”, porta ad avventurarsi in una sorta di rischiosa rivincita.

La tecnologizzazione della proprietà, del possesso, legata in buona parte al fenomeno del collezionismo, o come dice Barbara Klinger, al passaggio dal desiderio di *vedere* un film a quello di *possederne* il supporto¹⁶, ci riporta a quel “frammento di sostanza”, che è poi l’opera barthesiana, che assume un rilievo non indifferente alla luce di una riflessione sulla pratica analitica tecnologicamente avanzata. Come dire, avere il DVD di un film significa possedere il film e quindi evadere, almeno in parte, il rischio dell’errore, nel conteggio delle inquadrature così come nell’annotazione descrittiva dell’appena visto. La pratica analitica parte avvantaggiata, in una dimensione validante dovuta al film che è innanzitutto cosa, oggetto, frammento di sostanza. Oggetto tra le dita, a portata di mano. Se da una parte, dunque, il film in DVD comporta, come è noto e come è stato detto a più riprese, un’accelerazione della dimensione privata, solipsistica, della visione; dall’altra, per quanto concerne la pratica di analisi del film, il DVD diventa possibilità di emancipare il lavoro analitico da una dimensione individuale a una comune, collettiva, proprio in virtù del fatto che l’oggetto, legato al suo possesso, diventa elemento di certezza, punto di partenza inequivocabile e indiscutibile. Ma questo vantaggio implica però, inevitabilmente, una perdita: l’analisi, soddisfatta per l’oggetto ottenuto, dimentica la propria natura, perdendo, in buona parte, il carattere di impresa interminabile, l’idea di lavoro ostinato alla ricerca di un testo, sempre e comunque, introvabile. Passiamo ad altro.

La seconda questione è quella legata all’operazione costosa, Bellour parla di “costo psichico”, del *fermo-immagine*. L’arresto sull’immagine, l’attentato alla legge dello scorrimento, di nuovo una condizione preliminare per l’analisi, porta a sottolineare come l’analisi si trovi a dover fare i conti con la spinosa questione della “citabilità” del testo filmico¹⁷. Chiamando in causa Thierry Kuntzel, Bellour insiste nel dire che «bisogna accettare di interrompere lo scorrimento, il fantasma tanto forte che vi si attacca, accettare di non porsi “né dal lato del movimento né da quello della staticità, ma *tra* i due, nella generazione del film-proiezione da parte del film-pellicola, nella negazione di questo film-pellicola da parte del film-proiezione”»¹⁸. Quindi da una parte il punto è che per fare analisi si debba per forza di cose snaturare il film, procedere a una staticizzazione del movimento, deturparne la continuità. Solo così facendo si possono mettere in serie gli elementi, citati e quindi de-testualizzati, che permettono il processo analitico. Ma d’altra parte questa citazione, prelievo che ri-ferma l’immagine, non fa altro che ribadire la natura del film-pellicola, tornando per così dire all’origine del testo filmico, alla sua natura primigenia, alla materia che l’ha generato.

Il film in DVD fa esplodere questa (semi)contraddizione, esplicitandola. Il mito della “qualità dell’immagine” traduce tecnicamente il fermo-immagine in “pausa” (*still*), da una parte esaltandone la perfetta leggibilità, dall’altra dichiarando la mossa come assolutamente momentanea e provvisoria, non crudelmente radicale e definitiva. Una pausa, una sospensione della continuità, non una vera e propria infrazione della legge dello scorrimento, non un attentato, non una vera e propria violazione. Il film in

DVD diventa quindi potenzialmente citabile, perché questa citazione non è de-testualizzata, resta parte del film in DVD, sospende il testo per un attimo e poi lo riattiva, restandone sempre dentro, parte in causa. Anche qui il film in DVD funziona da detonatore, fa saltare all'occhio un problema dell'analisi, proponendo un gesto di facile risoluzione, non sospettando che proprio quell'imbarazzo di fronte al fermo-immagine è, nuovamente, condizione necessaria all'analisi, da non liquidare come mero inciampo.

Altra questione, strettamente collegata alla precedente, che caratterizza la pratica analitica e che il film in DVD esalta, esaspera manifestamente, è quella relativa alla *segmentazione*. Bellour precisa come preferisca parlare di "frammento" per indicare una parte prelevata nella catena filmica di estensione indeterminata, «che non corrisponde affatto a uno dei tipi segmentali della grande sintagmatica»¹⁹. Quindi un *taglio* – pensiamo anche alla premura di molti manuali di analisi a definire questo primo passo della segmentazione della linearità –, che seppur ha la sua giustificazione «possiede anche la sua arbitrarietà». Ma è appunto il gesto analitico che «determina nel suo percorso e nella sua stessa possibilità, l'autonomia di questo segmento di film»²⁰. L'analisi dunque definisce la possibilità d'esistenza e l'autonomia delle proprie unità, compiendo, in buona misura, un gesto autolegittimante.

Il film in DVD è segmentato. Un *menu* – e in particolare capitoli, parti, episodi, definiti in modi molto differenti – propone un elenco di questi segmenti. Il criterio che produce i tagli, che segmenta appunto, non è questa volta né quello della grande sintagmatica, né quello autolegittimante dell'analista. Ma sta, per così dire, dentro il corpo tecnologico del film in DVD. Appartiene alla stessa natura-struttura. Rigidamente segmentati e regestati i frammenti si propongono all'analista che, o passivamente li asseconda, facendo coincidere ciò che voleva con ciò che gli si dà, oppure, contravvenendo alla segmentazione preconfeziona-ta e "disturbandola", crea nuove e altre unità. Sia in un caso che nell'altro, però, il film in DVD prefigura l'analisi o dettandone i frammenti o costringendo a una riscrittura, a una ridefinizione dei propri frammenti, che però comporta una profonda consapevolezza di distorsione: perché non mi va bene questo blocco così come viene attestato dal DVD e devo rimarginarlo? Che cosa c'è in più o in meno?

Come dire, l'analisi, anche se non asseconda piattamente la segmentazione del DVD, deve confrontarsi con essa, deve per forza dialogare con un modo di procedere sul testo troppo evidentemente simile a quello che la caratterizza. Ecco allora che il DVD, anche in questo caso, assume su di sé, dentro di sé, l'onore e l'onore dell'analisi, con un gesto mimetico-parodiante, fa il verso a quella frammentazione da trovare come momento iniziativo del fare analitico, traducendo in confezione data quello che è, invece, un rischio da correre.

Ultima questione è quella del lavoro sul film come *processo*. Sia che l'analisi tenda a rintracciare un principio di costruzione e di funzionamento del film, e cioè un modello, o, come la linea ermeneutico-interpretativa propone, punti ad «ogni intelligenza del senso specificatamente indirizzata alle espressioni equivoche»²¹, complesse e ambigue, ciò che emerge è la necessità di un carattere processuale (o multiprocessuale) del lavoro stesso. Il testo si *produce*, appunto, nella lettura che attraversandolo ne attiva la processualità significante. In questo costrutto il testo si configura perciò come una virtualità inesauribile, luogo di "una produttività infinita"²².

Qui non si vuole porre l'accento sul fatto che una analisi/interpretazione consapevole ha insieme e sempre la persuasione di sviluppare una comprensione legittima del testo e la convinzione di non attivarne l'unica verità. Bensì riflettere sul fatto che il problema della legittimità, o, come ha di nuovo recentemente affermato Jacques Aumont²³, il principio di verificabilità misu-

rabile nell'orizzonte della pertinenza dell'analisi rispetto al testo si riflette sulla qualità e sul valore dell'analisi come processo. Processo, a ben vedere, che è condizione necessaria, e sicuramente in modo ancora più determinante, delle ricerche che collocano e giustificano il testo in una dimensione contestuale, o che pongono il film al centro di un'indagine di natura intertestuale/intermediale, che lavorano sulla ricognizione e sull'interpretazione di fenomeni discorsivi diversificati. Quello che prevale e diventa prerogativa è, anche in questi quadri definiti a suo tempo post-analitici, dunque postumi al momento classico dell'analisi del film, il senso di marcia, la direzionalità del procedere ora per giustapposizioni, ora per congiunzioni o proponendo slanci subordinativi.

Ebbene questo carattere processuale, che, come sottolineiamo, ha indubbiamente a che fare con criteri di validità/invalidità dell'analisi viene, di nuovo, a essere parte in causa nel film in DVD. Viene attestato, palesato, mostrato. Si è già detto del fatto che il DVD istituzionalizzi l'esistenza del molteplice, con *Making-of*, extra, bonus, ecc. Che, dunque, esista un processo autoritario, più che autorevole, dell'offerta e dello smistamento dei materiali. La processualità, certamente arbitraria e proprio per questo potenzialmente modificabile ed espandibile, insita nel raccordo, nel legame intertestuale, tra i differenti materiali proposti e predisposti sembra così avere un potere "autentificante" nei confronti dell'analisi film. Assume, cioè, su di sé quel carattere di *persuasività* che il criterio di pertinenza dell'analisi al testo richiede. Il film in DVD, in questo senso, istruisce una o più *preferred readings*, e il fatto che siano una o più non importa, in quanto non hanno alcun bisogno di dimostrare concorrentialmente la propria validità poiché fanno parte della stessa motivazione di esistenza del DVD: l'insieme dei materiali offerti è legittimato dal fatto di essere collocati perimetralmente al film ospitato, e quindi le reti di senso che emergono dal DVD come sistema sono possibili percorsi, processi di analisi appunto, garantiti, non invalidabili. Non perché stanno (o meno) in una che dir si voglia intenzione dell'autore, ma perché costituiscono il corpo stesso del DVD.

In questa direzione ci sembra che anche il processo analitico venga a essere contaminato da un moto narrativo pervasivo, laddove le molteplici letture predisposte dalla sommatoria dei materiali vengono a creare, secondo fenomeni accumulativi di tempo o di senso – di natura ambiguumamente indecidibile tra fattuale e finzionale –, analisi *narrate*, *racconti* interpretativi, *storie* del significato attribuibili al film, in una sorta di esperienza analitica vissuta come impresa narrativa a portata di mano. Questo tipo di analisi sottoscritta dal DVD però non fa altro che tradurre la logica processuale dell'analisi in sintassi delle attrazioni, disarticolando a ben vedere i tempi e il senso, che una cronologia e una gerarchia dei documenti richiede, e spingendosi verso un sostanziale appiattimento su un livello di presente assoluto e di indifferenza del senso.

Chiudiamo questa nostra messa in discussione dell'atteggiamento analitico in coincidenza con il film in DVD, avanzando qualche ipotesi. L'analisi ha, come dire, esaurito il proprio compito se interrogata unicamente come pratica sull'evidenza del testo, perché la tecnologia – per la riflessione qui sollevata e, seppur brevemente, abbiamo solo detto del film in DVD – cerca di appropriarsene, contraffaccendola come pratica collassata nel supporto stesso. Le questioni sopra elencate fanno intravedere questa sorta di in-scrittura dell'analisi nell'oggetto. Torniamo, dunque, a fare nostre le proposte, già in altri momenti avanzate, di un'analisi del film attenta a una dimensione non "codificabile" e quindi presto "cosificabile", votata al corpo del film nella sua fisiologica sensibilità e mutevolezza, così come un'analisi percepita come esperienza di relazione e di conoscenza del sé, che sembra essere in grado di eludere il desiderio inglobante del digitale.

Ma qualcosa, ancora, ci viene da aggiungere, anche perché i tempi impongono un ulteriore aggiornamento della riflessione che vede il DVD, a sua volta, collassato in un sistema di piattaforme integrate dei media, in grado di offrire contenuti e servizi²⁴. In

uno scenario dove non solo il film viene riscritto, rimediato, ma altresì concretamente rilocato, ci sembra che l'analisi debba in buona parte fare propria un'attenzione alle innumerevoli pratiche ecolaliche di adattamento di testualità. Le ultime istanze della ricerca sulle modalità adattive del testo spingono, infatti, verso la consapevolezza sempre maggiore che l'adattamento tra supporti, tra testi, tra media, tra luoghi della visione, sia da interpretare come una forte tensione viva nel contemporaneo a esperire l'adattamento come grande “operatore di equivalenza”, modalità principe di espressione e di comunicazione, opportunità di riempimento dello spazio simbolico e sociale, in una sorta di esercizio di indomito *replay*²⁵. Il ritorno dell'analogo, del simile, del somigliante, a discapito anche di una chiara e consapevole differenza sia degli oggetti in gioco sia delle relative esperienze di visione, diventa modalità prescelta per un continuo e resistente desiderio di attestazione, di attraversamento di ambienti e luoghi, incontrando o depositando qualcosa che, anche se molto diverso, ricorda ciò da cui ci si sta allontanando. L'analisi delle modalità adattive della testualità incontra, quindi, anche il film in DVD, ma lo guarda con occhi diversi: non solo come supporto tecnologicamente avanzato che inscrive l'analisi nel proprio esistere, ma come volano in grado di favorire e di accelerare operazioni di equivalenza, di riempimento e di proliferazione di coaguli testuali.

note

- 01** La prima parte, “Testo, testualità, attestazione”, è a firma di Giulia Carluccio; la seconda, “L'analisi del Film-DVD”, di Federica Villa.
- 02** Cfr. i diversi interventi confluiti nel volume di Giulia Carluccio, Federica Villa (a cura di), *La post-analisi. Intorno e oltre l'analisi del film*, Kaplan, Torino 2005.
- 03** Francesco Casetti, *Un'affettuosa provocazione a proposito dell'analisi filmica*, in Giulia Carluccio, Federica Villa (a cura di), *La post-analisi*, cit., pp. 15-16.
- 04** Cfr. Lev Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2005 (prima ed. 2002; ed. or.: *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge 2000).
- 05** Per cui si rimanda ai diversi contributi compresi in *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, Speciale “DVD ed edizioni critiche”, n. 13, marzo 2007, in particolare: Roberto Braga, “DVD et impera”, pp. 59-62; Giulio Bursi, “Per un'ecdotica del film”, pp. 50-52; Michele Canosa, “A piè di schermo. A proposito di edizioni critiche dei film”, pp. 52-53; Davide Gherardi, “Il cinema è il cinema, il DVD è il DVD... Appunti sulla visione e la rilettura di un film in DVD”, pp. 59-60; Valentina Re, “Tecnologia del testo. Alcune considerazioni sull'edizione in DVD del film”, pp. 56-58; Simone Venturini, “Dal restauro all'edizione critica”, pp. 53-56.
- 06** Cfr. Gian Paolo Caprettini, Intervento su: *Metodo, interpretazione, soggettività*, in Giulia Carluccio, Federica Villa (a cura di), *La post-analisi*, cit., p. 103.
- 07** Cfr. Paolo Cherchi Usai, “Quale rivoluzione per il disco video digitale?”, in *Segnoscinema*, Speciale “Critica del DVD”, n. 124, novembre-dicembre 2003, pp. 13-14.
- 08** Cfr. Anne Friedberg, *Window Shopping. Cinema and Postmodernity*, University of California Press, Berkeley 1993.
- 09** Di Mariagrazia Fanchi, a questo proposito, cfr. intervento su: *Metodo, interpretazione, soggettività*, in Giulia Carluccio, Federica Villa (a cura di), *La post-analisi*, cit., pp. 106-114.
- 10** Cfr. in particolare l'intervento per “Il lavoro sul film IV – L'analisi del film per la Storia/le Storie del cinema”, nell'ambito del seminario a cura di Leonardo Quaresima, *L'analisi del film: lo stile*, Università degli Studi di Torino, 29 ottobre 2007 (streaming in <http://dams.campusnet.unito.it>).

- 11** Craig Hight, "Making-of Documentaries on DVD: *The Lord of the Rings* Trilogy and Special Editions", in *The Velvet Light Trap*, n. 56, autunno 2005, pp. 4-17.
- 12** Paolo Cherchi Usai, "Cinico DVD (Director's Cut)", in *Segnocinema*, n. 124, novembre-dicembre 2003, p. 35.
- 13** Flavio De Bernardinis, "Da Verificare Daccapo", in *Segnocinema*, n. 124, novembre-dicembre 2003, p. 20.
- 14** Si fa riferimento alle riflessioni sui modi e sulle forme dell'analisi del film esplorate principalmente in occasione del primo workshop dedicato al "Lavoro sul film" e pubblicate in Giulia Carluccio, Federica Villa (a cura di), *La post-analisi*, cit.
- 15** Raymond Bellour, *Di una storia*, in Id., *L'analisi del film*, Kaplan, Torino 2005, p. 20 (ed. or.: *L'Analyse du film*, Albatros, Paris 1979).
- 16** Barbara Klinger, *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies and the Home*, University of California Press, Berkeley 2006.
- 17** Cfr. in particolare Raymond Bellour, *Il testo introvabile*, in Id., *L'analisi del film*, cit., pp. 41-46.
- 18** Raymond Bellour, *Di una storia*, cit., p. 33. La citazione di Thierry Kuntzel è tratta da "Le Défilement", in *Revue d'Esthétique, Cinéma: théories, lectures*, n. 2-3-4, aprile-dicembre 1973, p. 110.
- 19** Raymond Bellour, *Di una storia*, cit., p. 21, nota 6.
- 20** Raymond Bellour, *Sistema di un frammento*, in Id., *L'analisi del film*, cit., p. 66.
- 21** Paul Ricoeur, *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, Il Saggiatore, Milano 2002 (ed. or.: *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Seuil, Paris 1965).
- 22** Su questa linea si pone la riflessione di Paolo Bertetto. Al riguardo si veda Paolo Bertetto, *L'analisi come interpretazione. Ermeneutica e decostruzione*, in Id. (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma 2006, pp. 179-222.
- 23** Jacques Aumont, *A cosa pensano i film*, ETS, Pisa 2008 (ed. or.: *A quoi pensent les films*, Séguier, Paris 1996).
- 24** Intorno al modificarsi dell'esperienza di visione filmica in relazione all'attuale scenario offerto dalle piattaforme mediatiche e alle relative modalità di riconciliazione del cinema si veda Francesco Casetti, "L'esperienza filmica e la ri-locuzione del cinema", in *Fata Morgana*, II, n. 4, gennaio-aprile 2008, pp. 23-40.
- 25** La recente bibliografia relativa alla questione dell'adattamento è assai vasta. L'idea di adattamento come modalità creativa e ricettiva anima gli studi ospitati nei due numeri usciti nel 2008 della rivista *Adaptation*, Oxford University Press (redattori Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, Timothy Corrigan). Inoltre qui si vuole fare preciso riferimento ai seguenti lavori: Robert Stam, Alessandra Raengo (eds.), *A Companion to Literature and Film*, Blackwell, Malden 2004; Robert Stam, *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Blackwell, Malden 2005; Robert Stam, Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film*, Blackwell, Malden 2005, oltre che all'importante James Naremore (ed.), *Film Adaptation*, The Athlone Press, London 2000, che in un certo senso ha aperto la pista a questo ritorno alla questione.