



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
FACOLTÀ DI SCIENZE POLITICHE

CORSO DI LAUREA IN SCIENZE DELLA  
COMUNICAZIONE

Prova finale

**Il caso di Michael Moore e il documentario:**

**analisi semiotica di *Bowling for Columbine***

Candidato:  
Michela Finizio  
479006-SC

Relatore:  
Prof. Alessandro Zijno

ANNO ACCADEMICO 2004-2005

## INDICE DEI CONTENUTI

INDICE DEI CONTENUTI .....	II
INTRODUZIONE .....	1
1° CAPITOLO IL CASO MOORE E IL DOCUMENTARIO .....	4
1.1 IL CASO MOORE .....	4
1.2 MICHAEL MOORE E BOWLING FOR COLUMBINE.....	10
1.2.1 Definizione di genere: analisi del paratesto.....	13
1.3 IL DOCUMENTARIO COME GENERE .....	16
1.4 IL CONFINE DELLA “VERITÀ”: UN CONTRATTO .....	19
1.5 I NUOVI GENERI INQUIETI .....	25
1.5.1 L'inquietudine di Moore tra narrazione e saggio .....	27
2° CAPITOLO L'ANALISI DI BOWLING FOR COLUMBINE ...	30
2.1 L'APPROCCIO .....	30
2.2 IL LINGUAGGIO AUDIOVISIVO.....	32
2.2.1 I codici audiovisivi .....	33
2.3 L'ANALISI DEL FILM.....	36
2.3.1 Uno sguardo all'intreccio e alla fabula del film .....	37
2.3.2 Le strategie narrative .....	38
3° CAPITOLO UNO SGUARDO ALL'INTRECCIO E ALLA FABULA DEL FILM.....	41
3.1 LA SEGMENTAZIONE E LA TOPICALIZZAZIONE DEL TESTO..	41
3.2 LO SCHEMA DELL'INTRECCIO DI <i>BOWLING FOR COLUMBINE</i>	43
3.3 LA MACRO-ARGOMENTAZIONE, LA <i>FABULA</i> .....	49
3.3.1 Il percorso di lettura .....	50
3.3.2 Il montaggio .....	54
3.3.3 La fabula principale.....	62

3.4	L'ATTO LINGUISTICO DI <i>BOWLING FOR COLUMBINE</i> .....	64
4°	CAPITOLO LE STRATEGIE NARRATIVE.....	65
4.1	L'ANALISI DELLA NARRAZIONE.....	65
4.1.1	<i>La voce di Genette</i> .....	66
4.1.2	<i>Il débrayage e l' embrayage di Greimas</i> .....	68
4.1.3	<i>Il modo di Genette</i> .....	69
4.2	LA NARRAZIONE IN <i>BOWLING FOR COLUMBINE</i> .....	72
4.2.1	<i>La narrazione extradiegetica: l'Autore Modello</i> .....	72
4.2.2	<i>L'analisi delle narrazioni diegetiche e metadiegetiche</i> .....	73
4.2.2.1	<i>Presentazione del film (A)</i> .....	74
4.2.2.2	<i>Determinazione delle coordinate spazio – temporali (B)</i> .....	75
4.2.2.3	<i>I fucili vengono venduti in banca (C.1)</i> .....	76
4.2.2.4	<i>Moore da piccolo era un tiratore provetto</i> .....	77
4.2.3	<i>I diversi livelli metadiegetici</i> .....	78
4.2.3.1	<i>Le azioni di Moore</i> .....	79
4.2.3.2	<i>Le interviste di Moore</i> .....	80
4.2.3.3	<i>Le forme brevi audiovisive</i> .....	82
4.2.3.4	<i>Riassumendo abbiamo:</i> .....	85
	CONCLUSIONI.....	87
	BIBLIOGRAFIA.....	93
	FILMOGRAFIA.....	99

# INTRODUZIONE

In modo sensazionalistico molti giornalisti hanno annunciato in questi ultimi anni l'avvento di un'“era del documentario” americano. Dopo il successo di Michael Moore, consacrato con l'Oscar per *Bowling for Columbine* nel 2003 e poi con la Palma d'oro per *Fahrenheit 9/11* nel 2004, sembra che l'America abbia scoperto solo ora il genere documentario.

La maggior parte dei film racconta cose mai accadute: esplosioni di treni, asteroidi catastrofici, tizi che vanno in giro vestiti da pipistrelli o anelli che, per qualche strano motivo, vanno gettati in un vulcano. Ma ora sta cambiando qualcosa nel mondo del cinema – o forse in quello degli spettatori. La gente comincia a preferire i film che non sono inventati. È iniziata l'era del documentario. (*Philadelphia Inquirer*, 14.06.2004)

Il seguente lavoro nasce dalla volontà di prendere in esame questo fenomeno d'oltre-oceano e si concretizza in particolare nell'analisi di un'opera di Michael Moore, il rappresentante principale e più conosciuto di questa nuova generazione di documentaristi americani. *Bowling for Columbine* diventa dunque l'oggetto del nostro lavoro, il cui scopo principale è di individuare le caratteristiche del testo e le proprietà comunicative del film che, a nostro parere, hanno permesso il suo successo e la sua affermazione a livello internazionale.

La particolarità di questo studio è determinata dal fatto che non verranno utilizzate metodologie proprie della semiologia del cinema: *Bowling for Columbine* non verrà analizzato in base alla sua “messa in scena” cinematografica. L'oggetto del nostro lavoro non è stato il linguaggio cinematografico e la sua attualizzazione nel testo, ma semmai ci siamo serviti dell'analisi di alcune componenti audiovisive (l'immagine, il suono, la grafica, il montaggio) per poter condurre invece una riflessione sul testo e sul rapporto che esso instaura con il lettore.

Abbiamo quindi utilizzato alcuni strumenti generici della semiotica del testo ed alcune categorie introdotte da altre famose teorie, non tipiche della comunicazione cinematografica, ma semmai della comunicazione testuale in genere, con lo scopo di analizzare soprattutto la struttura dell'argomentazione interna al film e la sua struttura narrativa.

Questo potrebbe determinare una manchevolezza e una carenza nel lavoro complessivo, che si discosta dunque da una tradizionale analisi del film, a volte anche spingendosi nel tentativo di utilizzare alcuni strumenti della narrativa letteraria su un testo articolato e complesso, come quello di *Bowling for Columbine*. Ma la volontà è soprattutto quella di mettere in evidenza le dinamiche interpretative e i meccanismi testuali che riescono a catturare e a condurre il lettore all'interpretazione conclusiva, senza dimenticare che comunque questo sia possibile solo grazie ad una particolare “messa in scena” cinematografica.

Inizialmente si cercherà di illustrare il fenomeno del documentario sociale americano di questi ultimi anni e di collocare *Bowling for Columbine* all'interno del panorama della produzione contemporanea. Partendo da un primo tentativo di definire il genere a cui appartiene il film, si cercherà di mettere in luce la difficoltà di inserirlo all'interno della tradizionale definizione di documentario: il contratto che il testo stabilisce con il suo lettore viene in un certo senso “sfruttato” a favore di una costruzione fortemente persuasoria dell'argomentazione e le tecniche comunicative slittano tra la *fiction* e il documentario.

In seguito, nell'analisi vera e propria, individueremo l'intreccio del film e cercheremo di mettere in evidenza le sue dinamiche interpretative interne: analizzeremo la struttura dell'argomentazione e le modalità con cui questa viene condotta nel testo; passeremo poi a individuare la *fabula* globale del film e ad evidenziare la “narratività” interna al testo; nell'ultimo capitolo infine cercheremo di osservare le dinamiche e le strategie dell'enunciazione, in quanto, trattandosi di un prodotto sincretico, dal ritmo veloce ed incalzante, ci sembra

interessante capire su quali livelli si articola la narrazione e quali dinamiche scateni nel lettore.

Il film in questione si oppone spesso alle classificazioni e alle definizioni, a causa dell'eterogeneità delle sue forme espressive utilizzate e del continuo slittamento delle tematiche trattate e allo stesso tempo si offre a numerose riflessioni e ad interessanti prospettive di analisi. Con questo nostro lavoro abbiamo voluto dare una prima, seppur parziale, interpretazione delle sue strategie comunicative, spinti dalla volontà di comprendere come un documentario, così come viene definito “ufficialmente”, possa ottenere un così grande successo di pubblico e soprattutto un riscontro internazionale nella grande distribuzione, convinti che le innovazioni sperimentate da Moore siano destinate a influenzare la produzione futura.

## 1° CAPITOLO

### IL CASO MOORE E IL DOCUMENTARIO

#### 1.1 Il caso Moore

Negli ultimi anni la critica cinematografica internazionale ha raccolto numerose opinioni intorno alla figura di Michael Moore e alle sue opere. Il suo ultimo film, *Fahrenheit 9/11* (Usa, 2004) ha scatenato un vero e proprio manipolo di arditi sostenitori e di critici agguerriti.

Alcuni hanno cominciato presto a parlare di un “effetto Moore”: i suoi lavori sembrano destinati ad influenzare e a rivoluzionare la produzione documentaristica futura, allo stesso modo di come, a suo tempo, *I Simpsons* hanno fatto per l'animazione. Altri però gli rivolgono numerose critiche: in tanti lo accusano di servirsi delle tecniche del documentario per indurre sentimenti di compassione e di identificazione nel pubblico, al servizio di una sua personale idea politica. Molti sostengono che le sue opere rompano le regole tradizionali del genere e che per questo motivo non debbano essere considerate dei documentari, ma al contrario delle ricostruzioni infedeli che rispondono agli scopi personali dell'autore, insomma opere di propaganda. Basta visitare i numerosi siti Internet americani dedicati a Michael Moore per rendersi conto della vastità e varietà delle contestazioni.<sup>1</sup>

Il dibattito intorno al lavoro del regista americano ha scavalcato l'oceano arrivando in Europa grazie al Festival di Cannes, dove ha acceso gli animi di molti artisti ed esperti del settore. Troppo spesso però questo dibattito ha assunto colorazioni politiche e risvolti che esulano dal “discorso cinematografico”: le

---

<sup>1</sup> "Bowling for Truth" di Richard Bushnell, <http://www.bowlingfortruth.com>; un'altro sito di critiche che raccoglie le bugie dette da Moore, <http://www.moorelies.com>; Moorewatch, <http://www.moorewatch.com>; <http://www.michaelmoorehatesamerica.com>; e molti altri.

implicazioni sociali e le argomentazioni sostenute nei suoi ultimi film hanno spostato il *focus* della discussione intorno alle posizioni del regista riguardo alcune problematiche sociali; la centralità di Moore all'interno delle sue trame come attore-protagonista, fin dal suo primo successo, *Roger and Me* (Usa, 1989), hanno concentrato le riflessioni sulla sua figura e sul suo pensiero.

Il rischio è che il *focus* attentivo del pubblico venga spinto sulla *star* del momento, quel Moore di grossa stazza col cappellino da *baseball* in testa, rappresentante dell' "uomo qualunque" americano. Ed in questo modo la critica ruota intorno alle parole del regista, raccolte in numerose interviste<sup>2</sup>, oppure intorno all'attendibilità o meno di certe sue affermazioni.

Tutto questo porta a trascurare un'analisi approfondita dei suoi film, come vero oggetto su cui dibattere: un'analisi dei testi ci permetterebbe di conoscere quali caratteristiche e tecniche innovative li caratterizzano, indipendentemente dalle intenzionalità dell'autore, per poter poi comprendere meglio in quale modo questi si inseriscano nel panorama della produzione cinematografica di oggi.

Noi infatti non vogliamo entrare nel processo condotto nei confronti di Michael Moore, né come difensori, né come pubblica accusa. Vogliamo limitarci ad essere testimoni del suo lavoro, come osservatori critici, partendo dal presupposto che, indipendentemente dal processo alle intenzioni contro l'autore, i suoi prodotti hanno ottenuto un grande successo di pubblico e che per questo, a nostro parere, le sue opere sono destinate a influenzare la produzione futura e a rivoluzionare la prassi del fare-documentario.

Michael Moore è uno dei massimi rappresentanti di un'emergente generazione di documentaristi americani che in questi ultimi anni sta sviluppando

---

<sup>2</sup> Basta pensare alle importanti rivelazioni comparse nell'intervista di Harlan Jacobson con il regista Michael Moore: *Michael and Me*, Film Comment 25, 6 (Novembre-December 1989).



una nuova tradizione documentaristica oltre oceano<sup>3</sup>.

Attraverso una serie di oggetti apparentemente opposti tra di loro l'immaginario cinematografico Usa 2004 esplode con forza nella realtà americana. La riflette, la racconta, la critica... Il percorso ideale per leggere questo nuovo cinema è immaginarsi a bordo di un trenino tipo Disneyland, ma in partenza per una gita in cui le (spesso false) opposizioni tra fiction e documentario, Hollywood e indipendenti, cinema serio e non, sfumano tra loro, diventano sempre più impercettibili” (Vallan, 2004)

Qui compaiono titoli come *Bowling for Columbine* (Usa, 2002) e *Fahrenheit 9/11*, i due maggiori successi di Michael Moore<sup>4</sup>, ma non solo: sono tanti infatti i titoli che hanno fatto parlare i critici e le riviste negli ultimi anni.

Ai due successi di Moore non si può non affiancare *Super Size Me* di Morgan Spurlock (Usa, 2004), un documentario investigativo, in cui i rischi di mangiare sempre in un McDonald's sono stati vissuti sulla pelle, e sul livello di colesterolo, dell'autore.

Il regista Morgan Spurlock viaggia, come Moore, nel territorio degli Usa con la sua macchina da presa e diviene un impetuoso narratore-protagonista del suo film. Il regista diviene la *star*, l'eroe del suo film e riprende molti aspetti dello stile di Moore, usando l'ironia e il sarcasmo per catturare il suo pubblico.

Spurlock ha presentato il suo film al Sundance, il festival americano, creato vent'anni fa da Robert Redford, che ha reso famose numerose produzioni

---

<sup>3</sup> In questi anni il cinema del reale e il documentario stanno “tornando di moda”, anche in Europa e nel mondo: nonostante le differenze e le particolarità di ogni produzione, vogliamo citare alcuni titoli come *Il popolo migratore* di Jacques Perrin (Francia, 2001), *Essere e avere* di Nicolas Philibert (Francia, 2002), *Mobbing* di Francesca Comencini (Italia, 2003) e molti altri ancora.

<sup>4</sup> Basti pensare che *Bowling for Columbine* ha ottenuto un incasso lordo di circa 22 milioni di dollari, superati poi da *Fahrenheit 9/11* che ha ottenuto il più alto incasso lordo per un documentario dall'inizio della storia della cinematografia.

indipendenti e che continua a rivelare al pubblico prodotti interessanti.<sup>5</sup>

Quelli presentati in questi ultimi anni hanno permesso l'affermazione di un gruppo di documentaristi controcorrente, tra i quali appunto Spurlock, ma non solo. Un gruppo che continua ad allargarsi, offrendo un'alternativa equilibrata ai grandi *blockbuster* di Hollywood, registrando critiche positive e successi nelle sale. Basta pensare a *The Corporation* di Jennifer Abbott e Mark Achbar (Canada, 2004), già conosciuto ed apprezzato anche in Italia e vincitore del premio del pubblico al Sundance.

Il film, tratto dal libro di Joel Bakan, *The Corporation: the pathological pursuit and power*, si regge sulla raccolta di una serie di interviste e di materiale di archivio, che rivelano la vera natura delle multinazionali volta al profitto e il loro impatto sul nostro pianeta. Contiene molti scoop giornalistici, come le prove inedite del coinvolgimento dell'Ibm nella gestione dei campi di sterminio nazisti e rivela l'autocensura dei Tg della Fox sullo scandalo del latte contaminato, soffocato dai ricatti e dalle minacce delle case farmaceutiche Usa.

E sempre dagli Usa arriverà *The Fog of War* di Errol Morris (Usa, 2003), vincitore dell'Oscar nel 2004 come Miglior Documentario: un'intervista in prima persona a McNamara, una delle figure più controverse ed influenti del ventesimo secolo. L'ex presidente della Ford, Segretario alla Difesa sotto la presidenza di Kennedy e di Johnson, durante la guerra in Vietnam, e figura di spicco della World Bank, ripercorre gli avvenimenti più importanti della storia americana

---

<sup>5</sup> Il Sundance Film Festival ha rivelato e continua a rivelare al pubblico i prodotti più interessanti del cinema indipendente. Alcuni sono diventati film di culto come *Le Iene* di Quentin Tarantino, presentato al Sundance nel 1992 e *Sesso, bugie e videotape* di Steven Soderberg, che dopo il successo al festival di Redford, finisce a Cannes, dove vince la Palma d'Oro. Un altro fenomeno più recente, esploso nella cittadina di Park City (Utah), dove si tiene il festival, è l'horror, *The Blair Witch Project*, che ha fatto tanto discutere nel 1999 a proposito di cinema del reale, girato in otto giorni con un budget di 30.000 dollari dagli sconosciuti Daniel Myrick ed Eduardo Sanchez. Per molti il Sundance è un trampolino di lancio del cinema indipendente americano, da cui numerosi autori emergenti (come i fratelli Coen che nel 1985 presentano il loro primo lungometraggio, *Blood Simple*), ormai da tutto il mondo, possono affacciarsi sul mercato della grande distribuzione. <http://festival.sundance.org/>, <http://www.sundancefilm.com/>

contemporanea, portando alla luce i sorprendenti retroscena delle guerre a cui ha partecipato e facendo importanti rivelazioni sul bombardamento di Tokyo del 1945, la crisi missilistica di Cuba e la guerra in Vietnam.

Il successo commerciale di Moore ha spinto diverse case di produzione nella direzione del documentario e più in generale verso le reality (seppur fittizie) televisive e numerosi documentaristi si sono cimentati con la propria telecamera nell'indagare e analizzare alcuni temi di attualità che coinvolgono e spaccano l'America [...] E in tutti i documentari *made in Usa*, pur realizzati da registi molto diversi tra loro, comune denominatore è la contraddittorietà di un sistema – *americano* – apparentemente libertario, ma molto repressivo, dove regna il pregiudizio, molto più che nella vecchia Europa. (Di Martino, 2004)

Aumenta dunque la distribuzione nelle sale cinematografiche di documentari americani, a volte anche molto diversi tra di loro nello stile e nelle questioni affrontate, ma principalmente documentari “sociali” che affrontano tematiche di interesse collettivo, se non addirittura “scottanti”: in questo modo il genere diventa sempre più popolare e tocca con mano la nostra quotidianità<sup>6</sup>.

Sono principalmente produzioni indipendenti<sup>7</sup> che, grazie alla sempre maggiore disponibilità di materiali e di tecnologie a basso costo, si avventurano in un genere che assicura budget limitati e sicurezza finanziaria: grazie alla

---

<sup>6</sup> Non vorremmo però che il sensazionalismo dei molti giornalisti che annunciano “la nuova era del documentario americano” faccia dimenticare l'importanza dei numerosi documentari sociali che hanno partecipato alla storia e all'impegno della cinematografia statunitense dei decenni precedenti. Il boom di oggi, di “un'America che si guarda allo specchio”, non va guardato tanto come un fenomeno nuovo o originale nei contenuti, quanto come l'avvio di una produzione documentaristica innovativa nella resa cinematografica del testo. “*In qualche modo si tratta di una logica evoluzione dei principi alla base del cinema diretto anni '60: la camera (poi videocamera) sempre meno ingombrante e sempre più “invisibile” consente al cineasta di penetrare in un determinato contesto ambientale e umano...*” (Grosoli, 2004).

<sup>7</sup> Il cinema indipendente ha una tradizione molto lunga che risale agli anni 60-70. Al suo interno viene fatta rientrare soprattutto la produzione sperimentale auto-prodotta, finanziata cioè dall'autore stesso. Un cinema a basso costo quindi che non richiede l'intervento di un produttore o di un finanziamento esterno e che garantisce, ad autori creativi ed anticonformisti, il più ampio margine di libertà espressiva. Una sorta di sperimentalismo cinematografico, ma soprattutto un mercato dove, anche ad alto rischio, numerosi registi esordienti continuano a debuttare.

rivoluzione del digitale e all'oceano dei *database* accessibili per chiunque, oggi fare un documentario è molto più facile e l'assemblaggio e il montaggio professionale del materiale raccolto è sempre più economico.

Queste produzioni vengono confezionate per il grande schermo, anche se tradizionalmente questo genere non ha mai avuto accesso alla distribuzione su pellicola nelle sale, a causa della sua modalità espressiva non sempre adatta al grande schermo: le interviste in primo piano non sono molto piacevoli dalla prospettiva del pubblico in sala e di certo, nell'epoca degli effetti speciali, immagini d'archivio e *home-video* non attirano il grande *audience*. Per le case di distribuzione infatti il documentario non ha mai costituito un affare dal punto di vista economico, dal momento in cui nessuno lasciava prevedere la possibilità di un *sold-out* al botteghino<sup>8</sup>.

[...] il documentario esce dai suoi ghetti tradizionali (essenzialmente le tv e quelli che un tempo si sarebbero chiamati circuiti alternativi) e approda al rango di *entertainment* di qualità, sicuramente in serie A. In realtà, ciò che vorrei sommariamente evidenziare è proprio che il documentario americano non si riassume, come appare ovvio, soltanto in Michael Moore o, per meglio dire, che il trionfo del nostro trova alimento in solide radici. Sono già diversi anni che i documentari al Sundance hanno assunto un rilievo paragonabile alla fiction, che la produzione di *features documentaries* ha raggiunto livelli importanti e trovato spazi fuori dai college e dalla Pbs<sup>9</sup>, che grandi cineasti (da Errol Mooris a Barbara Kopple al vecchio Wiseman<sup>10</sup>) hanno declinato in un personalissimo linguaggio il cinema della realtà. [...] Provo ad indicarne confusamente alcune ragioni essenziali. [...] Da una parte un'esigenza reale di documentazione sociale che è sempre stata una sorta di *fil rouge* parallelo e alternativo alla rappresentazione del mondo proposta dalle *majors*

---

<sup>8</sup> La noiosità del genere (spesso facilmente identificato e ridotto al documentario naturalistico-educativo) e il suo scarso impatto sul grande pubblico non ha comunque impedito al genere di svilupparsi e di crescere attraversando tappe e definendosi con un suo insieme di strategie e di tecniche comunicative. È interessante notare come spesso le strategie e le modalità espressive del genere siano state proposte al grande pubblico anche in altre vesti e forme, all'interno di film di *fiction* e in contenitori giornalistici come i reportage televisivi.

<sup>9</sup> Un'impresa no-profit americana di proprietà di 349 televisioni americane che produce programmi di qualità e servizi educativi di informazione,

<sup>10</sup> Per conoscere questi cineasti e le loro opere e per saperne di più su queste produzioni americane contemporanee, rimandiamo a *Stronger Than Real*, a cura di Anna Di Martino, 2004, ed. Cineforum.

hollywoodiane, dall'altra la consapevolezza molto pragmatica che i mezzi "leggeri" possono diventare lo strumento migliore per scavare in profondità rivelando verità non ufficiali e sostenendo cause civili. [...] I finanziamenti provengono in primo luogo da una rete consolidata di fondazioni ed enti creati a fini culturali e sociali, quindi non commerciali (organismi istituzionali e più spesso mecenatistici, legati a progetti di sostegno del cinema indipendente [...]). Ma poi non va dimenticato il panorama televisivo indipendente che si è rafforzato in modo decisivo [...]. I *filmmaker* indipendenti sono abituati in generale a lavorare su progetti a lungo termine e di ampio respiro, sia che si tratti di operare su gradi temi sociali sia che si tratti di raccontare storie private [...]. Il documentario Usa è dunque in una situazione generalmente florida. (Grosoli, 2004)

## **1.2 Michael Moore e *Bowling for Columbine***

Nato nel 1954 a Davison, vicino a Flint nel Michigan, Michael Moore cresce nella città natale. Frequenta diligentemente la scuola cattolica e a 14 anni entra in seminario, perché crede che il sacerdozio sia un modo per promuovere il cambiamento sociale. La sua ispirazione dura solo un anno e poi si affievolisce. Al liceo, il Davison High School, entra a far parte di un gruppo di discussione e ottiene il premio "Eagle Scout", per aver organizzato una mostra di diapositive sui peggiori inquinatori della città. A diciotto anni viene eletto nel comitato scolastico e porta avanti una battaglia per il licenziamento del preside, che alla fine è costretto a dimettersi. Dopo aver lasciato il college, Moore diventa un personaggio molto famoso a Flint: ha un programma radiofonico settimanale che si intitola *Radio Flint Libera*; appare in continuazione al notiziario della sera (a capo di manifestazioni e proteste); a ventidue anni fonda *The Flint Voice*, un quotidiano alternativo, famoso tra gli ambienti della classe operaia, del quale è direttore per dieci anni.

Nel 1986 Moore inizia a lavorare su *Roger & Me* (Usa, 1989), il suo primo documentario che nasce dall'annuncio di Mr Roger Smith, il Presidente della General Motors, della chiusura delle fabbriche a Flint. Il film raccoglie tre anni di riprese e di vita del nostro regista e diventa subito un grande successo, vincendo il premio come miglior documentario del New York Film Critics Circle

e del Los Angeles Film Critics Associations<sup>11</sup>. A metà degli anni novanta il successo di *Roger & Me* gli permette di fondare la *Dog Eat Dog*, la sua casa di produzione, con cui realizza le serie televisive di cui è autore e conduttore, *TV Nation* (premiata nel '95 con l'Emmy per la miglior serie di informazione) e poi della più recente *The Awful Truth* (1999).

Nel 1985 Moore si cimenta nel suo primo lungometraggio di finzione *Canadian Bacon* presentato al Festival di Cannes nella sezione “Un certain regard”, senza grande successo. Due anni dopo il regista dirige il suo secondo documentario *The Big One*, una produzione funzionale alla promozione del suo libro *Downsize this! Random threats from an unarmed American* (1996): il film raccoglie le riprese fatte giorno per giorno per filmare il tour promozionale del libro, mentre Moore incontra persone direttamente coinvolte nel fenomeno del *downsizing*, cioè dei licenziamenti dilaganti che avvengono a partire dalla metà degli anni ottanta in America. Viene denunciata l'avidità delle grandi *corporation* che per aumentare i profitti chiudono gli stabilimenti per trasferirsi laddove la manodopera costa meno. Moore è conosciuto anche come scrittore e ha firmato diversi libri campioni di incassi, tra i più famosi *Stupid White Men* (2001)<sup>12</sup>.

Sicuramente il nostro *self made man*, come lo definisce la critica cinematografica americana, può essere considerato un maestro senza rivali per questa nuova generazione di *filmmakers* indipendenti americani: con uno stile popolare ha saputo diventare da solo l'eroe dei suoi film, un provocatore professionale e un regista apertamente polemico.

Tra tutte le opere del regista, abbiamo scelto di prendere in analisi

---

<sup>11</sup> Sotto il profilo della tecnica cinematografica Moore non frequenta alcun corso di cinema; i suoi maestri sono Kevin Rafferty e Anne Bohlen, che ha conosciuto durante le riprese del loro film, *The Atomic Café* (Usa, 1982), nel Michigan, un documentario che mostra la propaganda che “bombardò” la popolazione americana durante gli anni della guerra fredda. Il regista racconta di aver passato con loro una settimana nel febbraio del 1987, durante la quale i due gli hanno mostrato come funziona l'equipaggiamento e gli hanno dato consigli preziosi su come fare il documentario.

<sup>12</sup> Per una biografia più completa di Michael Moore rimandiamo a Camera, 2004.

*Bowling for Columbine*, Oscar come Miglior Documentario nel 2003, in quanto ci sembra essere il lavoro più completo e meglio strutturato del regista<sup>13</sup>. Le opere precedenti infatti sono ancora troppo immature oppure stilisticamente ancora indefinite. *Fahrenheit 9/11* invece trascina con sé una serie di polemiche e di critiche dalle quali sarebbe difficile non farsi coinvolgere ed inoltre, a nostro parere, in quest'ultima opera vengono estremizzate scelte stilistiche e strutture discorsive già presenti in *Bowling for Columbine*.

Moore parte dalla strage avvenuta nell'aprile del 1999 alla scuola Columbine, alle porte di Denver in Colorado, quando due ragazzi mascherati fecero irruzione nelle aule, dotati di un vero e proprio arsenale, e spararono all'impazzata contro insegnanti e studenti. Persero la vita 12 ragazzi e un adulto. Cercando di comprendere le cause e le motivazioni che spinsero i due ragazzi a questo gesto, il regista conduce un viaggio nell'America di oggi per cercare di raccontare lo sfondo sociale e culturale in cui sono cresciuti.

Partendo dal Michigan, “il paradiso di chi ama le armi” e terra della sua infanzia, Moore durante il suo percorso dialoga con realtà e persone che mettono in evidenza il particolare rapporto degli americani con le armi e con la violenza: incontra ragazzi e adulti della comunità di Littleton in Colorado dove è avvenuta la strage per poi finire con l'intervista a un ardito sostenitore del possesso di armi, Charlton Heston, il presidente della National Rifle Association, promotrice della liberalizzazione delle armi negli Stati Uniti. La strage della Columbine diventa un pretesto per cercare di comprendere un fenomeno tutto americano: le vittime di arma da fuoco negli Stati Uniti superano quelle di qualsiasi altro paese. Attraverso le notizie dei telegiornali americani, un viaggio in Canada e l'analisi della tragedia della scuola Buell, in cui un bambino di 6 anni

---

<sup>13</sup> Anche i film di Moore, dal primo all'ultimo, manifestano una generale evoluzione dello stile dell'autore. Per esempio dai primi film in cui lui era una figura centrale, il protagonista del suo film (in *Roger & Me* che raccoglie le sue avventure per riuscire a parlare con il presidente della General Motors, Roger Smith), agli ultimi (come *Fahrenheit 9/11*) in cui preferisce sempre di più stare sullo sfondo e narrare da dietro quello che accade lasciando parlare gli intervistati e le immagini. *Bowling for Columbine* si colloca a metà tra una tendenza e l'altra, prendendo un po' di tutte e due.

ha ucciso una sua coetanea, Moore cerca di dare una sua interpretazione. In questo modo il bersaglio polemico e l'oggetto del film diventano la vendita liberalizzata delle armi negli Stati Uniti e il rapporto degli americani con la violenza.

### **1.2.1 Definizione di genere: analisi del paratesto**

La definizione di genere di *Bowling for Columbine* porta con sé una questione aperta circa i confini del genere documentario e il rapporto tra quest'ultimo e la *fiction*<sup>14</sup>.

Innanzitutto abbiamo cercato degli "indizi di genere" nel paratesto, cioè nell'insieme dei micro-testi che accompagnano il film (Genette, 1987). Nel peritesto<sup>15</sup> si parla semplicemente di un film (e quindi di un'opera su pellicola), senza alcuna indicazione più specifica riguardo al genere di appartenenza. Anzi, la grafica di presentazione del film, nei titoli di testa, ricalca quella classica di un film a soggetto, distribuito nelle sale:

*Bowling for Columbine*  
*A film by Michael Moore*  
*Written, produced and directed by Michael Moore*

Anche nella locandina e in ogni altra parte del paratesto autografo, ossia scritto dall'autore (Genette, 1987), viene presentato semplicemente come un film.

---

<sup>14</sup> Anche *Roger & Me*, la cui ricostruzione dei fatti è stata spesso criticata per non aver rispettato la cronologia degli eventi, è stato difficilmente riconosciuto come un documentario: la critica italiana (vedi *Cineforum*, giugno 1990, scheda e articolo di Federico Chiacchiari) definisce il documentario sulla General Motors "a metà strada tra inchiesta giornalistica, documentario e fiction". Inoltre alcuni grandi esperti di documentarismo cinematografico, come Bill Nichols (2001), stentano a considerare Moore come un documentarista *tout court*.

<sup>15</sup> Cioè quella parte di paratesto che si trova materialmente nel film (come il titolo, i titoli di testa e di coda). (Genette, 1987)



Nell'epitesto<sup>16</sup> invece si possono trovare alcune informazioni circa il genere di appartenenza.

Recensioni e critiche lo definiscono un documentario:

- *Il Cinematografo.it* : scheda del film *Bowling for Columbine*, genere: Documentario

Festival, concorsi e Oscar lo hanno premiato principalmente come un documentario:

- 2002 vincitore *Palma d'Oro del 55th Anniversario*, Cannes Film Festival
- 2003 vincitore per *Miglior film straniero*, Cesar Award
- 2003 vincitore del premio *Best Documentary of All Time*, International Documentary Association (IDA)
- 2003 vincitore dell'Oscar per *Miglior Documentario*, Academy Award

Nelle interviste all'autore però, Moore non parla mai di documentario, anzi, in un'intervista per la CNN, di fronte alle numerose noncuranze e contraddizioni fattegli notare dai "nemici", ha risposto provocatoriamente alle accuse in questo modo:

CNN's Lou Dobbs asked Mr. Moore about his inaccuracies, he shrugged off the question.

"You know, look, this is a book of political humor. So, I mean, I don't respond to that sort of stuff, you know," he said.

"Glaring inaccuracies?" Mr. Dobbs said.

"No, I don't. Why should I? How can there be inaccuracy in comedy?"(Endz, 2002)

Il paratesto allografo dunque, cioè scritto da persone diverse dall'autore (Genette, 1987), lo definisce un documentario, nonostante in quello autografo

---

<sup>16</sup> Ciò che riguarda il testo, ma non ne fa parte in senso stretto, come recensioni, critiche, interviste all'autore, ecc. (Genette, 1987)

non ce ne sia alcun riferimento: *Bowling for Columbine* è riconosciuto come tale a livello ufficiale in tutto il mondo (gli Oscar hanno sicuramente “marchiato a fuoco” il film, tanto che in qualsiasi *database* di cinema a livello mondiale sotto la voce “Genere” si trova “Documentario”).

Il fatto di presentarlo invece, nel paratesto autografo, come un film (o addirittura, ironicamente, come una commedia) veicola sicuramente una motivazione economica, in quanto permette al lavoro di Moore di accedere alle sale e alla grande distribuzione, ma a nostro parere nasconde qualcosa di più. Le informazioni paratestuali possono avere diverse funzioni, come esprimere un'intenzione o un'interpretazione dell'autore, informare, ma soprattutto hanno anche una funzione contrattuale nei confronti del lettore: quest'ultimo infatti ne ricava delle indicazioni di genere, comincia a valutare il tipo di atto comunicativo che il testo gli propone (è fantascienza, informazione, commedia...) e al contempo a identificare la porzione di enciclopedia<sup>17</sup> e le esperienze testuali pregresse simili che è chiamato ad attivare per procedere all'interpretazione del testo. Il paratesto diviene una sorta di consiglio per la lettura e stabilisce un primo patto con lo spettatore, invitandolo ad assumere un determinato atteggiamento interpretativo.

L'ambiguità nel paratesto circa la piena appartenenza di *Bowling for Columbine* al genere documentario ci spinge a proseguire nell'analisi: solo attraverso una riflessione sul documentario e dopo aver dato uno sguardo alla produzione corrente, potremmo cercare di comprendere dove sia possibile collocare il testo in questione e quali caratteristiche lo allontanino dalla tradizionale produzione documentaristica.

---

<sup>17</sup> Definiamo enciclopedia “*come postulato semiotico, insieme registrato di tutte le interpretazioni*” (Eco, 1984). Postulato in quanto non è descrivibile nella sua totalità, in quanto la serie di interpretazioni è indefinita e materialmente inclassificabile. L'enciclopedia è soggetta a continue ri-segmentazioni sulla base di esperienze progressive, che la trasformano nel tempo.

### 1.3 Il documentario come genere

Sfortunatamente questo genere cinematografico, nel corso della storia della cinematografia, non è sempre stato considerato dalla critica. Lo stesso Joris Ivens<sup>18</sup>, uno dei padri del documentario, si ribellò contro questo atteggiamento, resistito fino ai giorni nostri.

Il documentario è spesso sottovalutato dalla critica e preso come il fratello povero del cinema. Il documentario non è solo documentazione, è dialogo con il pubblico. Il dialogo che il documentarista ha con il pubblico è più profondo di quello che stabilisce un regista di film. (Ivens, 1979).

Il documentario infatti è spesso considerato “*il fratello povero*” del “vero” cinema, il grande cinema di finzione a soggetto. Ancora oggi il documentario viene definito per negazione, come la *non-fiction*, il non-narrativo. Una litote che forse ha impedito per troppo tempo al genere di affermarsi all’interno della comunità scientifica del cinema con una propria identità e dignità stilistica.

Nel corso degli anni comunque la produzione documentaria ha saputo crescere e differenziarsi e il genere è stato suddiviso a sua volta in sub-generi: il documentario di viaggio, l’etnografico, il didattico, il naturalistico, l’industriale e così via. Nonostante la difficoltà (e probabilmente l'impossibilità) di definire precisamente i confini di un genere, ciò che, secondo la maggior parte dei teorici, accomuna tutti i documentari e che li distingue dagli altri prodotti è il fatto che il testo stabilisce un rapporto diretto, di “corrispondenza”, con il mondo reale, lo descrive, dice la “verità”.

---

<sup>18</sup> Joris Ivens (Nimega 1898- Parigi 1989) è stato un grande documentarista di origine olandese. Tra le sue principali opere ricordiamo: *De brug* (1928), *Regen* (1929), *The Spanish Earth* (1937) sulla guerra civile spagnola con un commento scritto e letto da Ernest Hemingway, *The 400 Millions* (1939), cronaca filmata della resistenza e della lotta del popolo cinese contro l’aggressione giapponese, e molti altri ancora. Gettò uno sguardo anche sulla realtà italiana girando il documentario televisivo *L'Italia non è un paese povero* (1959). Nell’ultimo lungometraggio, *Io e il vento* (1988), ritorna in Cina per fare una descrizione lirica dei suoi magnifici paesaggi.

... L'accertata appartenenza del documentario al "regno" del cinema, la sua non separabilità dalle sue regole linguistiche ed estetiche non esclude l'esistenza di un suo percorso storico autonomo (propositivo e dialogante col cinema) e l'esistenza di tipologie delineate sin dalle origini, che ubbidiscono (oggi come ieri) a precise esigenze e norme espressive e comunicative. [...] In questo senso appare completa la definizione dettata nel 1948 dal Word Union of Documentary secondo la quale il documentario è «Quel film che con qualsiasi metodo imprime sulla celluloida qualsiasi aspetto della realtà interpretata sia fotografandola dal vero, sia per mezzo di una onesta e giustificabile ricostruzione, in modo da fare appello alla ragione o al sentimento, allo scopo di stimolare e allargare il desiderio del sapere e impostare con sincerità problemi nella sfera dell'economia, della cultura e delle relazioni umane»... (Pinna, 2001)

In *Representing Reality* Bill Nichols, uno dei più grandi teorici del genere, scrive:

"One fundamental expectation of documentary is that its sounds and images bear an indexical relation to the historical world. As viewers we expect that what occurred in front of the camera has undergone little or no modification in order to be recorded on film and magnetic tape." (Nichols, 1991)

La distinzione tra *fiction* e documentario ruota attorno al rapporto del testo con il referente reale, il mondo esterno:

Nel documentario referente reale e referente profilmico coincidono. Nella *fiction* referente reale o possibile e referente profilmico non coincidono: c'è tra di loro un rapporto di rappresentanza. (Brenta, 2001-2002)

Dunque la differenza tra la *non-fiction* e la *fiction* sembra ovvia: un film di finzione presenta una storia a soggetto, che non è basata sulla realtà, almeno nella forma in cui viene rappresentata; un documentario al contrario mostra il mondo reale così come appare ai nostri occhi, sia pure "*per mezzo di una onesta e giustificabile ricostruzione*".

Ma di quale realtà e di quale verità stiamo parlando? e qual è il limite di questa ricostruzione? Il rapporto con la realtà diviene presto un criterio opinabile: sappiamo che anche il film *Titanic*, di James Cameron, è tratto da una storia vera; tutto il neorealismo italiano ha un rapporto privilegiato con il reale;

l'informazione televisiva ci mostra continuamente come le stesse immagini "prese dal vero" possono essere soggette a centinaia di interpretazioni e di ricostruzioni da parte dei giornalisti.

Definire il documentario su un criterio di realtà risulta quindi molto difficile, ancor di più secondo il principio post-moderno per il quale "*non esistono fatti, ma solo interpretazioni*" (Nietzsche, 1988). In un'epoca post-modernista come quella odierna risulta impossibile parlare di "vero e di falso", ma la relatività non ci impedisce di creare "mondi veri e mondi falsi" in base a criteri culturalmente definiti: "*Il mondo reale alla fine è diventato una favola*" (Nietzsche, 1988), ma nessuno ci impedisce di raccontare questa favola.

The images of the world we receive from the media and the human sciences, albeit on different levels, are not simply different interpretations of a 'reality' that is 'given' regardless, but rather constitute the very objectivity of the world. [...] It makes more sense to recognize that what we call the 'reality of the world' is the 'context' for the multiplicity of 'fablings' – and the task and significance of the human sciences lie precisely in thematizing the world in these terms. (Vattimo, 1992)

Possiamo dunque introdurre la famosa definizione di documentario di John Grierson, il padre fondatore della scuola documentaristica britannica, secondo il quale si deve parlare di "*creative treatment of reality*": la mediazione e "la creativa interpretazione" dell'autore è inevitabile ed è impossibile rappresentare la realtà senza una ricostruzione parziale. Proprio perché si tratta di un prodotto audiovisivo si dovrebbe ben capire che sono molte le anime e le scelte che interferiscono nella riproduzione del reale: le stesse immagini, per esempio, sono il risultato di una riproduzione delle lenti dell'obiettivo, delle scelte del cameraman e del direttore della fotografia che imprimono "un loro stile" sul prodotto.

Ma allora se c'è sempre una ricostruzione, qual è il limite tra documentario e *fiction*? Quando questa ricostruzione supera i confini del documentario e diventa una rappresentazione finzionale?

## 1.4 Il confine della “verità”: un contratto

Una delle prime operazioni che il lettore è tenuto a compiere quando si accinge a interpretare un testo è di decidere se quest’ultimo si riferisca a individui ed eventi attribuiti al mondo della sua esperienza attuale (al “mondo reale”), oppure a mondi immaginari diversi da e (talvolta) incompatibili con quello reale. Da tale decisione dipende l’atteggiamento con cui il lettore si accosterà al testo e, di conseguenza, il tipo di effetto che il testo potrà produrre su lui. (Pisanty, Pellerey, 2004)

La distinzione quindi tra *fiction* e *non-fiction* si fonda sul tipo di operazioni logiche che il testo incoraggia il destinatario a compiere, in particolare per ciò che concerne il valore di verità da assegnare agli enunciati che compongono il discorso.

Sia il documentario che la *fiction* usano lo stesso linguaggio e hanno le stesse possibilità: l’audiovisivo infatti, fin dalle sue origini, può creare diversi tipi di “effetti di realtà” (realismo, autenticità, attualità, credenza). Nel momento in cui stiamo parlando di “effetti” ci stiamo spostando da un’analisi del testo a un’analisi della relazione di quest’ultimo con il suo lettore. Un approccio pragmaticista<sup>19</sup> a nostro parere permette di comprendere meglio da dove nasce questa differenza tra documentario e *fiction*.

Nel momento in cui si affronta qualsiasi film, bisogna considerare che si stabilisce sempre un patto tra il testo e il suo spettatore. Si tratta di un contratto comunicativo in cui viene definita la distanza dello spettatore dalla materia narrata.

Si possono individuare due tipologie di patti comunicativi, un patto referenziale e uno finzionale, che definiscono a loro volta due diverse tipologie di narrazione, una naturale e una artificiale (Eco, 1979). Eco riprende così la

---

<sup>19</sup> Il *pragmaticismo*, così come lo intendeva Charles Sanders Peirce (1839-1914), è un approccio che tende a stabilire delle connessioni tra i concetti e le loro conseguenze pratiche, in forma di comportamenti (possibili o effettivi), o meglio a individuare un corrispettivo pratico ad ogni nozione teorica. Ne deriva che, secondo Peirce, il significato di un concetto si identifica con i suoi effetti concepibili. (Peirce, 1980)

distinzione di Teun Van Dijk tra narrativa naturale e artificiale (Van Dijk, 1976c):

“[...] entrambe sono esempi di descrizioni di azioni, ma la prima - la narrazione naturale - si riferisce a eventi presentati come realmente accaduti (ad esempio, le notizie di cronaca sui giornali), mentre la seconda – la narrativa artificiale - riguarda individui e fatti attribuibili a mondi possibili, diversi da quelli della nostra esperienza” (Eco, 1979)

La narrazione naturale quindi chiede al proprio destinatario di concedergli la propria fiducia e, in cambio, gli promette di raccontare la verità, stabilendo così un patto referenziale. Altrimenti nel caso di una narrativa artificiale (fiabe, racconti), al destinatario gli viene chiesto di far finta di credere a ciò che viene raccontato, stabilendo così una “*volontaria sospensione dell'incredulità*” (Coleridge, 1988)

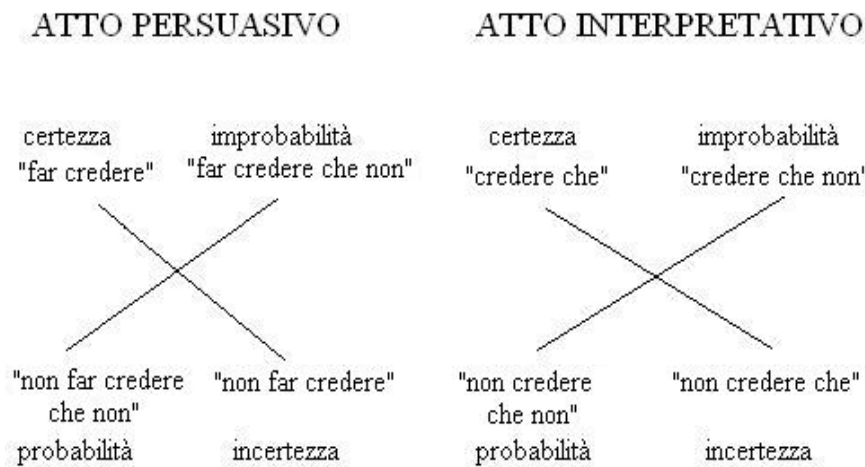
In poche parole l'autore produce con il suo film una sua “immagine” del mondo che può riferirsi o meno al mondo reale, ma soprattutto produce la credenza nel suo spettatore che questo mondo si riferisce a un mondo possibile (in caso di *fiction*) o al mondo reale (in caso di documentario). L'importante non è l'autenticità del materiale, ma l'autenticità del risultato. E per far questo egli può utilizzare numerose tecniche e strategie comunicative cercando di persuadere lo spettatore ad interpretare il testo in uno dei due modi.

Da parte sua quest'ultimo, in base alle sue competenze testuali<sup>20</sup> può accettare o rifiutare questo contratto.

La dinamica viene rappresentata dallo schema che segue:

---

<sup>20</sup> L'insieme delle conoscenze possedute dal lettore in base alle sue esperienze testuali pregresse.



Questo patto comunicativo diventa quindi una negoziazione in cui da una parte l'autore usa delle strategie comunicative, dall'altra lo spettatore usa le sue competenze testuali. Affinché ci sia un effetto di realtà, le strategie dell'autore per "far credere" che si tratti di una narrativa naturale devono portare il lettore a "credere che" sia vero. In caso di *fiction* invece, il lettore dovrà "credere che" sia vero, nonostante fin dall'inizio alcuni indici testuali gli abbiano fatto "credere che non" sia vero.

Dopo aver stabilito il rapporto del testo con il mondo reale, secondo Paul Grice (1975) le clausole del contratto tra il testo e il suo lettore prevedono ulteriori aspettative ed effetti nella comunicazione.

Partendo dal postulato che comunicare sia un'attività razionale tramite la quale un essere umano produce intenzionalmente certi effetti (credenze e azioni) su un altro essere umano, con l'intenzione che l'ascoltatore riconosca le intenzioni comunicative dell'emittente, Grice definisce le conversazioni come dei lavori di collaborazione in cui i partecipanti riconoscono e perseguono degli obiettivi comuni: ad esempio discutere di un argomento fissato all'inizio [...], agganciare il proprio intervento a ciò che l'altro ha appena detto, o comunque segnalare un eventuale cambiamento radicale di argomento con segni linguistici espliciti. (Pisanty- Pellerey, 2004)

In base ad alcuni "indizi" testuali vengono dunque "contrattati" gli argomenti di discussione, il loro rapporto con "il reale", e molti altre proprietà



del testo che il lettore poi si aspetterà di rintracciare nella lettura.

...a ciascuno stadio della conversazione, certe mosse sono comunque escluse in quanto conversazionalmente improprie. (Grice, 1975)<sup>21</sup>

Grice (1975) individua poi alcune clausole di questo contratto che devono essere pattuite fin dall'inizio, le *massime conversazionali*<sup>22</sup>. Una di queste massime, quella della Qualità, a nostro parere risulta centrale nella distinzione tra *fiction* e documentario:

**Massima della Qualità:**

Tenta di dare un contributo che sia vero:

- Non dire ciò che credi essere falso
- Non dire ciò per cui non hai prove adeguate

Questa massima diviene una clausola fondamentale della parte di contratto da noi preso in considerazione: il suo rispetto è un postulato fondamentale del testo-documentario e diviene l'aspettativa primaria del suo spettatore; la sua trasgressione invece è prevista e diviene il fondamento nel testo finzionale, il cui spettatore non ne richiederà dunque il rispetto.

Il contratto e tutte le sue clausole vengono così pattuite lungo la lettura, quando le competenze testuali del lettore le “negozano” con gli indizi comunicativi disseminati nel testo. Molti studiosi hanno cercato di individuare e di classificare le tecniche e le strategie che l'autore può utilizzare per “far credere” e per creare delle aspettative nel suo lettore: fin dal paratesto, come abbiamo visto precedentemente, si inizia infatti a stabilire questo patto

---

<sup>21</sup> E sulla base di queste premesse, Grice formula un Principio di Cooperazione che coloro che sono impegnati in una conversazione sono tenuti ad osservare: “*dai il tuo contributo alla conversazione nel modo richiesto, allo stadio in cui è richiesto, dallo scopo condiviso o dalla direzione dello scambio comunicativo in cui sei impegnato.*” (Grice, 1975)

<sup>22</sup> Per una breve presentazione delle *massime conversazionali* (Massima della Quantità; Massima della Qualità; Massima di Relazione; Massima di Modo) rimandiamo a Pisanty-Pellerey, *Semiotica e interpretazione*, 2004. Il rispetto di tutte queste massime, secondo Grice, rappresenterebbe una situazione ideale, perché i partecipanti alla conversazione nella maggior parte dei casi non si attengono pedissequamente al Principio di Cooperazione.

comunicativo (fin dalla definizione di genere) e lungo lo sviluppo dell'intero testo il patto viene continuamente rinegoziato<sup>23</sup>.

Nel documentario le strategie utilizzate consistono nell'uso di alcune particolari tecniche comunicative come l'inserimento di interviste, gli sguardi in macchina, le riprese con macchina a mano, l'uso di materiali d'archivio, la presenza di una voce narrante che commenta le immagini, la scarsa qualità delle immagini e del suono, etc.

Bill Nichols nei suoi studi sul documentario (1991) ha individuato alcune differenze tra la *fiction* e il documentario, sulla base di quattro categorie di paragone, che sono le componenti strutturali di un testo audiovisivo (vedi 2.2.1). Le riassumiamo in breve così:

- **L'immagine:** l'ambientazione e la preparazione della scenografia nel film di finzione sono molto accurate e a volte costose, per poter creare un contesto e un'atmosfera il più possibile adatta ai personaggi e alle loro azioni, mentre nel documentario generalmente si scelgono ambientazioni naturali e non viene costruito un *set*; i costumi e il trucco sono molto importanti nella *fiction* perché servono per rendere “credibile” un personaggio davanti al suo pubblico, ma nel documentario la loro naturalezza ci permette di attribuire i fatti al mondo reale; il regista di un film controlla i suoi attori e le immagini per creare continuamente delle linee di fuga, un movimento che dia un senso di direzione al singolo fotogramma (preferibilmente mai completamente statico), mentre un documentarista, che non ha il controllo sulle azioni, privilegia immagini statiche che non sempre riescono a mantenere l'attenzione dello spettatore a lungo; le luci (intensità, direzione, tipo di sorgente), i colori e le scelte

---

<sup>23</sup> Molti autori scelgono di giocare proprio sulle aspettative del lettore e in molti film è possibile analizzare come i meccanismi contrattuali vengano continuamente messi al centro del rapporto tra il testo e il suo lettore. Ricordiamo per esempio *Dal tramonto all'alba* di Robert Rodriguez (Usa, 1996), con sceneggiatura di Quentin Tarantino, che parte come un semplice giallo, un poliziesco di azione, per arrivare all'horror, quando i due protagonisti, una volta passato il confine del Messico, vengono attaccati da un esercito di vampiri.

del direttore della fotografia sono molto importanti nei film di *fiction* e spesso vanno ad incidere sulla materia narrata contribuendo alla verosimiglianza o alla drammatizzazione della scena (per esempio il buio, i contrasti e le ombre possono creare “un effetto horror”), mentre un documentarista si affida principalmente alla luce naturale, o meglio, a quella disponibile o cerca di “riprodurla”.

- **Il suono:** i film fanno uso di suono diegetico, come i dialoghi o gli effetti sonori o musiche-in (vedi 2.2.1), ma anche di non diegetico come il commento musicale, attraverso il quale si possono suggerire determinate reazioni, atteggiamenti interpretativi (basti pensare alla differenza tra un violino, un oboe oppure un romantico pianoforte) o portare in superficie dei ricordi legati a melodie; il suono nel documentario è spesso diegetico, data l'abbondanza di “parlato” (per esempio nelle interviste), in genere non utilizza effetti sonori aggiunti, e fa largo uso della voce narrante per diversi scopi.
- **Il montaggio:** la *fiction* predilige il montaggio “trasparente”, la continuità, che permette lo svolgimento chiaro e lineare della narrazione, il concatenamento delle azioni e quindi dei singoli movimenti (legami di causa-effetto e raccordi sul movimento); nel documentario, invece di preservare la narrazione, il montaggio serve per argomentare, per mettere in evidenza delle realtà, accostando frammenti che da soli non hanno un preciso significato, ma che insieme, all'interno del contesto in cui vengono inseriti, creano continuità e coerenza (i raccordi sono “più liberi”, procedono principalmente per affinità, per contrasto, per assonanza e per analogie strutturali, sia delle immagini che dei segmenti enunciativi).
- **I personaggi:** nella *fiction* gli attori interpretano dei personaggi e sono diretti da un regista che guida la loro *performance*; nel documentario, i “*social actors*”, come li chiama Nichols (2001), non seguono nessun copione.

## 1.5 I nuovi generi inquieti

Una volta definito il meccanismo del contratto negoziale del film con il suo spettatore, non ci resta che guardare alla produzione audiovisiva di questi ultimi anni per capire come questo contratto venga continuamente modificato e “sfruttato” nelle sue clausole: le strategie, le tecniche di genere, i meccanismi testuali utilizzati dall'autore per produrre un effetto di realtà (narrativa naturale) e per stabilire il rispetto della Massima della Qualità, non possono più garantire infatti che si tratti di un documentario.

Guardando il panorama della produzione cinematografica e televisiva odierna si intuisce che la commistione dei generi ha portato a una commistione anche dei meccanismi contrattuali: lo spettatore, se non ha le competenze testuali necessarie per riconoscere la sovrapposizione continua tra documentario e *fiction*, può anche essere ingannato (“credere che” si tratti di realtà, solo perché l'autore “fa credere che” lo sia; aspettarsi che venga detto “il vero” per il quale esistono delle prove adeguate, quando in realtà il rispetto della Massima della Qualità non è affatto alla base del prodotto comunicativo in questione; e così via).

Sono sempre di più le forme attraverso cui negli ultimi anni “il reale” viene rappresentato in televisione: i saperi di vita quotidiana hanno conquistato una sorta di egemonia nel quadro dei palinsesti neotelevisivi (Stella, 1999). In molti cercano di studiare il fenomeno della continua proliferazione di produzioni denominate come *docu-soap*, *docu-fiction*, *reality-show*, *reality game*, *real-tv* e *talk show*.

Per esempio la *docu-fiction* (o *docu-soap*) ha l'obiettivo di raccontare storie vere, è un prodotto televisivo che prevede l'accostamento di due entità apparentemente ossimoriche come quella del documentario e quella della *fiction*, usando contemporaneamente due diversi tipi di linguaggio: quello documentaristico e quello più strettamente cinematografico.

La *docu-fiction* è girata in presa diretta, ma si caratterizza anche per il

ricorso a elementi espressivi, stilistici e drammaturgici tipici della *fiction* per meglio presentare i personaggi e le situazioni agli occhi dello spettatore; orientando così la sua fruizione in una terra di mezzo tra l'interesse verso la realtà - tipico della visione di un documentario - e il "piacere del testo", "l'illusione di realtà" - tipica della visione di una *fiction*.

A conferma della parentela con la *fiction* e con le serie televisive, nella *docu-fiction* il racconto è organizzato secondo i canoni di una struttura seriale, atta a fidelizzare il pubblico, facendo leva sul quel coinvolgimento e quell'affezione verso personaggi e situazioni ricorrenti, che è l'altro elemento di novità e distinzione delle *docu-fiction* nell'ambito del documentario. Non a caso vengono anche chiamate anche "*docu-series*". Nella *docu-fiction* ogni realtà da raccontare è trattata dall'autore come un soggetto e la sua evoluzione reale come una sceneggiatura.

Le definizioni di genere quindi sono andate sfumando sempre più, o meglio, questi sistemi di classificazione hanno cominciato a compenetrare l'uno nell'altro dando vita a dei nuovi generi televisivi ibridi. Tutti i programmi, anche il quiz tradizionale, hanno inserito nella loro declinazione un po' di "*reality*" e, allo stesso modo, molti telefilm e *fiction* acquisiscono un po' di "*docu*", diventando così dei generi "inquieti", che non stanno cioè né di qua né di là e facendo sfumare il confine tra "rappresentazione" e "ricostruzione" del reale.

L'inquietudine è tendere a qualcos'altro. Porta gli autori ad usare i codici televisivi come ponti ed insieme come barriere, accostandoli, sovrapponendoli e facendoli dialogare. Ogni codice tende a qualcos'altro e questa attenzione genera attenzione: non si può lasciare il programma perché qualcosa si muove al suo interno. Le diverse tipologie di emozioni legate ai singoli generi televisivi convivono una dentro l'altra e, strappandosi reciprocamente il cuore del pubblico, lo fanno risvegliare. Mentre i generi composti nascono come idee ibride, i generi inquieti agiscono all'interno della genesi stessa di un programma. Si manifestano al suo interno e lo dinamizzano, senza che si possa prevederli completamente a priori (Taggi, 2003)

### 1.5.1 L'inquietudine di Moore tra narrazione e saggio

Ritornando alla definizione di genere di *Bowling for Columbine*, ora risulta più evidente quale sia l'oggetto della questione, il contratto cioè che il testo stabilisce con il suo spettatore, fin dalle informazioni paratestuali. Un contratto in cui si stabilisce il rapporto con il reale ed il limite tra la sua “rappresentazione” e la sua “ricostruzione” da parte dell'autore. Un contratto che viene continuamente rinegoziato, rinsaldato o rinnovato, lungo tutto lo sviluppo del testo attraverso l'uso di certe tecniche e strategie comunicative.

Abbiamo visto però che, indipendentemente dalle etichette di genere, il confine tra documentario e *fiction*, tra “rappresentazione” e “ricostruzione” del reale, è un confine molto debole. Ancor di più nella produzione odierna abbiamo visto che le linee di forza tendono a far confluire *fiction*, documentario e ricerca linguistica sperimentale nel medesimo prodotto.

Questa inquietudine di genere a nostro parere è riscontrabile anche nel film da noi analizzato che si inserisce a pieno titolo in questo contesto di commistione di tecniche comunicative: il nostro lettore stipula un patto comunicativo referenziale con il testo, tipico di ogni documentario, ma le tecniche e le strategie comunicative che poi lo accompagnano durante il processo di lettura non appartengono tutte tradizionalmente al genere.

Cara Mertes<sup>24</sup>, che ha promosso due film di Moore (*Roger & Me* e *Pets and meat* [Usa, 1992], un breve epilogo del precedente successo), sostiene che le opere di questo regista appartengano a un altro (nuovo) “*ramo dell'albero del documentario*”:

La non-fiction ha una storia lunga e ricca di innovazioni e sperimentazioni [...] Noi siamo stati dei leader nel mettere in vetrina nuove forme di documentario, includendovi argomentazioni personali, giornalismo,

---

<sup>24</sup> Direttore esecutivo della PBS, un'impresa no-profit di proprietà di 349 televisioni americane che produce programmi di qualità e servizi educativi di informazione, e vice-presidente dell' American Documentary, Inc., dal 1999. La citazione è presa (e poi tradotta) dall'articolo “*Figuring Out 'Fahrenheit'*” di Steve Rosenbaum, sul sito:  
[http://www.cameraplanet.com/divphps/feature\\_display.php?d\\_id=1&f\\_id=400](http://www.cameraplanet.com/divphps/feature_display.php?d_id=1&f_id=400)

sperimentalismo e anche animazioni. Secondo noi la storia deve avere un fondamento tra i fatti realmente accaduti, ma il suo trattamento può spaziare dal più sperimentale al più tradizionale [...] Molti limitano la definizione di documentario al tradizionale approccio legato al fine giornalistico di equilibrio, precisione, accuratezza e oggettività. Alla Pbs i documentari non sono visti come forme di giornalismo, ma come appartenenti alla narrazione; la loro funzione è quella di esprimere il punto di vista del suo autore sul mondo. Anche noi cerchiamo di rispettare i principi di precisione e di accuratezza, ma solo per permettere una chiara e ben costruita articolazione dell'opera. L'equilibrio e l'oggettività non sono i valori primari che seguiamo mentre lavoriamo”

La corsa verso un'ideale oggettività e “le immagini che parlano da sole” lasciano il posto al racconto, all'animazione, all'argomentazione e alla sperimentazione. Il film di Moore infatti contiene alcuni principi fondamentali della narrazione e utilizza delle tecniche propriamente cinematografiche andando al di là della pura “registrazione del reale”. *Bowling for Columbine* spazia dalla narrativa pura con un breve cartone animato, all'autobiografia di Moore che cresce in Michigan, costruendo infine un vero e proprio racconto con un personaggio guida, il regista stesso, che porta avanti la sua battaglia contro la Nra, l'associazione a favore della liberalizzazione delle armi in America.

Ne risulta un prodotto eterogeneo, un *collage* autobiografico-diaristico (attraverso il riuso, rimontaggio, rielaborazione di repertorio cine-televisivo di *home movies*), un documentario “narrativizzato” che si distanzia dall'attualità e la rielabora. Pur preoccupandosi di parlare e di “far credere” che ciò che succede è “reale”, il film utilizza anche tecniche tipiche del film di finzione nella ripresa, nell'uso del montaggio, nell'elaborazione della colonna sonora, nella costruzione delle interviste, etc.

La rielaborazione del reale viene condotta nel film anche in un'altra direzione, oltre a quella puramente narrativa: la “rappresentazione” del reale si allontana da una semplice descrizione naturalistica per privilegiare un'idea e per suggerire un determinato percorso di lettura con determinate interpretazioni.

Non è l'immagine a costituire la materia, non è neppure precisamente il

"commento", ma l'idea, l'argomentazione di fondo. Il film diventa un saggio in forma di documentario cinematografico, in cui, come vedremo meglio nella nostra analisi, le immagini vengono montate al servizio di una tesi, di un'argomentazione personale dell'autore.

Se comunque è legittimo che in un film l'autore cerchi di argomentare una sua tesi, come vedremo Moore non solo espone una sua opinione di fondo, ma l'intero film viene costruito in modo da dimostrarla, facendo credere che la sua tesi "risulti" dai dati riscontrati e non che, al contrario, i fatti vengano presentati in modo da sostenerla.

Tornando al nostro contratto e al confine tra documentario e *fiction*, ci rendiamo conto che *Bowling for Columbine*, come gran parte della produzione "inquietante" di oggi, si colloca ai limiti della definizione di documentario: il limite tra "rappresentare" o "ricostruire" il reale sfuma a causa di un'inclinazione alla narratività interna al film e di una struttura argomentativa fortemente persuasoria del film.

Al di là delle etichette e delle definizioni di genere, in questo modo il lavoro di Moore ancora una volta risulta "emblematico" della produzione documentaristica americana di questi ultimi anni (vedi 1.1), i cui autori diversi continuano a sperimentare nuove forme comunicative e a servirsi di tecniche eterogenee per elaborare un proprio linguaggio originale.

"Cinema verità" o film saggio, ritratti o inchieste. Il documentario americano si muove in realtà con disinvoltura tra queste definizioni riduttive in nome di una ricchezza e di una complessità d'approccio di cui sono espressione i tantissimi filmmaker che ogni stagione vengono scoperti nei festival internazionali. (Grosoli, 2004)



## 2° CAPITOLO

### L'ANALISI DI BOWLING FOR COLUMBINE

#### 2.1 L'approccio

Quando abbiamo deciso di iniziare questo lavoro di analisi per cercare di comprendere meglio quali siano le clausole di questo contratto che lega il testo al suo lettore, la semiotica c'è sembrata la disciplina più adatta ai nostri obiettivi. Attraverso un'analisi della struttura argomentativa e delle strategie enunciative del testo ci proponiamo di dimostrare, anche se solo parzialmente, come in *Bowling for Columbine* il confine tra *fiction* e documentario, o meglio tra “rappresentazione” e “ricostruzione” del reale, sia un confine molto debole.

La semiotica ci permette di partire dal testo, nella sua accezione più vasta, cioè come “*un discorso chiuso e organizzato la cui intenzionalità è comunicativa*” (Stam-Burgoyne-F. Lewis, 1999), oppure, come lo intendeva Charles Sanders Peirce, come “*ogni porzione del mondo sensibile sulla quale qualcuno decide di esercitare la propria attività interpretativa*” (Pisanty-Pellerey, 2004).

Secondo un particolare tipo di approccio, il semiologo “*ambisce ad aumentare l'intelligibilità, la pertinenza e la differenziazione degli oggetti che studia*” (Pozzato, 2001). Ciò che rende specifico un testo infatti è il gioco d'insieme, la configurazione dei suoi elementi. “*Anche se l'insieme è diverso, alcuni elementi ricorrono in più testi - o in più parti del testo - e si può comunque cercare di capire in che rapporto stiano gli uni con gli altri...*” (Pozzato, 2001).

Questo primo tipo di approccio semiotico, detto strutturalista<sup>25</sup>, in quanto mira all'identificazione di una struttura soggiacente al testo, va integrato però con un altro approccio più attento alle dinamiche interpretative. Secondo la semiotica interpretativa<sup>26</sup> infatti il testo è *“un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario”* (Eco, 1979). *“Il testo è sempre tale per qualcuno”* (Pisanty-Pellerey, 2004).

Nell'analisi di un testo quindi, oltre alla possibilità di individuare una struttura al suo interno, non bisogna sottovalutare il ruolo dell'interprete, l'unico in grado di riconoscere e di far funzionare questa struttura ed il primo a negoziare il contratto comunicativo precedentemente descritto. Questo processo è definito da Umberto Eco come *“cooperazione interpretativa: un testo è incompleto senza l'intervento di un lettore che con la sua attività interpretativa, riempia di senso gli “spazi bianchi” di cui il testo è necessariamente intessuto* (Eco, 1979).

L'attività interpretativa del lettore quindi non è libera e illimitata, ma il testo è ricco di indizi e di vincoli che sono stati collocati dall'autore e *“che mirano a incanalare le abduzioni del lettore in alcuni percorsi prestabiliti. [...] Generare un testo significa attuare una strategia [...] Viene così sottolineato il lavoro di organizzazione del testo come atto strategico destinato ad agire sul gioco delle emozioni e delle aspettative suscitate nel lettore”*. (Pisanty-Pellerey, 2004).

Questo insieme di indizi, disseminati nel testo attraverso diverse tecniche e strategie comunicative, permettono la negoziazione del contratto comunicativo da noi individuato, creando quindi un gioco di attese e di anticipazioni che si instaura tra il lettore e l'autore.

---

<sup>25</sup> Lo strutturalismo è definito come uno dei filoni principali della semiotica che porta con sé un particolare tipo di approccio interessato alla realtà intrinseca della lingua e di qualsiasi testo, intesa come sistema di parti interagenti. Padre fondatore della linguistica strutturale è Ferdinand de Saussure, sebbene lo studioso non abbia mai fatto uso di questa parola.

<sup>26</sup> Alla semiotica strutturalista si contrappone la semiotica interpretativa la quale, anziché soffermarsi sull'organizzazione semiotica del testo, si propone di ricostruire le operazioni che sopraggiungono durante la sua interpretazione. Padre fondatore di questo filone è considerato Charles Sanders Peirce, teorico della semiosi, secondo cui ogni conoscenza è

Premessa dunque la centralità del testo e l'importanza delle dinamiche interpretative che esso scatena nel lettore, non ci resta che individuare quali teorie semiotiche ci possono aiutare e quale percorso di analisi intraprendere per poter affrontare il nostro film.

## 2.2 Il linguaggio audiovisivo

Innanzitutto bisogna considerare *Bowling for Columbine* come un testo audiovisivo e quindi andrà analizzato con le stesse tecniche con cui viene analizzato un film. Infatti, trattandosi di un testo cinematografico, si deve per forza considerare la specificità del linguaggio preso in considerazione, che si esprime attraverso suoni ed immagini.

Prendendo, per esempio, come unità significante minima visiva (come aspetto percepibile del segno linguistico) la singola inquadratura<sup>27</sup>, questa però differisce dall'unità significante minima del linguaggio verbale scritto, ossia il lessema, la parola: quest'ultima infatti costituisce un'entità polisemica ristretta (costituita da un numero limitato di morfemi e di lettere dell'alfabeto che non rimandano a nessun significato autonomo) e porta con sé un processo di denotazione generica allargata (attraverso un procedimento simbolico significa concetti generici, convenzionalmente stabiliti e attualizzati dal contesto). La singola inquadratura invece costituisce un'entità polisemica allargata (ricca di ulteriori unità semantiche al suo interno che portano con loro, nel loro comparire all'interno dell'inquadratura, dei significati autonomi) e porta con sé un processo di denotazione particolare ristretta (attraverso un procedimento analogico le unità significanti nell'inquadratura esprimono in modo immanente dei significati, li rappresentano e nel loro insieme concorrono a formare un significato ultimo unico). L'inquadratura infatti raccoglie, oltre ai segni necessari per denotare il

---

frutto di un'interpretazione.

<sup>27</sup> Scegliamo l'inquadratura per comodità, anche se il singolo fotogramma è composto da una traccia video e una audio. Nell'esempio parliamo quindi della la porzione di spazio (detto campo) inquadrata dalla macchina da presa in modo continuativo (dal "motore", "azione" fino a allo "stop").

tema principale del discorso, una serie di elementi e di caratteristiche che le conferiscono unicità (altri elementi inclusi, forme, colori, movimenti, grandezze, posizioni...). È come se, sempre nel parallelismo con il linguaggio verbale, l'unità minima di significazione dell'audiovisivo non fosse più paragonabile a una parola, ma piuttosto ad un enunciato, se non, in certi casi, ad un'intera frase o addirittura ad un discorso, ricco di proprietà denotative, ma anche e soprattutto connotative (Brenta, 2003-2004).

Dunque quello che è importante notare a questo punto è che il linguaggio audiovisivo ha una forte attitudine alla significazione: esistono diversi livelli aggiuntivi di significato, visivi e sonori, che formano discorsi paralleli, alludono e connotano. Questo è dovuto alla sincronicità e alla compresenza di molteplici segni che veicolano più significati, primari o secondari rispetto alla storia narrata (Brenta, 2003-2004).

### **2.2.1 I codici audiovisivi**

Questo ragionamento sulla specificità del linguaggio cinematografico ci ha permesso di comprendere la complessità del testo filmico, ricco di segni che interagiscono tra di loro, costituito nella sua totalità da un insieme di codici e sottocodici ognuno dei quali porta con sé il suo sistema di significazione. Il tutto crea difficoltà nei processi interpretativi a causa di una pluralità di implicazioni e di connotazioni che articolano il singolo segmento filmico.

Tuttavia anche nel cinema ci sono degli insiemi di possibilità ben strutturati, in cui gli elementi hanno valori ricorrenti, e cui si può far riferimento comune. Dietro l'apparente libertà espressiva, lo studioso può facilmente intravedere principi di formalizzazione (Casetti, di Chio, 1990 )

Insomma, nonostante quindi la molteplicità dei mezzi espressivi (immagini, musica, rumori, parole, grafiche), si possono individuare alcuni codici, alcune componenti elementari che, come delle unità significanti, si attualizzano nel testo filmico e, interagendo, concorrono a creare il significato

ultimo<sup>28</sup>.

Innanzitutto il codice visivo, l'immagine. Quest'ultima può essere icona, indizio o simbolo.

“Un’*Icona* è un segno che si riferisce all’oggetto che denota in virtù di caratteri suoi propri”, instaurando con esso una relazione di *somiglianza*. “L’*Indice* è un segno che si riferisce all’Oggetto che esso denota in virtù del fatto che è realmente determinato da quell’Oggetto”. “Un *Simbolo* è un segno che si riferisce all’oggetto che esso denota in virtù di una legge, di solito un’associazione di idee generali, che opera in modo che il Simbolo sia rappresentato come riferentesi a quell’Oggetto.” (Peirce, 1980)

L'inquadratura inoltre possiede una sua determinata composizione figurativa e plastica<sup>29</sup>, determinata dalla sua prospettiva (il punto di vista oggettivo, soggettivo, irreale) e dalla tipologia di ripresa, scelta dal regista e dal direttore della fotografia (la porzione di spazio ripresa, il tipo di obiettivo usato, l'angolazione, l'inclinazione, l'illuminazione del *set* e il trattamento del colore).

Inoltre nel linguaggio cinematografico l'immagine ha una caratteristica in più rispetto agli altri linguaggi visivi, il movimento: l'inquadratura va concepita come un elemento dinamico nel quale i campi e i piani di ripresa variano con lo svolgersi dell'azione. Se si sposta soltanto il soggetto e la macchina da presa rimane fissa si tratta di un movimento del profilmico, cioè della realtà rappresentata. Altrimenti il movimento è solo di macchina, come una panoramica (verticale, orizzontale, obliqua; quando la macchina da presa ruota intorno ai suoi assi), una carrellata (quando la macchina si muove su di un carrello libero o montato su binari), oppure un movimento più complesso grazie alla *gru* o al *dolly* (piattaforme munite di ruote che sostengono un braccio mobile

---

<sup>28</sup> Presentiamo in breve i diversi codici e le componenti del linguaggio cinematografico, ma per una trattazione più completa rimandiamo a due testi in particolare: *Analisi del film* di Casetti F., di Chio F. (1990) e *Manuale del film* di Rondolino G., Tomasi D. (2002)

<sup>29</sup> Greimas individua un piano figurativo e un piano plastico. Per plastico intende l'organizzazione di linee, colori, spazi di un testo indipendentemente dalla riconoscibilità o meno in esso di figure del mondo naturale. Per figurativo il livello di riconoscibilità delle figure, individuando così una gradualità del livello figurativo: astratto, figurativo, iconico. (Greimas, 1984)

alla cui estremità viene montata la macchina da presa). Infine è possibile anche la combinazione tra il movimento del profilmico e il contemporaneo movimento della macchina da presa.

In secondo luogo il codice sonoro: il suono può essere una voce, un rumore oppure un commento musicale, ma si possono individuare ulteriori categorie di classificazione.

Per suono diegetico si intendono tutti i suoni che fanno parte della diegesi del film (es. voce personaggio, traffico stradale).

1. suono in campo (SUONO IN) : la fonte sonora è all'interno dell'inquadratura
2. suono fuori campo (SUONO OFF) : la fonte sonora è all'esterno dell'inquadratura
  - ha la funzione di estendere lo spazio dell'inquadratura per meglio contestualizzarla;
  - ha la funzione di creare un senso d'attesa nello spettatore, di invitarlo a fare ipotesi.

Per suono extradiegetico (SUONO *OVER*): si intende il suono che sente lo spettatore (che non si colloca nello spazio della storia, bensì in quello ideale della sua narrazione).

Inoltre il suono simultaneo si realizza quando il sonoro e l'immagine si danno in uno stesso tempo narrativo, mentre il suono non simultaneo è quell'effetto sonoro che anticipa o segue le immagini che noi stiamo vedendo in un momento dato. Un caso frequente è quello del ponte sonoro: sono brevi anticipazioni sonore in cui le parole, le musiche o i rumori della scena immediatamente successiva a quella presente sullo schermo, iniziano già a sentirsi prima che se ne vedano le immagini. (Chion, 1990)

In un film poi sono presenti anche dei codici grafici, come le didascalie, i titoli e sottotitoli. Ed infine non bisogna dimenticare la presenza di importantissimi codici sintattici o di montaggio. Le singole porzioni visive e

sonore infatti vengono accostate tra di loro (secondo criteri di identità, analogia o contrasto, prossimità, oppure secondo un rapporto di consequenzialità, ovvero di causa-effetto) e i procedimenti tramite i quali vengono affiancati (stacchi, dissolvenze e altri effetti) vanno a costruire una vera e propria punteggiatura del film. Questi frammenti, accostati tra di loro, andranno a formare dei sintagmi, cronologici o acronologici, che articoleranno il discorso.

## 2.3 L'analisi del film

Nonostante la possibilità di individuare dei filoni principali, la semiotica raccoglie numerose teorie diverse tra di loro, frutto del lavoro di numerosi studiosi. Abbiamo cercato di individuare un percorso metodologico coerente che ci permettesse di condurre l'analisi sul testo complesso di *Bowling for Columbine*, andando anche a “saccheggiare” idee e teorie, elaborate da autori a volte eterogenei.

Trattandosi di un testo sincretico, nelle forme (diversi codici interagiscono tra di loro costantemente), nei contenuti (sono tanti i racconti nel racconto e il testo a prima vista risulta molto frammentato) e nella appartenenza di genere (come abbiamo visto non si parla solo di “documentario”), vogliamo premettere che la nostra analisi sarà il frutto di un particolare approccio: nonostante *Bowling for Columbine* si presti a numerose riflessioni, noi prenderemo in considerazione solamente alcuni aspetti del testo, la sua struttura argomentativa e i meccanismi enunciativi, tralasciando molte altre prospettive possibili di analisi.

Inoltre l'analisi non verrà condotta sull'intera manifestazione lineare del testo, ma solamente su alcune sequenze del film, ritenute le più significative e pertinenti per il nostro lavoro. Questa parzialità, che ci porta ad essere ben lontani da un'analisi esaustiva del testo, ci è stata imposta dalla limitatezza delle nostre risorse e dalla difficoltà di trattare il film nella sua interezza e complessità.

Abbiamo scelto di mettere in evidenza la struttura generale del testo e le

sue strategie enunciative perché in questo modo, andando a vedere come le componenti elementari dei codici audiovisivi precedentemente elencati interagiscono tra di loro, riteniamo di poter comprendere meglio il tipo di contratto che il film negozia con il suo spettatore e di poter individuare alcuni indizi che nel testo guidano il percorso di lettura.

### 2.3.1 Uno sguardo all'intreccio e alla *fabula* del film

Attraverso la segmentazione e la topicalizzazione del testo individueremo l'intreccio e la *fabula* dell'intero film.

Concetto introdotto per la prima volta dai formalisti russi, la *fabula* è la catena degli eventi, collegati in senso sia temporale che logico, che compongono una determinata storia. Come tale la *fabula* va tenuta distinta dall'intreccio, che è l'insieme degli stessi eventi nella successione in cui essi sono veramente dati nell'opera. (Pisanty Pellerey, 2004)

La *fabula* è lo schema fondamentale della narrazione, la logica delle azioni e la sintassi dei personaggi, il corso di eventi ordinato temporalmente. Può anche non essere una sequenza di azioni umane e può concernere una serie di eventi che riguardano oggetti inanimati o anche idee. L'intreccio è invece la storia come di fatto viene raccontata, come appare in superficie, con le sue dislocazioni temporali, salti in avanti e indietro (ossia anticipazioni e flashback), descrizioni, digressioni, riflessioni parentetiche. In un testo narrativo l'intreccio si identifica con le strutture discorsive. (Eco, 1979)

Proveremo quindi a dare uno sguardo dall'alto all'opera complessiva ed in questo modo individueremo una coerenza globale del testo, una struttura unitaria.

La prima operazione da compiere è la segmentazione del testo in sequenze e in sottosequenze, “*un modo per rallentare e per ordinare l'analisi*” (Pozzato, 2001). Ogni segmento va “topicalizzato”, va quindi individuato e definito in base al suo *topic*, cioè l'argomento di cui parla, così come viene ricostruito dal lettore.

Per *topic* si intende l'argomento centrale – il tema – di cui il lettore ipotizza che stia trattando il testo che sta leggendo. È un'ipotesi regolativa che gli serve per capire cosa effettivamente si sta dicendo. (Pisanty-Pellerey, 2004)  
Per usare una metafora, possiamo considerare il *topic* come un'operazione di



messa a fuoco (Manetti e Violi 1979)

In seguito analizzeremo l'intreccio del film cercando di far emergere come questo veicoli una precisa argomentazione e come la sua funzione sia fortemente persuasoria.

Infatti, come abbiamo già detto precedentemente in *Bowling for Columbine* viene sostenuta una vera e propria tesi, oggetto della trattazione, a sostegno della quale vengono presentate una serie di ragioni o di prove.

Il lettore viene indirizzato nel percorso di lettura a compiere una serie di inferenze: attraverso il suggerimento di ipotesi e di dimostrazioni, le immagini montate conducono a una precisa argomentazione.

Cercheremo di analizzare la struttura dell'intreccio e quindi la struttura dell'argomentazione attraverso l'analisi di alcune sequenze sulla base della teoria di uno dei padri della semiotica interpretativa, Charles Sanders Peirce.

### **2.3.2 Le strategie narrative**

Nell'ultimo capitolo faremo emergere il tipo di discorso e i meccanismi testuali dell'enunciazione che caratterizzano *Bowling for Columbine*.

Gérard Genette afferma che l'oggetto del suo lavoro “*non è il testo considerato nella sua singolarità ma l'insieme delle categorie generali, ovvero «tipi di discorso, modi di enunciazione, generi letterari, etc.», che si ritrovano in ogni testo. La preoccupazione di Genette è dunque quella di individuare e descrivere ampie tipologie di meccanismi testuali [...] alla ricerca di una retorica del racconto, fatta di figure che generalizzino quanto i diversi testi hanno in comune.*” (Pozzato, 2001)

Genette inoltre individua tre differenti dimensioni, per quanto collegabili, in base alle quali è analizzabile un testo narrativo, dal punto di vista semiotico:

- come discorso narrativo, significante, enunciato, a cui Genette riserva

la denominazione di *racconto tout court*;

- come contenuto narrativo, insieme di azioni e di situazioni considerate in sé, fatta astrazione dal medium che ce ne rende conto, a cui Genette assegna la denominazione tradizionale di *storia*;
- come atto di enunciazione, a cui Genette riserva il termine di *narrazione*. Il prodotto di questo atto è il discorso narrativo, il racconto, “*esattamente come qualunque enunciato è il prodotto di un atto di enunciazione*” (Genette, 1972)

Queste tre dimensioni a nostro parere sono riscontrabili per qualsiasi atto linguistico, indipendentemente dalla narratività del discorso<sup>30</sup>. Queste categorie che costituiscono la teoria genettiana del racconto “*sono utilizzate ancora oggi di frequente e costituiscono la base di numerose semiotiche settoriali, per esempio quella del cinema e dei fumetti*” (Pozzato, 2001).

Noi vogliamo mettere in rilievo la dimensione della narrazione, così come l’ha denominata Genette. Quello che ci proponiamo è di spostare l’attenzione dal prodotto alla sua produzione, di non guardare ai contenuti, ma a come questi vengono arrangiati nel testo.

Il racconto, come oggetto, è la posta di una comunicazione; c’è un donante del racconto, c’è un destinatario del racconto. Com’è noto, nella comunicazione linguistica io e tu sono assolutamente presupposti l’uno dell’altro; nello stesso modo non può esservi racconto senza narratore e senza ascoltatore (o lettore) [...] Descrivere il codice attraverso il quale narratore e lettore sono significati lungo il racconto stesso (Barthes, 1969)

Per procedere in questa analisi utilizzeremo innanzitutto la categoria

---

<sup>30</sup> La distinzione tra racconto e storia sembra ricalcare la classica distinzione tra i due piani, dell’espressione e del contenuto. Queste categorie non sono perfettamente sovrapponibili, ma riteniamo comunque sia utile riportare la definizione originaria dei due piani: “... *sembra ovvio che ogni linguaggio concepibile implichi due cose: un’espressione e qualcosa di espresso. Non può esserci semplicemente un’espressione senza qualcosa di espresso e viceversa. Queste due proprietà sono fondamentali a tutti i linguaggi. ... Il linguaggio ... è una struttura a due facce che implica contenuto ed espressione. Io li chiamerò i due piani del linguaggio.*” (Hjelmslev 1968)

della *voce* introdotta da Genette (1972), attraverso la quale cercheremo di definire le caratteristiche del ruolo di Moore come narratore. Sotto questa categoria egli infatti comprende il rapporto tra il discorso narrativo e la sua istanza produttrice, la narrazione. Poi prenderemo in analisi il *modo* dell'enunciazione: si tratta di un'altra categoria di Genette (1983) che definisce la forma e la modalità della narrazione. Attraverso questa analisi metteremo in rilievo il grado di distanza di Moore rispetto alla materia trattata e chiariremo la questione del punto di vista (prospettiva e focalizzazione).

Integreremo le categorie di Genette con quelle di Algirdas Julien Greimas: per quest'ultimo ogni discorso o enunciato presuppone un'istanza dell'enunciazione, *“un'istanza linguistica, logicamente presupposta dall'esistenza stessa dell'enunciato”* (Greimas-Courtés 1979, voce “enunciazione”), la quale si sdoppia nei due ruoli di enunciatore e di enunciatario. Greimas soprattutto introduce la definizione delle operazioni enunciazionali di *débrayage* ed *embrayage* che ci aiuteranno nella nostra analisi (Greimas-Courtés 1979).

## 3° CAPITOLO

### UNO SGUARDO ALL'INTRECCIO E ALLA *FABULA DEL FILM*

#### 3.1 La segmentazione e la topicalizzazione del testo

Come abbiamo spiegato precedentemente, una segmentazione del testo in sequenze e in sottosequenze in base ai loro *topic* ci permette di renderlo più funzionale alla nostra analisi.

Abbiamo compiuto quindi una suddivisione del film per “capitoli” e per “paragrafi”, cercando di giustificare ogni divisione con il cambiamento di argomento. Abbiamo individuato i *topic* in base alla loro adeguatezza a ciò che viene prima e a ciò che viene dopo nel discorso. I *topic* sono stati desunti attraverso una serie di domande, di ipotesi e di inferenze condotte durante il percorso di lettura. Pertanto la nostra analisi, come qualsiasi altra interpretazione di un testo, potrà sembrare il prodotto di una nostra particolare lettura, ma riteniamo di poter giustificare e generalizzare il nostro lavoro in base al fatto che ogni nostra inferenza è avvenuta a partire dagli indizi linguistici presenti nel testo, dalle ricorrenze tematiche e nella ricerca di una coerenza finale (Pisanty-Pellerey, 2004).

Greimas (1966), il cui approccio strutturalista (vedi 2.1) non considera l'attività interpretativa del lettore, parla di *isotopia* e non di *topic*, come di una proprietà intrinseca nel testo, e non frutto dell'inferenza del lettore. Dal suo punto di vista un testo è percorso da un reticolo di vene di senso, di “fili rossi” semantici che, insieme, conferiscono al testo la sua coerenza globale. Ciò che secondo lo studioso permette al lettore di estrapolare un'*isotopia* dal testo (o dalla singola sequenza presa in analisi) è la ricorrenza, nelle parole e nelle immagini, di certe proprietà semantiche comuni. All'interno di una sequenza

queste proprietà vengono attivate e amalgamate tra di loro. I molteplici contenuti delle singole parole e delle immagini si limitano tra di loro, chiudendo il ventaglio dei rispettivi usi possibili, e l'*isotopia*, o *topic*, è il percorso di lettura coerente che risulta da questo amalgama di tratti semantici.

Questa operazione è stata molto difficile perché il testo da noi preso in considerazione è un testo sincretico che risulta molto frammentato, in cui i diversi codici interagiscono tra di loro in modo spesso complesso (vedi 2.3). Nonostante ciò, inizialmente abbiamo condotto una segmentazione molto fitta, abbiamo individuato i *topic* parziali (micro-argomenti) di brevi scene, per poi arrivare alla formulazione di *topic* globali (macro-argomenti): a lettura ultimata infatti abbiamo proceduto alla formulazione di *topic* complessivi che ci hanno permesso di raggruppare più frammenti dentro delle macro sequenze.

Il procedimento di “ricomposizione” del testo, una volta che questo è stato scomposto nelle sue parti più piccole, è stata svolta attraverso una serie di procedimenti, detti anche “*macroregole*” (Dijk, 1977-8), che condensano man mano i contenuti delle singole proposizioni in unità di contenuto più ampie:

- **SOPPRESSIONE:** data una sequenza di proposizioni, si eliminano tutte quelle proposizioni che non costituiscono una presupposizione per le proposizioni della sequenza (ovvero: si eliminano i dettagli superflui rispetto all'azione narrativa o all'argomentazione) – ad esempio, si perdono per strada alcuni dettagli descrittivi;
- **GENERALIZZAZIONE:** data una sequenza di proposizioni si costruisce una proposizione che contiene un concetto implicitato dai concetti delle singole proposizioni della sequenza e si sostituisce la proposizione così costruita al posto della sequenza originale – esempio, data la sequenza “Quella mattina mi svegliai, mi lavai, feci colazione, uscii di casa e presi l'autobus per andare al lavoro”, la sequenza viene condensata nella proposizione “Mi preparai per andare al lavoro”;

- **COSTRUZIONE:** data una sequenza di proposizioni si costruisce una proposizione che il testo non contiene, ma che è implicita nella sequenza di proposizioni espresse dalla sequenza originale. (Dijk, 1977-8)

Abbiamo quindi individuato dei *topic* parziali, dei micro-argomenti (es.: C.2.1), li abbiamo poi raggruppati in argomenti (es.: **C.2**) più generali che a loro volta siamo riusciti a far rientrare in macro-argomenti (es.: **C**). In questo modo abbiamo individuato lo schema dell'*intreccio* di *Bowling for Columbine* (vedi 2.3.1) come un insieme di capitoli, di paragrafi e di sottoparagrafi (o meglio di macro-sequenze, sequenze e sotto-sequenze), titolati in base al loro *topic*. Lo riportiamo così come viene “dato” nel film.

### **3.2 Lo schema dell'intreccio di *Bowling for Columbine***

#### **A. PRESENTAZIONE DEL FILM**

**B. DETERMINAZIONE DELLE COORDINATE SPAZIO - TEMPORALI:** la mattina del 20 aprile 1999 era una mattina qualunque negli Usa; quella mattina è successo qualcosa.

#### **C. PREMESSA: GLI AMERICANI HANNO UN PARTICOLARE RAPPORTO CON LE ARMI**

**C. 1 I fucili vengono venduti in banca: Moore<sup>31</sup> prende un fucile in banca**

**(D.) SIGLA (interruzione, titoli di testa)**

**C. 2 Il Michigan è il paradiso di chi ama le armi**

---

<sup>31</sup> D'ora in poi “*Moore*” indicherà ‘*Moore* personaggio che agisce e che narra all'interno del film’ e non il regista Michael Moore autore del testo in analisi. L'autore empirico infatti non verrà più preso in considerazione in favore di un'analisi del testo, dove il regista non è più riscontrabile, se non come presupposto, ma dove invece il Moore-personaggio-narratore compare in prima persona.

- C.2.1 *Spot Sound-o-power*
- C.2.2 Moore da piccolo era un tiratore provetto
- C.2.3 È la patria di Charlton Heston
- C.2.4 In Michigan un cane da caccia ha ucciso il suo padrone
- C.2.5 I proiettili si vendono dal barbiere
- C.2.6 Le armi e i proiettili dovrebbero costare di più
- C.2.7 I cittadini comuni si organizzano per difendersi da soli nella Milizia del Michigan.
- C.2.8 James Nichols e il suo particolare rapporto con le armi
- C.2.9 A Oscoda Brent e Dj sono cresciuti con le armi in mano
- C.2.10 James Nichols ha una 44 Magnum sotto il cuscino

### **C.3 Negli Usa tutti hanno le armi**

- C.3.1 A Virgin nello Utah un'ordinanza dice che tutti devono avere un'arma
- C.3.2 Un cieco, Kerry Williams, si sente a suo agio con il fucile
- C.3.3 Le armi sono parte integrante della società americana

***Inferenza 1: negli Usa è molto facile possedere armi e procurarsi munizioni. Negli Usa c'è un uso improprio delle armi da fuoco (\*)***

### **C.4 Le paure e le armi di distruzione di massa nella cittadina di Littleton**

- C.4.1 È una comunità perfetta all'apparenza
- C.4.2 La paura del crimine da parte dei cittadini della comunità. La sicurezza per la casa

***Inferenza 2: la fobia del crimine alimenta il desiderio di sicurezza e di armi(\*)***

- C.4.3 La Lockheed Martin produce armi di distruzione di massa. Molti dei genitori dei ragazzi della Columbine School producono armi
- C.4.4 Gli interventi Usa nel mondo
- C.4.5 I legami tra la cittadina di Littleton e la produzione bellica

***Inferenza 3: se si producono armi di distruzione di massa e si porta la violenza nel mondo allora è più comprensibile che i cittadini posseggano le armi e che ci siano episodi di violenza nella società civile (\*)***

## **E. IL FATTO: LA STRAGE DELLA COLUMBINE**

### **E.1 Il 20 aprile 1999 accaddero due cose importanti**

- E.1.1 Strage in Kosovo a causa dell'intervento Nato
- E.1.2 Dylan Klebold e Eric Harris compiono la strage alla Columbine High School

### **E.2 L'NRA non rispettò il lutto cittadino**

- E.2.1 C. Heston in un raduno a Denver ribadisce il diritto dei cittadini a possedere le armi dieci giorni dopo la strage
- E.2.2 Il papà di Daniel protesta: qualcosa non va se un ragazzo può uccidere un altro ragazzo con un'arma

### **E.3 Il disagio degli studenti**

- E.3.1 Matt Stone spiega che “fa schifo andare a scuola” alla Columbine. Nessuno ha aiutato i due ragazzi a superare il disagio.

*Inferenza 4: se “fa schifo andare a scuola” e nessuno si prende cura di te allora si può arrivare a compiere gesti estremi (\*)*

- E.3.2 Uno studente della Columbine esprime un disagio

### **E.4 La paura della violenza nelle scuole dopo la Columbine**

- E.4.1 La politica della tolleranza zero
- E.4.2 Le regole sul vestiario

## **F. LE IPOTESI DELLA SOCIETÀ E DEI MEDIA**

### **F.1 I media, i politici e le corporation ipotizzano le cause**

### **F.2 Marilyn Manson spiega il suo punto di vista: gli interventi militari, i media**

### **F.3 Si fanno lezioni di bowling a scuola. Il bowling non è educativo.**

*Inferenza 5 (provocatoria per spingere oltre la riflessione): perché non incolpare il bowling della violenza tra i giovani? è assurdo, ma questo significa che le cause sono altre (\*)*



**F.4 Le ipotesi fatte non reggono: il confronto con altri stati**

F.4.1 I giovani stranieri sono come quelli americani

F.4.2 La storia degli Usa è violenta come quella di altri stati

**F.5 IL FATTO: le vittime d'arma da fuoco negli Usa sono molte di più. Gli americani hanno qualcosa di diverso.**

*Inferenza 6: c'è qualcosa di diverso nella cultura americana e nel sistema degli Stati Uniti che è la causa di tutto ciò (\*)*

**G. L'IPOTESI: LA CULTURA DELLA PAURA E DELL'ODIO**

**G.1 La storia degli Usa ha generato odi e paure**

**G.2 I media, le corporation e i politici alimentano le paure**

G.2.1 L'arrivo del 2000

G.2.2 Le api africanizzate

G.2.3 Gli scherzi di Halloween

G.2.4 Le scale mobili

G.2.5 La paura viene alimentata anche senza una motivazione: il discorso di G. W Bush

**G.3 La paura dei "neri"**

G.3.1 A Los Angeles i neri vengono colpevolizzati

G.3.2 Le api vengono "africanizzate"

G.3.3 Lo stereotipo del "nero" armato. Le armi sono più diffuse nelle periferie abitate dai bianchi

**G.4 La tv alimenta la paura del crimine**

G.4.1 I criteri di notiziabilità a Los Angeles privilegiano il crimine

G.4.2 Moore propone di fare un servizio giornalistico sull'inquinamento

G.4.3 Il programma televisivo *Cops* alimenta la paura verso i neri e gli ispanici

G.4.4 Moore propone di fare dei programmi sugli scandali finanziari

*Ipotesi 7: se si costruisce una cultura di odio e di paura allora è comprensibile che i cittadini posseggano le armi e che ci siano episodi di violenza nella società civile (\*)*

## **H. LA PRIMA VERIFICA DELL'IPOTESI: IL CANADA**

### **H.1 Il fatto: in Canada ci sono meno omicidi**

### **H.2 Verifiche delle ipotesi dei newyorkesi**

H.2.1 In Canada guardano meno film violenti. Non è vero

H.2.2 In Canada non c'è tanta povertà. Non è vero

H.2.3 In Canada ci sono meno persone di colore. Non è vero

### **H.3 Ipotesi: in Canada i cittadini hanno meno armi. Non è vero**

### **H.4 Seconda ipotesi: i canadesi non hanno una cultura dell'odio e della violenza e l'assistenzialismo funziona**

H.4.1 Moore controlla che le porte di casa dei canadesi siano veramente aperte

H.4.2 I telegiornali non alimentano odio e paure

*Verifica dell'inferenza 7: se si costruisce una cultura di odio e di paura allora è comprensibile che ci siano episodi di violenza nella società civile (\*)*

H.4.3 In Canada non ci sono indigenti

H.4.4 I quartieri poveri sono molto curati

H.4.5 I ragazzi e le persone si aiutano e si sentono sicure

*Inferenza 8: se l'assistenzialismo non funziona allora è comprensibile che ci siano più episodi di violenza nella società civile (\*)*

## **I. LA SECONDA VERIFICA DELL'IPOTESI: LA SCUOLA BUELL**

### **I.1 La tragedia alla scuola Buell a Flint**

### **I.2 Il trattamento “distorto” della notizia da parte dei media**

### **I.3 La tragedia della scuola è una delle tante tragedie della città di Flint**

*Inferenza 9: se a Flint si vive così male e il disagio della cittadina è così elevato è più comprensibile quello che è successo (\*)*

### **I.4 L'NRA non rispettò il lutto cittadino**

I.4.1 C. Heston ribadisce il diritto dei cittadini a possedere le armi

I.4.2 Le proteste della popolazione di Flint

**I.5 Ipotesi: la madre del bambino non poteva prendersi cura di lui perché l'assistenzialismo non funziona**

I.5.1 Tamarla Owens faceva parte del programma Welfare al lavoro

I.5.2 La vita di Tamarla era molto difficile

I.5.3 Veniva sfruttata dal suo secondo lavoro

I.5.4 Moore cerca di parlare con Dick Clark, il proprietario della catena di ristoranti per cui lavorava Tamarla

*Verifica dell'inferenza 8 e 9: se l'assistenzialismo non funziona e si vive male allora è comprensibile che ci siano più episodi di violenza nella società civile (\*)*

**L. IL CASO: L'AMERICA DOPO L'11/9**

**L.1 L'America di Bush ha fatto salire la paura e il panico**

**L.2 L'11 settembre e le decisioni militari**

**L.3 La psicologia del terrore**

*Inferenza 10: oggi questo meccanismo sta crescendo sempre di più (\*)*

**M. LE AZIONI DI MOORE**

**M.1 La battaglia di Richard e di Mark alla K-Mart**

**M.2 La battaglia di Moore contro C. Heston**

**N. TITOLI DI CODA**

*(\*) Si tratta di inferenze, conclusioni suggerite e veicolate dal testo: il lettore quindi le ricava durante il processo di lettura. Evidenziamo in questo schema solo le inferenza più importanti e rilevanti della macro-argomentazione del film, perché funzionali all'analisi che segue.*

### 3.3 La macro-argomentazione, la *fabula*

L'intreccio del film risulta costruito da un insieme di sequenze e di sottosequenze anche molto diverse tra di loro. A prima vista il testo sembra essere molto frammentato e ad una prima visione veloce del film sfugge la coerenza complessiva del discorso: il ritmo incalzante delle immagini e l'eterogeneità dei codici e dei contenuti presentati potrebbero far pensare ad un intreccio confuso, o meglio, si potrebbe pensare che il risultato finale sia il prodotto di un lavoro spontaneo di *collage* di un'innumerabile quantità di materiali raccolti durante le riprese. È lo stesso regista a sottolinearlo in un'intervista in conferenza stampa, raccolta nei contributi extra del *dvd* di *Bowling a Columbine* (versione italiana):

E' solamente dopo aver raccolto il materiale che mi sono accorto di voler sviluppare così il film. Uno dei vantaggi di aver mollato l'università dopo un anno è che non ho mai scritto niente. Non ho mai strutturato la mia mente in modo tale da avere uno schema da seguire, una certa tesi. Il cemento si asciuga in fretta. Io comincio a girare senza pensare a ciò che succederà. Le cose migliori accadono sempre per caso. [...] Ma mi piace lavorare così senza uno schema. Il pubblico rimane sbalordito come me, è sorpreso come me. Lo porto con me nel mio viaggio senza un itinerario preciso e in questo modo sa anche cosa farò dopo, dove andrò. E' quello che ci aspettiamo da ogni bel film. Vogliamo essere stimolati, sorpresi e rapiti dalla storia.

L'originalità e la ricchezza del lavoro svolto da Moore probabilmente risiede proprio nella capacità di “lasciarsi trasportare dagli eventi” durante la fase di ripresa: il segreto del suo successo viene spesso ricondotto alla sua capacità di entrare in contatto con realtà e persone inaspettate e di riuscire a “indagare” certi fenomeni senza uno schema di lavoro prefissato. Ma, come vedremo, un itinerario preciso esiste e, tralasciando come è avvenuta la raccolta del materiale, quello che ci troviamo di fronte non è sicuramente un testo frammentato nei contenuti. Indipendentemente da come, in una prima fase di riprese (fase di produzione), il nostro autore riesca a raccogliere le informazioni sulla realtà indagata, in seguito, proprio in base a quanto scoperto, sarà lui stesso a strutturare il materiale raccolto per trarne delle conclusioni, attraverso una fase di

post-produzione.

Sicuramente siamo di fronte ad un testo sincretico (vedi 2.3) e le sequenze e le sottosequenze che lo compongono sono molto diverse tra di loro, per i materiali utilizzati (si passa dal materiale d'archivio storico che mostra gli interventi Usa nel mondo ad un cartone animato) e per la forma enunciativa utilizzata (voce narrante, dialoghi tra personaggi, interviste, *spot*, spezzoni di archivio e altre forme brevi audiovisive inserite nell'intreccio). Ma dall'intreccio risulta evidente la presenza di un percorso argomentativo globale dell'intero film, nel quale è ben identificabile l'esposizione di una tesi di fondo e l'introduzione di una serie di verifiche volte a dimostrarla: tutte le sequenze e le sotto-sequenze vengono montate al servizio di un'idea, di una coerenza finale. La molteplicità delle storie raccontate e delle informazioni esposte infatti non fa altro che contribuire a rafforzare alcune principali tematiche di fondo (i *topic* hanno sempre qualcosa in comune: “le armi e la violenza”, “il crimine”, “le armi per la difesa”, “le armi per la sicurezza”, “il facile possesso delle armi”, e così via), proponendone punti di vista differenti e prove dimostrative eterogenee (fatti di cronaca, opinioni di “esperti”, vissuti individuali e osservazioni della realtà), che nell'insieme risultano coerenti tra di loro e vanno ad aumentare la “forza persuasoria” del testo complessivo.

### 3.3.1 Il percorso di lettura

Abbiamo così ripercorso le tappe dell'intreccio che lo spettatore attraversa durante il suo processo di lettura-interpretazione.

Riassumiamo il processo *semiosico* <sup>32</sup> individuato (vedi 3.2, da A a N).

---

<sup>32</sup> Inferenza o semiosi, cioè attività interpretativa. “Con “*semiosi*”, ..., intendo un'azione o influenza che è, o implica, una cooperazione di tre soggetti, il segno, il suo oggetto e il suo interpretante, tale che questa influenza tri-valente non si possa in nessun modo risolvere in azioni fra coppie.” (Peirce, 1980) Secondo Peirce la conoscenza nella sua totalità è inferenziale: non esistono intuizioni pure e ogni azione mentale è un'inferenza [critica dell'intuizionismo].

In una premessa iniziale vengono esposti una serie di casi e di occorrenze che individuano “una anomalia”, “una irregolarità” nella società americana e nel suo rapporto con le armi: in una banca si distribuiscono fucili; le armi dovrebbero servire per la caccia invece un cane ha ucciso un cacciatore con un fucile; le munizioni costano pochissimo e sono reperibili ovunque; James Nichols dorme con una pistola sotto il cuscino e se la punta carica alla testa; sempre Nichols non conosce Ghandi; un ragazzo può diventare un bombarolo; e così via. Il *focus* poi si restringe nella cittadina di Littleton dove è avvenuta la strage e anche qui, si possono riscontrare delle fobie e delle realtà che non fanno altro che alimentare questa “anomalia americana”(la fobia del crimine e la produzione di armi di distruzione di massa).

Tutte queste anomalie culminano nel fatto sorprendente<sup>33</sup> della strage alla Columbine High School: il caso Columbine colpisce l'attenzione del lettore, inducendolo a mettere a fuoco la questione “i giovani e le armi in America”. Questo procedimento di messa a fuoco è stato alimentato dalle precedenti anomalie riscontrate che, attraverso un climax ascendente di crescita del dubbio, inducono il lettore-interprete a cercare una spiegazione a queste irregolarità (nascita della tensione abduttiva).

*«I nostri figli erano davvero da temere. Si erano trasformati in piccoli mostri. Ma di chi era la colpa?»*, domanda la voce narrante a questo punto del film.

Le ipotesi formulate dalla società attraverso i mezzi di comunicazione di massa e gli esponenti della classe dirigente vengono messe alla prova, ma crollano durante i processi di verifica: cercando delle conferme alle congetture iniziali, attraverso dei confronti con altri stati nel mondo, si incontrano ulteriori “anomalie” e contraddizioni. Le congetture fatte crollano soprattutto quando si scopre che gli Stati Uniti, al contrario di altri paesi, hanno un numero di vittime d'armi da fuoco molto più elevato. Il focus di indagine va quindi ristretto, la causa va ricercata all'interno della società americana. La tensione dell'interprete lo spinge a continuare la ricerca delle cause.

A questo punto vengono presentati una serie di fatti inerenti la società americana che inducono il lettore-interprete ad ipotizzare che la causa principale di queste “anomalie americane” risieda nella cultura della paura e dell'odio in cui ogni

---

<sup>33</sup> Nel momento in cui tutta la conoscenza è un processo semiotico, essa è fallibile: non si può mai raggiungere alcuna certezza, può sempre sorgere un fatto inaspettato che riavvia il

singolo americano cresce<sup>34</sup>: attraverso la successione di una serie di constatazioni (il cartone animato mostra che la storia degli Usa è ricca di odio e di paure; i media le alimentano; la paura dei “neri” e del crimine, etc.) viene suggerita una spiegazione che, come ogni altra ipotesi, va verificata. E così si parte per il Canada alla ricerca di nuovi casi che suggeriscano la medesima interpretazione senza contraddirsi. Le informazioni raccolte in Canada e quelle ricavate dall’analisi della tragedia della scuola Buell permettono infine al lettore-interprete di formarsi una credenza, un’opinione, un abito. (vedi 3.2, verifica inferenza 7 e 8): *“Avrei potuto fare questo film dieci anni fa, e il risultato sarebbe stato lo stesso, perché in realtà il film non parla della strage di Columbine. L’America non è mai cambiata da questo punto di vista, il documentario tratta della nostra cultura della paura e di come questa paura conduca inevitabilmente ad atti di violenza, in casa nostra e a livello internazionale”* (intervista a Moore contenuta nel dvd del film *Roger & Me*).

La struttura del film assume dunque le caratteristiche di una vera e propria indagine (condotta attraverso la ricerca sul campo, le statistiche, le immagini di repertorio, e le interviste), di una macro-argomentazione, un percorso di inferenze logiche come quello studiato e analizzato da Charles Peirce (1984) e riassunto così:

A partire dalla constatazione di un fatto sorprendente, che contravvenga alle attese dell’interprete, quest’ultimo avanza tentativamente una possibile spiegazione - *fase abduttiva*<sup>35</sup> - la quale, se accettata, fa sì che il fatto in questione non appaia più come sorprendente ma come perfettamente prevedibile. Successivamente, e siamo alla *fase deduttiva* dell’argomento, vengono tratte le varie conseguenze sperimentali dell’ipotesi proposta: ad

---

processo semiotico (principio del fallibilismo) (Peirce, 1980-1984) .

<sup>34</sup> *The Culture of Fear: Why Americans are Afraid of the Wrong Things* di Barry Glasner (New York, Basic Books, 1999) è un testo di riferimento al documentario.

<sup>35</sup> L’unico modo per penetrare più a fondo nella comprensione delle cose e delle leggi che ne regolano il funzionamento è attraverso la formulazione di ipotesi o abduzioni. L’abduzione è un ragionamento rischioso perché implica un salto logico: l’esperienza potrà falsificare l’ipotesi fatta. Con l’ipotesi, concludiamo l’esistenza di un fatto completamente differente da alcunché di osservato, fatto ipotizzato da cui, in base a leggi note, qualche fatto osservato risulti necessariamente (Peirce, 1984)

esempio, nel caso dell'interpretazione storiografica, ci si aspetta di trovare conferma dell'esistenza di un avvenimento anche in altri documenti oltre a quello che ha suggerito la congettura iniziale. Ne consegue che quanto maggiore è il numero di frammenti indipendenti che suggeriscono una medesima interpretazione senza contraddirsi a vicenda, tanto più tale interpretazione ne risulta corroborata. Infine, le conseguenze previste vengono verificate (o falsificate) induttivamente<sup>36</sup> e dunque l'ipotesi di partenza viene conservata, rielaborata oppure scartata. (Pisanty-Pellerey, 2004)

A questo punto non vogliamo discutere sull'autenticità o meno delle informazioni esposte nel film né tanto meno sulle possibili omissioni o strumentalizzazioni compiute dall'autore sui contenuti di queste informazioni. Quello che vorremmo mettere in evidenza è che questo percorso di lettura che compie lo spettatore del film è interamente suggerito e guidato dal testo.

Se il significato di un segno-testo risiede nella somma indefinitamente aperta degli effetti che esso è in grado di produrre sui propri interpreti, il Lettore Modello<sup>37</sup> è un'ipotesi che seleziona tra tutti gli effetti prodotti o producibili dal testo, quelli che il testo stesso, per come è strutturato, sembra incoraggiare in maniera più evidente. (Pisanty- Pellerey, 2004)

... la cooperazione interpretativa avviene nel tempo: un testo viene letto passo per passo. Pertanto la *fabula* "globale" (la storia raccontata da un testo coerente), seppur viene concepita come finita dall'autore, si presenta al Lettore Modello come in divenire: egli ne attualizza porzioni successive. (Eco, 1979)

---

<sup>36</sup> Attraverso una fase sperimentale si cerca di individuare casi nella realtà che rispondano all'ipotesi formulata per concludere che fatti simili ai fatti osservati siano veri nei casi non esaminati. L'induzione è il ragionamento che va dai particolari alla legge generale, attraverso un processo di generalizzazione. (Peirce, 1984)

<sup>37</sup> Umberto Eco (1979) introduce così il Lettore Modello: "*Per organizzare la propria strategia testuale un autore deve riferirsi ad una serie di competenze (espressione più vasta che "conoscenza di codici") che conferiscano contenuto alle espressioni che usa. Egli deve assumere che l'insieme di competenze a cui si riferisce sia lo stesso a cui si riferisce il proprio lettore. Pertanto prevederà un Lettore Modello capace di cooperare all'attualizzazione testuale come egli, l'autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente.*"



### 3.3.2 Il montaggio

In *Bowling for Columbine* le attualizzazioni così compiute dal Lettore Modello, come ipotesi interpretativa, sono il prodotto di un sapiente montaggio: il processo interpretativo viene guidato, suggerito e indirizzato dalla successione delle immagini che, accostate sapientemente tra di loro, inducono a determinate interpretazioni<sup>38</sup>.

I diversi “blocchi narrativi”, i fatti, i casi e le informazioni raccolte nelle singole sequenze e sottosequenze (ognuna portatrice di un determinato significato che contribuisce alla coerenza finale, vedi 3.3) vengono articolati in un “discorso”, vengono disposti e organizzati sapientemente all'interno dell'intreccio globale, suggerendo diverse inferenze fino all'interpretazione complessiva (gli americani hanno un particolare rapporto con le armi perché il possesso è libero e “facile”; le vittime d'arma da fuoco sono molte di più che in altri stati perché vengono educati all'odio e alla paura; perché il loro sistema di assistenzialismo non funziona, etc.) (vedi 3.2, inferenze (\*))

Queste sembrano scaturire dalle immagini, sembra che “risultino” dalle informazioni raccolte, come frutto di un indagine. Invece la conclusione a cui è arrivato l'autore, senza voler negare che sia veramente il frutto spontaneo di un'indagine, esiste “a priori” e la successione delle immagini è solo un modo per esporla e sostenerla.

Vediamo un esempio di come attraverso un particolare montaggio, in una sequenza minore, si possano suggerire certe interpretazioni, già date in partenza.

---

<sup>38</sup> Per analizzare il montaggio ci serviremo della classificazione dei sintagmi (segmenti visivi prodotti dall'accostamento di più inquadrature) di Christian Metz (1968): nella *Grande Sintagmatica* lo studioso analizza come le diverse unità significanti si combinano tra di loro attraverso il montaggio, andando a costruire una vera e propria sintassi cinematografica. Partiremo dalla classificazione delle “strutture linguistiche” per poi analizzare il livello interpretativo che a noi interessa.

Nella comunità di Littleton in Colorado, dove è avvenuta la strage della Columbine, ha sede la Lockheed Martin, una multinazionale produttrice di armi di distruzione di massa. Nell'intervista al responsabile della multinazionale, Moore lancia una possibile interpretazione (un'ipotesi) del perché e di come due ragazzi, come Dylan ed Eric, possano arrivare a compiere una strage: «*Non crede che i nostri figli si dicano: Beh, papà va tutti i giorni in fabbrica, lui fa i missili, che sono armi di distruzione di massa. Qual è la differenza tra quella distruzione di massa e quella della Columbine High School?*» (vedi 3.2, C.4.3)

Con questa domanda egli espone in modo esplicito una sua ipotesi di connessione tra il lavoro dei padri e il rapporto dei ragazzi con le armi e suggerisce al lettore un'interpretazione che lo guiderà nella lettura delle immagini successive.

Poco dopo, nonostante l'intervistato abbia risposto che le armi di distruzione di massa servono solo per difendersi, cominciano a scorrere sullo schermo le immagini degli interventi militari degli Usa nel mondo durante la storia: gli orrori e le atrocità mostrate sembra non abbiano nulla a che fare con la difesa e di fatto contraddicono le parole dell'intervistato<sup>39</sup>. (vedi 3.2, C.4.4)

Dunque il sintagma a graffa<sup>40</sup>, che presenta l'elenco delle azioni militari americane nella storia, guida il lettore ad un'ulteriore interpretazione: se precedentemente si ipotizza che i genitori dei ragazzi, contribuendo con il loro lavoro alla produzione di armi di distruzione di massa, possano in qualche modo “legittimare” il possesso e l'uso di armi minori agli occhi dei loro figli, ora si scopre che queste armi

---

<sup>39</sup> Un'altra tecnica importante, per rendere l'emozione di ciò che è filmato, è il montaggio sonoro: l'efficacia sta nello scegliere una canzone che evochi una sensazione opposta a quella del filmato su cui viene fatta scorrere. In questo caso per esempio sulle immagini degli interventi militari Usa degli ultimi cinquant'anni, si ascolta la canzone *It's a Wonderful World*, cantata da Louis Armstrong.

<sup>40</sup> La sequenza in questione è costituita da un elenco di episodi, di flash, montati in ordine cronologico con ellissi temporali molto marcate. È una sorta di riassunto costituito da episodi e ogni episodio è come una sequenza-segmento autonomo nella sequenza. Riteniamo di poter parlare anche di sintagma a graffa (Metz, 1968) in quanto l'elenco è costituito da più episodi (i molteplici e diversi fatti storici) che offrono esempi tipici di un dato ordine di realtà: i piani infatti sono principalmente legati tematicamente senza continuità spaziale (nonostante il sintagma a graffa non preveda una cronologia temporale, riteniamo che il legame cronologico tra gli interventi Usa risulti superfluo, o meglio laterale rispetto al loro legame di fondo, alla “graffatura” in base al *topic*, la “violenza internazionale”, che li accomuna).

di distruzione di massa provocano stragi e disastri internazionali, molto più atroci di quello che è successo alla Columbine e quindi questo accostamento di immagini porta il lettore a chiedersi se l'attività "criminosa" del governo, le stragi commesse a livello internazionale, non siano in qualche modo "responsabili" della violenza all'interno della società e quindi della stessa strage in questione (vedi 3.2, inferenza 3). Un accostamento di tematiche ("la violenza degli adolescenti" e "la violenza militare") che, attraverso l'interpretazione iniziale suggerita da Moore nell'intervista al responsabile della Lockheed Martin, porta il lettore ad allargare la questione sull'influenza che la politica internazionale può avere sulla società.

In seguito, dopo aver ulteriormente sottolineato il legame tra la popolazione di Littleton e la produzione bellica (come a conferma di quanto ipotizzato) (vedi 3.2, C.4.5), viene inserita la sequenza che narra gli accadimenti del 20 aprile 1999 (E.1). Il primo fatto mostrato è la strage in ex-Jugoslavia dovuta all'intervento Nato, commentata dall'allora Presidente Bill Clinton, a cui viene subito accostata la sequenza della strage alla Columbine, anche questa annunciata poco dopo dal Presidente. L'introduzione del fatto principale, la strage nella scuola, viene così inserita subito dopo le immagini di un ulteriore intervento militare americano che definiscono lo scenario, il contesto entro cui interpretare l'evento: i due "fatti del giorno" vengono accostati in un sintagma parallelo associativo, quasi a suggerire la connessione tra le due stragi e quindi a ribadire l'ipotesi iniziale, della sequenza precedente, di una "responsabilità" governativa rispetto alla violenza nella società americana. Il lettore è quindi portato, attraverso un semplice parallelismo di sequenze, a "leggere" la scena della strage alla Columbine High School in un determinato modo, andando a rafforzare la credenza che ci sia un nesso (concretizzato dal "nesso" nel montaggio, dall'accostamento di immagini) tra "la violenza militare" e "la violenza degli adolescenti".

Questi processi interpretativi vengono suggeriti dal montaggio e si realizzano grazie ad una tendenza naturale del lettore a non vedere il film come una semplice successione di immagini slegate tra di loro, ma a leggervi sempre una storia all'interno, completando le informazioni trasmesse dalla superficie espressiva del testo con stralci di schemi cognitivi precedentemente introiettati, in

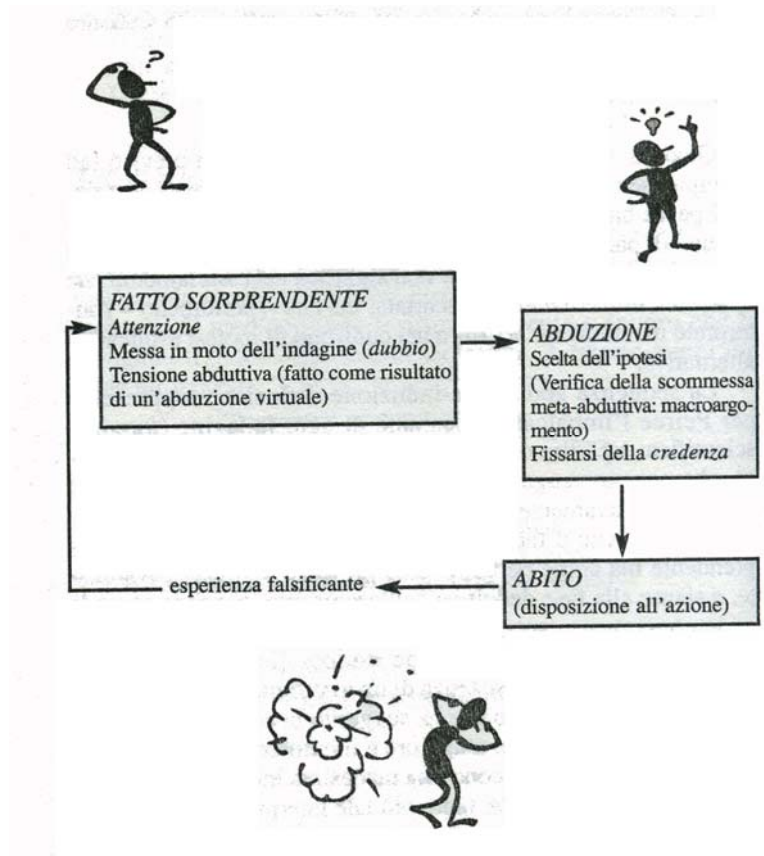
modo da narrativizzare le immagini<sup>41</sup>.

Si capisce perciò che la tendenza innata all'affabulazione che caratterizza gli esseri umani non riguarda solo la composizione di testi (ovunque e da sempre gli uomini hanno raccontato storie), ma anche la loro interpretazione (si è naturalmente portati a cercare un senso narrativo nelle cose che ci circondano). (Pisanty-Pellerey, 2004)

Vediamo ora un ulteriore esempio di come, all'interno della sequenza che presenta il viaggio in Canada, il lettore venga guidato a condurre una vera e propria indagine minore (rispetto all'indagine globale dell'intero film), solamente attraverso la successione delle immagini e le parole della voce narrante: la sequenza abduzione – deduzione – induzione, così come l'abbiamo sintetizzata precedentemente (vedi 3.3.1), viene “resa cinematograficamente”, il lettore “ragiona” insieme a Moore e lo segue nella ricerca di una spiegazione, nella formulazione delle ipotesi e nella verifica attraverso le prove, rimanendo sorpreso insieme al protagonista ad ogni confutazione delle idee di partenza. Riassumiamo il circolo interpretativo, le fasi dell'indagine elaborate da Peirce (1984), con uno schema riassuntivo (Pisanty- Pellerey, 2004):

---

<sup>41</sup> Un esempio significativo di questa tendenza a creare raccordi narrativi è dato dall'effetto *Kulešov* (dal nome del regista russo che lo sperimentò): montando in tre diverse sequenze la stessa inquadratura dell'attore Mosjoukine – nella prima sequenza l'inquadratura era accostata a quella di un piatto di minestra, nella seconda all'immagine di una salma in una bara, nella terza a quella di una bambina che giocava – Kulešov chiese a tre gruppi di spettatori che espressione avesse l'attore. Naturalmente le risposte furono di a) di fame, b) di dolore e c) di serenità.



E ora vediamo la sequenza del viaggio in Canada.

L'indagine è messa in moto dalla constatazione che in Canada ci sono meno omicidi (H.1): attraverso una serie di interviste Moore scopre che la gente, al contrario degli americani, non si ricorda di aver sentito parlare di vittime d'arma da fuoco per anni, fatto che risulta sorprendente anche agli occhi del lettore che è portato a chiedersi, insieme al personaggio, non tanto come mai in Canada ci siano meno omicidi, quanto come mai il Canada sia diverso che dagli Stati Uniti.

Si avverte la necessità di intraprendere un'indagine quando si verifica una rottura di regolarità, ovvero quando “si presenta un fenomeno che, a prescindere da una spiegazione particolare, ci sarebbe ragione di aspettarsi che non accadesse” (Pisanty- Pellerey, 2004)

L'indagine inizia con la sorpresa. Il “fatto sorprendente” richiede un mutamento di abito razionale, cioè di una spiegazione. La spiegazione è un'ipotesi, cioè una proposizione che, se si fosse saputo che era vera prima che si presentasse il fenomeno, avrebbe reso il fenomeno prevedibile, se non con certezza, almeno con una certa probabilità. (Proni, 1990)

Moore decide di cercare di dare una spiegazione a questa anomalia chiedendo ad alcuni newyorkesi di ipotizzare delle motivazioni e quindi di fare delle abduzioni (H.2).

Il fatto di far parlare direttamente degli americani, della gente comune per la strada, crea un effetto di realtà, di immedesimazione: le ipotesi fatte risultano quindi ancora più “vere”, o meglio, il lettore comprende subito che si tratta di “veri” luoghi comuni, di credenze sedimentate nella cultura degli abitanti di New York, anche perché queste vengono presentate da una grafica introduttiva che recita le seguenti parole: *Fun facts about Canada*.

Ecco le ipotesi fatte, riformulate in modo logico:

- Se si guardano meno film violenti si commettono meno omicidi (H.2.1)
- Se c'è meno povertà si commettono meno omicidi (H.2.2)
- Se la maggioranza della popolazione è “bianca” si commettono meno omicidi (H.2.3)

L'ipotesi, da sola, fornisce solo una possibilità di spiegazione. Se vogliamo avere una conferma o una smentita, dobbiamo innanzitutto stabilire quali sono le conseguenze della nostra ipotesi: “la prima cosa da fare, una volta adottata un'ipotesi, sarà quella di trarne le probabili conseguenze sperimentali. Questo passo è la deduzione”.(Prони, 1990)

Per esempio dalla prima ipotesi ricaviamo che in Canada, dove ci sono meno omicidi, si dovrebbero guardare meno film violenti. Dalla seconda che in Canada ci dovrebbe essere meno povertà, e così via.

[...] “Ora, avendo tratto per deduzione da un'ipotesi le previsioni dei risultati di un esperimento, procediamo a saggiare l'ipotesi eseguendo l'esperimento e confrontando quelle previsioni con i risultati effettivi di esso”. E se l'ipotesi resiste alla sperimentazione, “cominciamo ad accordarle dignità tra i risultati scientifici”. Questa è l'induzione. [...] “L'operazione di verificare un'ipotesi sperimentalmente, che consiste nel notare che, se è vera, delle osservazioni fatte in certe condizioni dovrebbero avere certi risultati, far sì che tali condizioni siano soddisfatte, notare i risultati e, se sono favorevoli, attribuire una certa fiducia all'ipotesi, ciò lo chiamo induzione”. [...] Alla parte sperimentale segue poi la parte generalizzante che conclude con l'invalidazione o l'estensione dell'ipotesi.(Prони, 1990)

Ma tutte e tre le ipotesi vengono confutate, falsificate dall'esperienza, una alla

volta: insieme a Moore il lettore viaggia per il Canada e scopre realtà che contraddicono i luoghi comuni di partenza.

- I ragazzi guardano i film violenti
- C'è un elevato tasso di disoccupazione
- Il 13% della popolazione è di colore

Falsificate le congetture di partenza, a Moore e al lettore stesso, che in lui si identifica, non resta che ipotizzare che la ragione del minor numero di omicidi risieda nel minor possesso di armi tra i cittadini (abduzione ipocodificata<sup>42</sup> in quanto suggerita dalle conoscenze pregresse, secondo le quali gli americani invece hanno un elevato possesso di armi) (H.3). Ma ancora una volta l'esperienza è falsificante: in Canada il possesso di armi è enorme. A questo punto l'effetto di straniamento, inteso come l'atteggiamento interpretativo che porta a considerare come “strano” l'oggetto in questione, è al massimo livello: le attese, le aspettative di Moore e quindi del lettore vengono contraddette dall'esperienza, esercitando una funzione straniante che porta ad aumentare la tensione abduttiva, la volontà cioè di individuare una spiegazione finale.

Tale effetto nel lettore è tanto maggiore quanto Moore sottolinea il suo straniamento (con le sue parole e con le immagini che lo riprendono al centro di una piazza di Toronto che si guarda intorno spaesato, come fosse atterrato su pianeta sconosciuto, tutto da esplorare): la narrazione in prima persona e la centralità del nostro personaggio, che sembra muoversi come un normale americano “alla scoperta del Canada”, conferiscono un senso di naturalezza alle inferenze e alle scene presentate e acutizzano il processo di identificazione del lettore che segue il protagonista, attribuendogli fiducia.

Vediamo ora come procede l'indagine in Canada: attraverso la ricerca e la raccolta di una serie di dati empirici, attraverso un'esplorazione della realtà, Moore conduce il nostro lettore a formulare un'ipotesi conclusiva (H.4). Il viaggio del protagonista quindi continua alla ricerca di una spiegazione e, come un cittadino qualunque, Moore scopre insieme al lettore una serie di realtà e di ulteriori fatti

---

<sup>42</sup> L'abduzione ipocodificata si ha quando la regola viene selezionata a partire da una serie di leggi equiprobabili messe a disposizione dell'enciclopedia: di fronte ad un fatto sorprendente l'interprete scandaglia il proprio bagaglio di conoscenze per trovare una regola la quale potrebbe applicarsi a quel fatto e spiegarlo (Eco-Sebeok, 1983)

sorprendenti.

Il metodo scientifico è l'unico che non ricusa, ma anzi ricerca attivamente il confronto (potenzialmente falsificante) con l'esperienza. [...] L'esigenza di autocorrezione emerge quando ci si rende conto dell'inadeguatezza delle proprie credenze, rispetto agli stimoli del mondo esterno. [...] il prezzo da pagare è la provvisorietà delle regole adottate per dare senso alle cose; il vantaggio è, secondo Peirce, un adeguamento progressivo alle leggi del mondo esterno. [...] il controllo incrociato della comunità degli interpreti, attraverso una serie ininterrotta di verifiche empiriche, di ipotesi e di falsificazioni, alla lunga seleziona solo quelle credenze che dimostrano una maggiore capacità di adattamento rispetto all'ambiente. (Pisanty-Pellerey, 2004)

Le scoperte di Moore durante il suo viaggio stupiscono anche il lettore: i canadesi non hanno paura del crimine; lasciano le porte di casa aperte (qui l'incredulità di chi guarda viene smentita dalle prove che Moore, il primo a non crederci, conduce andando porta a porta per verificare induttivamente che sia vero); i telegiornali non alimentano odi e paure, i politici privilegiano il Welfare a tutto il resto; non c'è povertà, non c'è segregazione e l'assistenzialismo funziona. Il lettore scopre queste realtà insieme al personaggio-Moore, arrivando a trarre delle conclusioni e quindi a formulare un'ipotesi finale (insieme agli ultimi intervistati canadesi che la confermano, con le loro parole): la differenza culturale tra i due paesi, messa in rilievo da queste ultime scoperte, è la causa del loro diverso approccio nei confronti delle armi e della violenza (vedi 3.2, verifica dell'inferenza 7 e inferenza 8).

Concludendo, è importante vedere come l'indagine in questione venga costruita cinematograficamente e, come abbiamo visto, rispecchi il modello del ragionamento classico (ipotesi e verifica): i ragionamenti sono semplici ed intuitivi e vengono guidati attraverso una successione di immagini e di parole: un percorso interpretativo che porta il lettore, partito da una domanda iniziale, attraverso un vero e proprio effetto di straniamento centrale, a formulare, insieme al protagonista del film, un'interpretazione conclusiva. Il tutto catturando e conservando la sua attenzione e accompagnando le sue riflessioni in un percorso logico di inferenze, attraverso una grande immedesimazione nel protagonista.



### 3.3.3 La *fabula* principale

La *fabula* principale dell'intero film racconta quindi di un'indagine condotta dal personaggio-Moore sul particolare rapporto degli americani con le armi, un suo viaggio volto a smascherare i luoghi comuni e a individuare le vere cause del fenomeno: il lettore segue la *fabula*, si immedesima nel personaggio principale, si crea delle aspettative e condivide il programma narrativo<sup>43</sup> principale, cioè la volontà di comprendere le ragioni dell'elevato numero di vittime d'arma da fuoco negli Stati Uniti. Lungo l'intreccio del film il nostro protagonista, in seguito ad una rottura dell'ordine iniziale, determinata dalla strage alla Columbine e dall'aver riscontrato il rapporto “malato” degli americani con le armi<sup>44</sup>, è chiamato ad affrontare diverse prove per riuscire a raggiungere lo scopo del suo programma narrativo: le interviste, il viaggio in Canada e la raccolta di informazioni sono tutte tappe e traguardi che il protagonista supera dotandosi di ciò che gli serve per compiere il passo successivo<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Secondo Greimas (1966) il programma narrativo (Pn) può essere inteso come la successione degli stati e delle trasformazioni di un particolare soggetto rispetto al suo oggetto del desiderio, lo scopo. Più intuitivamente si tratta di quello che un soggetto intende fare. Moore inizialmente si trova in uno stato di disgiunzione con il suo oggetto (l'individuazione delle cause del fenomeno) e poi attraverso successive trasformazioni raggiunge il suo obiettivo. Nella *fabula* globale il Pn di Moore è il Pn principale, quello che il lettore segue dall'inizio alla fine del film.

<sup>44</sup> La rottura dell'ordine costituito è il punto di partenza di qualsiasi narrazione la cui conclusione si presume si risolva con il ri-stabilimento dell'ordine. La rottura comporta il configurarsi di un conflitto (in questo caso “sostegno delle armi” Vs “le armi portano violenza”) da cui ha origine il racconto. “*La necessità di un conflitto, indispensabile a qualsiasi drammaturgia, rende impossibile la rappresentazione della felicità pura. La felicità coincide sempre con il superamento di un conflitto. [...] Paradossalmente si può raccontare solo il male, sempre che resti viva l'idea del bene.*” (Cerami, 2002)

<sup>45</sup> Riteniamo che potrebbe essere molto interessante analizzare il testo di *Bowling for Columbine* attraverso alcune categorie e teorie della semiotica generativista di Greimas (strutture attanziali, schema narrativo canonico, performance, etc) che mettano in evidenza la narratività del testo, ma per ora ci limitiamo a dire che durante il film Moore acquisisce un equipaggiamento modale (soprattutto arricchendosi di sapere) che gli fornisce le competenze necessarie per raggiungere il suo oggetto del desiderio. (Greimas, 1966). Per una trattazione più adeguata della teoria generativista greimasiana rimandiamo ai primi dieci capitoli di *Semiotica del Testo*, di M.P. Pozzato (2001)

All'interno della *fabula*, Moore e il suo programma narrativo (smascherare le vere cause di questo fenomeno negativo) si scontrano con un antagonista, Charlton Heston e il suo programma (il possesso e la liberalizzazione delle armi). Questo conflitto di fondo mantiene viva la tensione narrativa nella ricerca di un superamento di questo conflitto. Grazie ad un montaggio alternato che evidenzia la contemporaneità delle due scene, i due programmi narrativi (“armi bene” Vs “armi male”) vengono esposti e contrapposti subito dopo il racconto di entrambe le stragi, della Columbine e della scuola Buell (in entrambi i casi i convegni della National Rifle Association, nei luoghi in lutto a pochi giorni dall'accaduto, vengono alternati per contrasto alle proteste della popolazione)<sup>46</sup> (E.2, I.4). In questo modo appare evidente la contrapposizione e l'individuazione di un oppositore<sup>47</sup>, la Nra di Heston. La *fabula* infine, come accade tradizionalmente quando il protagonista ha acquisito tutte le competenze necessarie, si conclude con la battaglia finale: da una parte la vittoria contro la K-Mart, nella quale Moore, insieme a Richard e Mark (i due ragazzi rimasti feriti alla Columbine), ottengono l'interruzione della vendita di proiettili nei supermercati (M.1), dall'altra l'incontro-scontro tra i due programmi narrativi antagonisti. Moore infatti nell'ultima scena va ad intervistare il “nemico” e, dopo una sorta di duello verbale, Heston ne esce sconfitto e si allontana di scena (M.2).

La sequenza dell'intervista all'attore rappresenta uno dei momenti più intensi che Moore abbia mai saputo creare, e questo senza che Heston dica qualcosa di particolarmente interessante. Improvvisamente decide di smettere di confrontarsi con le domande del regista e semplicemente esce di scena, in silenzio. Moore capisce che quel silenzio, quella camminata zoppicante verso l'interno della propria villa è più eloquente di ogni altra parola. Lo segue con la

---

<sup>46</sup> La tecnica del montaggio alternato è usata spesso da Moore nei suoi film. È famosa la scena di *Roger & Me* in cui viene accostato da una parte Roger Smith durante il discorso natalizio di commiato, dall'altra le scene dello sfratto di una famiglia alla vigilia di Natale. Il montaggio alternato mette in evidenza le denunce di Moore e dona intensità al documentario: mentre Mr. Smith pronuncia parole intrise di significati filantropici e positivi, una famiglia povera, composta da una donna sola e tre bimbi a carico, viene messa sul lastrico. La drammaticità è acuita dalla voce di Smith fuori campo sulla scena dello sfratto.

<sup>47</sup> Rimandiamo alla struttura attanziale di Greimas (1966) in cui vengono identificate le diverse tipologie di soggetti e le sfere di azione.

telecamera, di spalle, per due buoni minuti. (Camera, 2004)

Come abbiamo dimostrato precedentemente, questa *fabula* viene costruita attraverso il montaggio e l'accostamento sapiente di diverse storie, fatti e sequenze che insieme determinano una coerenza complessiva: si tratta di numerosi “racconti nel racconto”, di notizie e di informazioni che hanno qualcosa in comune, trattano di tematiche e di *topic* comuni, che nell'insieme contribuiscono all'articolazione dell'intreccio del film e quindi alla costruzione della *fabula* complessiva.

### 3.4 L'atto linguistico di *Bowling for Columbine*

Grazie a questo sguardo globale pensiamo di aver fatto emergere, da un punto di vista pragmatico, il significato complessivo di questo testo (vedi 1.4, pragmaticismo).

Secondo John L. Austin (1962a) “dire qualcosa equivale a fare qualcosa”. Usufruento della sua teoria dell'atto linguistico potremmo quindi concludere che Moore come autore, “generando” *Bowling for Columbine*, compie tre atti simultanei.

Compie un atto locutorio in quanto, come regista del film, organizza il materiale audiovisivo raccolto secondo delle regole sintattiche e grammaticali specifiche (atto fatico) per esprimere determinati significati, riferiti a particolari stati del mondo reale (atto rhetico); compie un atto illocutorio nel costruire il film in quanto argomenta una sua tesi, una sua ipotesi, anche se ciò non è reso esplicito; e poi compie un atto perlocutorio perché attraverso questo film mira a persuadere i lettori, a convincerli della sua tesi e anche ad agire di conseguenza.

## 4° CAPITOLO

### LE STRATEGIE NARRATIVE

In questo capitolo ci proponiamo di analizzare le strategie enunciative di *Bowling for Columbine*: cercheremo di individuare alcune caratteristiche della *narrazione*, così come l'ha definita Gérard Genette (1972) (vedi 2.3.2), analizzando solo alcune particolari sequenze del film, ma cercando di estendere la riflessione all'intero testo.

#### 4.1 L'analisi della narrazione

Sia l'individuazione della *fabula*, che quella della *narrazione*, sono il frutto di un'inferenza del lettore che non possiede in anticipo la loro dimensione materiale (come l'intreccio per esempio), ma intuisce solo la loro struttura logica, la loro presenza nel testo. Come abbiamo ricavato la presenza di una *fabula* dall'analisi della struttura dell'intreccio, allo stesso modo cercheremo di ricavare la presenza di un "atto del narrare", sempre attraverso alcuni processi interpretativi che partano dalla manifestazione lineare del racconto. Descriveremo dunque la *narrazione* cercando di inferire la sua presenza dal testo.

Secondo Genette i racconti letterari manifestano le tracce della presenza *narratoriale* attraverso certi pronomi e certi tempi verbali, attraverso il registro di ciò che egli chiama la voce *narrativa*. Ma la *narrazione* in sé stessa rimane un'astrazione, un'inferenza da parte del lettore, la cui esperienza tangibile del testo è limitata al *récit*. (Stam-Burgoyne-F.Lewis, 1999)

Analizzando il testo si possono infatti individuare le *marche discorsive*, cioè le tracce nel testo che segnalano la presenza di una *narrazione responsabile*, con la sua attività discorsiva, dell'intreccio.

Innanzitutto presentiamo gli strumenti attraverso cui condurremo questa analisi: per poter affrontare il testo di *Bowling for Columbine* abbiamo

“saccheggiato” (vedi 2.3) le teorie di alcuni importanti studiosi di semiotica, estraendo dai loro lavori alcune categorie e alcuni concetti a noi funzionali.

#### **4.1.1 La voce di Genette**

La voce è una delle categorie utilizzate da Genette (1972) per analizzare il discorso, l'attività narrativa, nella quale egli circoscrive il rapporto tra il racconto e la sua istanza produttrice, la narrazione.

Abbiamo deciso di utilizzare le categorie genettiane per l'analisi della narrazione perché il loro valore metodologico *“ha, se non altro, avuto il pregio di consentire alla teoria del cinema di descrivere con maggior precisione i diversi agenti e livelli narrativi del film”* (Stam-Burgoyne-F.Lewis, 1999).

Dovendo prendere in considerazione l'analisi dei fenomeni di voce, ovvero i rapporti che si instaurano tra i membri della coppia fittizia narratore/narratorio, Genette si preoccupa subito di stabilire una distinzione preliminare e di fondamentale importanza: quella che oppone l'istanza narrativa propriamente intesa all'istanza di scrittura (1972).

Quest'ultima, l'istanza di scrittura (anche denominata “situazione di scrittura”) concerne i rapporti tra l'autore e il lettore reali, che essendo esterni al testo, non interessano la narratologia. La situazione di scrittura è molto diversa dalla situazione narrativa, e a quest'ultima rimandano i deittici ed i pronomi personali interni al testo. Molto spesso capita di vedere confuso il narratore con l'autore, ma il narratore ricopre sempre un ruolo fittizio, anche nel caso che sia l'autore stesso a ricoprire il ruolo di narratore. (Manetti, 1998)

Dobbiamo quindi distinguere il famoso regista americano Michael Moore e tutta la squadra che ha lavorato con lui alla “scrittura” del film dall'istanza narrativa che, come vedremo, assume diverse forme nel corso del film. Un'ulteriore sottolineatura di Genette infatti è che l'istanza in questione non rimane identica dal principio alla fine di una medesima opera e che ci sono situazioni narrative anche molto complesse (1972).

La narrazione può quindi essere analizzata in base a tre categorie.

- **il tempo della narrazione:** la determinazione temporale della situazione narrativa rispetto al momento temporale della storia
  1. narrazione anteriore alla storia (tipica del racconto predittivo, profetico, apocalittico; tempo futuro)
  2. narrazione simultanea alla storia (per esempio nel reportage radiofonico e televisivo; tempo presente)
  3. narrazione posteriore alla storia (racconti al passato) (Genette, 1976)
- **il livello narrativo:** il livello in cui si situa la situazione narrativa (Genette, 1983)

Ogni avvenimento raccontato da un racconto si trova a un livello diegetico immediatamente superiore a quello dove si situa l'atto narrativo produttore di tale racconto (Genette, 1972)

Genette sostiene che l'istanza narrativa produttrice del racconto principale, si situa a livello extradiegetico, nel senso preciso che, in questo caso, il narratore in quanto tale si trova fuori diegesi. Gli avvenimenti raccontati all'interno di questo racconto di primo grado, sono invece qualificabili come intradiegetici o diegetici. I contenuti di un racconto di secondo grado sono definiti come metadiegetici. Un eventuale racconto di terzo grado sarà definito meta-metadiegetico, e così via. (Manetti, 1998)

- **la persona:** il rapporto del narratore con la storia
  1. narratore omodiegetico: il narratore appare come attore nella storia che racconta, è un personaggio del racconto, narra qualcosa che lo vede, lo ha visto o lo vedrà come protagonista.
  2. narratore eterodiegetico: il narratore non appare nella storia che racconta, è soggetto dell'enunciazione, ma è estraneo, o semplicemente esterno, a ciò che racconta.

#### 4.1.2 Il *débrayage* e l' *embrayage* di Greimas

Greimas, parlando dell'enunciazione, prende le distanze da qualsiasi riferimento alle circostanze della comunicazione (enunciatore ed enunciatario empirici) e sposta la sua attenzione sul suo risultato, l'enunciato, che conserva le tracce di “qualcosa” che l'ha prodotto, di un “qualcuno” che l'ha creato, e quindi presuppone l'esistenza di un'istanza enunciazionale (Greimas e Courtés, 1979). Nel testo infatti si può individuare la presenza di due operazioni enunciazionali, il *débrayage* e l'*embrayage*, che continuamente rimandano all'esistenza di questa istanza. Si chiama *débrayage* l'atto con cui l'istanza dell'enunciazione proietta fuori di sé un “non io-non qui-non ora”, e *embrayage* l'operazione di ritorno a un “io-qui-ora” del simulacro dell'enunciazione stessa (che non va confuso con il soggetto lo spazio e il tempo dell'enunciazione). Come spiegano Greimas e Courtés (1979) a differenza del *débrayage*, l'*embrayage* designa l'effetto di ritorno all'enunciazione, presupponendo quindi sempre un'operazione di *débrayage* che lo precede.

Definendo il *débrayage* come la proiezione nel discorso di un “non io – non qui – non ora” risulteranno tre *débrayage* distinti: *attanziale*, *temporale*, *spaziale* (Greimas e Courtés, 1979).

- Il *débrayage attanziale* consiste nella disgiunzione dal soggetto dell'enunciazione, che rimarrà implicitamente presupposto, mai manifestato nel discorso (qualsiasi “io” che incontriamo nel discorso è un simulacro, un'enunciazione enunciata). Si possono proiettare al di fuori dell'istanza dell'enunciazione gli attanti dell'enunciazione e gli attanti dell'enunciato, distinguendo così rispettivamente un *débrayage* enunciazionale (“enunciazione enunciata”: racconti in prima persona, sequenze dialogate in cui l'enunciatore è un personaggio che parla) e un *débrayage* enunciativo (“enunciato enunciato”: racconti in terza persona, discorsi oggettivi in cui l'enunciatore è un'istanza astratta).

- Il *débrayage temporele* a sua volta è una proiezione di un “tempo altro” rispetto al tempo presupposto dell’enunciazione (ora). Considerando il tempo dell’enunciazione come tempo zero avremo, tramite l’utilizzazione della categoria topologica concomitante/non concomitante, un tempo concomitante con l’enunciazione ed un tempo non concomitante, che a sua volta potrà essere anteriore o posteriore al tempo zero.
- Per il *débrayage spaziale*, partendo dal luogo dell’enunciazione proiettabile sul discorso come un “qui”, si può determinare uno spazio enunciativo denominabile “altrove”, un “non qui”.

Greimas (1979) parla anche di *débrayage* interni dove, a partire da un dialogo primo tra narratore e narratario (simulacri dell’enunciatore e dell’enunciatario), si instaurerà nell’enunciato un dialogo secondo contenente un nuovo racconto. Il narratore e il narratario diventano in questo caso interlocutore e “interloquito”. Questo meccanismo si può sovrapporre a quello del cambiamento del livello narrativo di Genette: si tratta sempre di una serie di racconti nel racconto, di diversi regimi e livelli di narrazione incastonati gli uni negli altri, che si presuppongono tra di loro, e attraverso *débrayage* ed *embrayage* interni si passa continuamente dagli uni agli altri.

### 4.1.3 Il modo di Genette

Questa seconda categoria di Genette (1983) concerne le forme e i modi della narrazione:

Possiamo narrare più o meno quello che narriamo, e narrarlo secondo vari punti di vista: la nostra categoria del modo narrativo si riferisce precisamente a una simile capacità, e alle modalità del suo esercizio (Pozzato, 2001)

Innanzitutto bisogna analizzare la distanza della narrazione dalla storia e quindi si tratta di comprendere se il discorso prevalentemente è:

- **narrativizzato**: il più distante, in cui viene ridotta al minimo la



componente dialogata. È un resoconto di fatti. La presenza del narratore, dell'istanza narratrice, è massima.

- **in stile indiretto, trasposto:** siamo ad un grado di distanza intermedio, viene utilizzato il discorso indiretto (attraverso dei verbi dichiarativi si riportano indirettamente dei dialoghi) o l'indiretto libero (senza dei verbi dichiarativi viene trasposto quello che un personaggio dice o pensa nella storia)
- **stile mimetico:** la distanza è minima, si riportano i dialoghi le affermazioni attraverso il discorso diretto. La presenza di un narratore è minima. Questo stile contribuisce a creare degli effetti di realtà. La sequenza in stile mimetico, e quindi enunciata attraverso un discorso diretto, viene introdotta attraverso *débrayage* enunciazionali: l'enunciazione enunciata o riportata all'interno di un discorso narrativizzato stabilisce un "io-qui-ora" che diviene la situazione enunciativa di riferimento.

Genette dice anche che nella pratica enunciativa queste forme enunciative vengono continuamente mescolate e noi aggiungiamo che si può passare dalle une alle altre attraverso semplici *débrayage* ed *embrayage*.

In secondo luogo si può analizzare la prospettiva con cui viene vista, e non con cui viene narrata, la storia. Non stiamo più parlando di narrazione ma di focalizzazione. La differenza tra narratore e focalizzatore è comunemente descritta come la differenza tra "colui che parla" e "colui che vede"<sup>48</sup>. La focalizzazione è sempre intra-diegetica, cioè viene sempre fatta risalire ad un personaggio del racconto o al narratore intradiegetico.

---

<sup>48</sup> "Una delle più importanti precisazioni introdotte da Genette" è stata la distinzione tra focalizzazione, "cioè l'angolo di visione da cui la vita o l'azione viene guardata, e la narrazione o la presentazione del mondo del racconto da parte del narratore". (Stam-Burgoyne-F.Lewis, 1999).

Ci sono tre possibilità circa il sapere narrativo di narratore e personaggi.

- **Focalizzazione interna:** quando un racconto viene presentato interamente dalla prospettiva di un dato personaggio, con tutte le limitazioni e restrizioni che questo implica.<sup>49</sup>
- **Focalizzazione esterna:** essa si riferisce a quei racconti in cui la nostra conoscenza dei personaggi è limitata semplicemente alle loro azioni e alle loro parole, senza che vengano invocate la loro “soggettività”, i loro pensieri e i loro sentimenti.<sup>50</sup>
- **Focalizzazione zero:** il narratore è onnisciente o analista, ne sa più dei personaggi. La focalizzazione zero riguarda i racconti in cui nessun personaggio o gruppo di personaggi è privilegiato in termini di prospettiva emotiva, percettiva o cognitiva. Genette paragona la focalizzazione zero allo stile narrativo “classico”, o alla “narrazione onnisciente”.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Questa tipologia di organizzazione della diegesi nel cinema è stata tradizionalmente descritta come narrazione in prima persona. Tale denominazione è tuttavia fuorviante, perché la narrazione implica per definizione un’istanza agente esterna al mondo della storia, che presenta, cita e racconta o commenta gli avvenimenti quando questi sono già accaduti. Qui, invece, il personaggio-macchina da presa “vede” gli avvenimenti mentre accadono.(Stam-Burgoyne-F.Lewis, 1999).

<sup>50</sup> Questa è in qualche modo una categoria discutibile, criticata da molte parti. nel cinema è difficile immaginare una rappresentazione di personaggi che non includa indicazioni sui loro sentimenti, pensieri ed emozioni, cosa che richiederebbe necessariamente una focalizzazione interna.(Stam-Burgoyne-F.Lewis, 1999).

<sup>51</sup> Anche in tal caso questa categoria sembra avere un’utilità parziale per l’analisi del film, in quanto, in virtù del suo legame con le arti drammatiche, il cinema impiega quasi sempre personaggi in qualità di canali di informazioni narrative e fa grande uso di focalizzazione interna come mezzo per trasmettere ai personaggi il potere di condurre l’azione narrativa e di far immedesimare lo spettatore.(Stam-Burgoyne-F.Lewis, 1999).

## 4.2 La narrazione in *Bowling for Columbine*

Andiamo ora a vedere alcune sequenze per capire quali caratteristiche assume la narrazione in *Bowling for Columbine*.

### 4.2.1 La narrazione extradiegetica: l'Autore Modello

Come abbiamo visto nel precedente capitolo, il film, nella sua totalità, è un atto linguistico con una coerenza interna, volto ad argomentare una tesi e a persuadere il lettore. Il film stesso diviene in questo modo un narratore esterno e impersonale: il testo diviene la fonte di una comunicazione (vedi 3.4, l'atto linguistico), ancora prima di qualsiasi altro narratore interno.

In molti individuano la presenza di un narratore intrinseco, primario, fabbricatore delle immagini, che, attraverso l'articolazione delle diverse componenti filmiche (visive, sonore, grafiche e sintattiche), produce l'intreccio globale.

Essa può essere definita come l'attività narratoria o discorsiva primaria che fluisce dal medium cinematografico stesso; è ciò "che narra l'intero film", nella frase di Black, e coinvolge tutti i codici del cinema. Sono stati proposti diversi nomi per indicare questa istanza agente, tra cui il "fabbricatore di immagini" di Kozloff, il "grand imagier" di Metz, il "narratore intrinseco" di Black e il "mega-narratore" di Gaudreault. Poiché la narrazione extradiegetica è l'istanza primaria responsabile del racconto dei fatti, è sempre esterna e logicamente antecedente allo stesso modo finzionale che descrive. (Stam-Burgoyne-F.Lewis, 1999)

Questa istanza extradiegetica, fautrice dell'intreccio, può anche essere definita, come la definisce Umberto Eco, l'Autore Modello.

Per ora potremmo limitarci a concludere che si ha Autore Modello come ipotesi interpretativa quando ci si configura il soggetto di una strategia testuale, quale appare dal testo in esame e non quando si ipotizza, dietro alla strategia testuale, un soggetto empirico che magari voleva o pensava o voleva pensare cose diverse da quello che il testo, commisurato ai codici cui si riferisce, dice al proprio Lettore Modello. (Eco, 1979)

Il lettore deduce un'immagine tipo dell'autore dalle marche

dell'enunciazione presenti nel testo (vedi 4.1): l'Autore Modello di *Bowling for Columbine* appare dunque come “quel qualcosa” che ha prodotto e costruito la struttura dell'argomentazione del film, individuata nel precedente capitolo (vedi 3.3.1 e 3.3.2); un autore che sembra voler persuadere il lettore (vedi 3.4) e che in alcuni punti del film sembra addirittura “militare” contro il libero possesso delle armi e l'uso indiscriminato della violenza (vedi 3.2, M1 M2).

Ma non sempre l'Autore Modello è così chiaramente distinguibile, e non di rado il lettore empirico tende ad appiattirlo su notizie che già possiede circa l'autore empirico quale soggetto dell'enunciazione. Questi rischi, questi scarti, rendono talora avventurosa la cooperazione testuale. (Eco, 1979)

Il lettore del nostro film è infatti facilmente portato ad appiattare l'immagine dell'Autore Modello con quella di Michael Moore, in quanto il regista è presente in prima persona nel film ed è una figura centrale lungo tutto il suo svolgimento, per creare maggiore identificazione ed immedesimazione nel lettore. Ma, come vedremo, la narrazione nel film avviene su diversi livelli ed il risultato finale è il prodotto di un atto enunciativo molto complesso, dove l'ipotesi dell'Autore Modello non può essere appiattita sulla figura del regista.

#### **4.2.2 L'analisi delle narrazioni diegetiche e metadiegetiche**

Dopo aver premesso l'esistenza di un'enunciazione extradiegetica e impersonale la cui fonte è il film stesso, vorremmo provare a descrivere la narrazione diegetica, interna alla storia narrata.

Abbiamo detto più volte che l'intreccio del film risulta costruito da un'insieme di sequenze e di sottosequenze anche molto diverse tra di loro, per i codici espressivi (si passa dal materiale d'archivio storico che mostra gli interventi Usa nel mondo ad un cartone animato), per i contenuti (le storie e le informazioni raccontate sono molteplici, anche se comunque sono legate tra di loro dalle tematiche profonde) e, come vedremo in questo capitolo, per la forma enunciativa utilizzata (voce narrante, dialoghi tra personaggi, interviste, *spot* e altre forme brevi audiovisive). (vedi 2.3 e 3.3, testo sincretico)

Tutte queste sequenze e sottosequenze concorrono a determinare il significato ultimo, alla dimostrazione di una tesi e allo svolgimento di una “*fabula* globale” (vedi capitolo 3), ma non bisogna dimenticare che ognuna di esse può raccontare una storia o una micro-storia interna, può utilizzare diverse tecniche narrative ed essere ognuna frutto di un atto enunciativo particolare, di una narrazione autonoma (dal dialogo, all'intervista, fino al cartone animato appunto).

Andiamo ora ad analizzare una parte del testo per comprendere meglio come queste diverse sequenze si articolino su diversi livelli diegetici e utilizzino diverse tecniche enunciative.

#### 4.2.2.1 Presentazione del film (A)

##### **Un “falso” enunciatore empirico**

Prima ancora che inizi, il film viene presentato da un uomo in divisa, in bianco e nero che dice: «*La National Rifle Association ha prodotto un film che troverete sicuramente di grande interesse*». L'inquadratura su sfondo nero conferisce autorità alle parole dette il cui tono oltretutto, nel doppiaggio italiano, richiama lo stile e la modalità ufficiale delle voci di cronaca dei vecchi cinegiornali oppure di qualche documentario d'epoca. Ma allo stesso tempo queste caratteristiche d'altri tempi permettono allo spettatore di inferire che si tratta di materiale di repertorio, anacronistico anche rispetto alle immagini che seguono. Ed ecco che l'uso dell'archivio e il falso montaggio vengono smascherati dal lettore.

Inoltre in questa presentazione lo spettatore viene indotto a pensare che la Nra, l'associazione americana maggiore sostenitrice della liberalizzazione delle armi, abbia prodotto il film: in questo modo l'associazione diventerebbe l'enunciatore empirico a cui attribuire quello che si sta per andare a vedere.

Quest'ultima inferenza, sommata allo smascheramento del “falso montaggio”, provoca un effetto ironico, soprattutto nel momento in cui si

conosce l'opposizione tra il pensiero del vero enunciatore empirico, Michael Moore, e quello dell' Nra (vedi 3.3.3).

Inoltre l'introduzione e la presentazione del “nemico” fin dalle prime scene del film, anche se in modo ironico, è una tecnica comunicativa propria di molti film, gialli o drammatici, in cui l'opposizione protagonista-antagonista è centrale. In questo modo si crea e si esplicita il conflitto di base su cui regge la intera narrazione.

#### 4.2.2.2 Determinazione delle coordinate spazio – temporali (B)

A questo punto, attraverso una dissolvenza in nero, si passa all'inizio del film: secondo il più tradizionale degli schemi della narrazione<sup>52</sup> ci vengono subito presentate le coordinate spazio-temporali in cui si svolge la storia. Attraverso un *débrayage* spazio-temporale veniamo introdotti negli Stati Uniti d'America e più precisamente alla mattina del 20 aprile 1999. Questo ci è permesso innanzitutto dalla successione delle inquadrature iniziali che propone una serie di campi lunghi (l'immagine iniziale riprende un tramonto sul Washington Monument, simbolo della repubblica americana), di carrellate e di panoramiche aeree. Ed inoltre è la stessa voce narrante a dirci: *«Era la mattina del 20 aprile 1999 e sembrava proprio una mattina come un'altra negli Stati Uniti d'America...»*.

Da questa voce intuiamo la presenza di un narratore intradiegetico, la cui narrazione è posteriore rispetto alla storia, il cui discorso è narrativizzato. Non abbiamo però ancora alcun *débrayage* attoriale (non sono ancora stati introdotti dei pronomi personali o dei riferimenti alla persona, così come la intende Genette) e non possiamo ancora dire se sia un narratore omo o etero-diegetico rispetto alla storia narrata, che per ora sappiamo solo essere ambientata il 20 aprile 1999 negli Stati Uniti.

Ma torniamo alla nostra sequenza. Per ora il montaggio è abbastanza classico e sembra riprendere lo schema introduttivo tipico delle *sit-com*, dei *television film* o delle *soap* americane: alcune panoramiche aeree introducono il luogo, la città, con una musica di sottofondo (in questo caso la melodia della famosa ballata *John Brown's Body* che conferisce un tono patriottico all'esordio del film) e poi, subito dopo la conclusione della musica, si passa all'inquadratura esterna dell'edificio in cui si sta per entrare (in questo caso la banca) per infine, grazie ad una dissolvenza, dare il via alla scena e ai dialoghi nell'interno.

#### 4.2.2.3 I fucili vengono venduti in banca (C.1)

##### **Moore personaggio-narratore**

Attraverso un ulteriore *débrayage* interno spazio-temporale infatti entriamo nella banca (viene definito un nuovo “qui-ora”), dove inizia una narrazione che si colloca su di un livello più interno, metadiegetico appunto. Si tratta di un'enunciazione enunciativa, un discorso diretto, con stile mimetico: con un *débrayage* attoriale enunciazionale viene introdotto il personaggio-Moore che dice alla cassiera della banca: «*Salve sono qui per aprire un account...*». Ed inizia il dialogo con gli impiegati della banca.

Con un *embrayage* subito dopo torniamo al narratore intradiegetico per scoprire che si tratta di un narratore omodiegetico: «*Avevo scorto un annuncio sul giornale locale del Michigan che diceva che la North Country Bank regalava un fucile a chi apriva un conto*». “Chi parla” è il narratore-Moore che è uno dei personaggi della storia narrata: è la sua voce e la narrazione è in prima persona.

Questo determina una focalizzazione interna: noi vediamo attraverso gli occhi di Moore-narratore che racconta in un momento posteriore rispetto alla storia (il tempo verbale è al passato). Lo spettatore in questo modo fidelizza col

---

<sup>52</sup> Le 5 W (*where, when, what, why, who*), fondamento necessario della notizia e regola fondamentale per la redazione di un testo, insegnano a determinare fin dall'inizio il DOVE e

suo narratore-protagonista ed è pronto a seguire le sue avventure: si ritorna quindi al livello metadiegetico e la scena prosegue, Moore dialoga con il personale della banca, prova il fucile, commenta, ed esce con il fucile in mano. La focalizzazione è sempre interna, “chi vede” è Moore-personaggio e questo si può inferire per due motivi, lo stile di ripresa e il montaggio: la macchina da presa lo segue, è alle sue spalle quando entra e parla con la cassiera e il montaggio accosta i segmenti in cui lui agisce o dice qualcosa, probabilmente eliminandone altri in cui lui non è al centro. Questo crea un effetto di immedesimazione del lettore nel personaggio principale.

#### 4.2.2.4 Moore da piccolo era un tiratore provetto

##### **L'inizio autobiografico - diaristico**

La centralità di Moore come personaggio e come narratore viene confermata dopo la sigla (D), quando la narrazione intradiegetica riprende.

Le immagini che si susseguono presentano Moore quando era bambino (C.2.2): alcuni spezzoni di *home-video* girati durante un suo compleanno insieme ai suoi genitori e ai suoi cari vengono accostati a fotografie-ricordo che lo riprendono con una pistola (probabilmente giocattolo) e con in mano il premio per il “miglior tiratore provetto” dell'anno.

Queste immagini vengono commentate da Moore-narratore: *«Ero impaziente di uscire e sparare a tutto il quartiere. Da bambino vinsi un premio come “Miglior tiratore provetto. Sono cresciuto in Michigan, il paradiso di chi ama le armi»*. La voce narrante e le immagini vengono accompagnate da un canzone di sottofondo, il cui motivo principale continua a ripetere la frase: *I was born in Michigan*.

È indubbia dunque la centralità di Moore come narratore, a livello intradiegetico e, come protagonista, a livello metadiegetico. Nella prima parte del

---

il QUANDO di ogni narrazione, per individuare l'ambientazione spazio-temporale in cui si svolge la storia.



film, in cui la storia parte dal Michigan, il luogo di nascita del nostro narratore-personaggio e il paradiso di chi ama le armi, sembra addirittura che la narrazione assuma un carattere autobiografico-diaristico, creando una forte immedesimazione del lettore nel protagonista del film: la focalizzazione del narratore coincide con la focalizzazione del livello metadiegetico, in quanto il personaggio “che vede” è lo stesso che narra e questo crea un rafforzamento del punto di vista e della prospettiva, che porta il lettore a “vedere” e a ragionare insieme a Moore; le prime immagini sembrano ripercorrere le fasi della sua vita e gli *home-video* (prodotti amatoriali conosciuti e posseduti da molte persone) rendono il testo più familiare e facilitano l’identificazione emotiva<sup>53</sup>.

### 4.2.3 I diversi livelli metadiegetici

Dall'analisi condotta su queste sequenze iniziali emergerebbe un tipo di narrazione in prima persona, articolata su due livelli narrativi e focalizzata intorno alla figura centrale di Moore, personaggio e narratore della storia. Ma la narrazione del film, la sua forma enunciativa, è molto più complessa. Questo “inizio autobiografico” è solo un'ancora lanciata in mezzo al mare di racconti nel racconto e di enunciazioni enunciate, rintracciabili lungo l'intreccio.

Un'ancora che consente di collocare Moore al centro di questa narrazione, permettendo un'identificazione emotiva del lettore che in questo modo viene catturato nel racconto; una strategia enunciativa che consente, sempre al lettore, di dare credibilità e fiducia al personaggio principale che, mettendosi in gioco in prima persona fin dall'inizio, si assume la responsabilità del racconto. Ma la narrazione complessiva del film si articola anche su altri

---

<sup>53</sup> In *Bowling for Columbine*, come in *Roger & Me*, la storia personale di Moore è parte integrante dell'intero meccanismo: Flint, la General Motors e il Michigan sono gli scenari in cui si svolgono entrambe i film (e anche alcune scene di *Fahrenheit 9/11*). Anche il suo primo film infatti inizia con lo scorrere di foto dell'album di famiglia di Moore alternate a immagini di filmini amatoriali, e la voce fuori campo del regista che “si” racconta. In questo modo lo spettatore si immerge in una dimensione biografica e personale dell'autore, contribuendo a dare corpo a quel “Me” del titolo, garantendo il successo del suo film del quale egli diventa il protagonista principale.

livelli e avviene con altre modalità: in alcune sequenze le avventure del nostro protagonista non sono centrali e la sua presenza è solo secondaria, o addirittura a volte solo “vocale”, attraverso quindi il solo commento della voce narrante.

Comunque, nonostante lungo il film Moore-narratore diventi anche eterodiegetico rispetto a ciò che racconta (sono molte le storie e le informazioni raccontate e spesso egli parla di fatti che non lo vedono coinvolto come protagonista) ed invece sia omodiegetico solo quando agisce in prima persona (come nell'esempio analizzato dei fucili venduti in banca), la sua voce verrà sempre percepita come propria del protagonista del film, proprio per il particolare rapporto che ha instaurato con il suo lettore fin dall'inizio: per tutto il corso del film sarà lui a “raccontare” e a riflettere su quello che viene detto e lo spettatore, ormai fidelizzato alla sua figura, attribuirà sempre le sue parole a Moore, a quel personaggio che appare spesso, che agisce e che intervista, quell'uomo di grossa stazza che porta con sé il fascino dell'uomo qualunque americano, col cappellino da *baseball* in testa.

Il continuo slittamento tra narratore omodiegetico e eterodiegetico è dovuto al fatto che, come abbiamo detto, all'interno dei livelli metadiegetici Moore non sempre è al centro della scena, il suo personaggio non si vede e non agisce sempre. I continui *débrayage* ed *embrayage* interni traghettano il lettore da un livello intradiegetico in cui si colloca Moore-narratore a livelli metadiegetici differenti e viceversa.

#### 4.2.3.1 Le azioni di Moore

Il primo livello metadiegetico individuato è costituito quindi da quelle sequenze in cui Moore compare come personaggio che agisce e che dialoga con altri personaggi, come nell'esempio che abbiamo analizzato precedentemente, in cui compra un fucile in banca (C.1). Ma si possono individuare anche altre sequenze (vedi 3.2): propone di fare un servizio al telegiornale sull'inquinamento a Los Angeles; propone di fare un programma televisivo dal titolo *Corporate Cops*; controlla le porte dei canadesi per vedere se sono aperte; porta avanti la

battaglia dei proiettili della K-Mart con Richard e Mark, i due ragazzi rimasti feriti alla Columbine; ed altre ancora.

#### 4.2.3.2 Le interviste di Moore

Molto spesso però Moore compare solo lateralmente come intervistatore (vedi 3.2, C.2.4, C.2.7, C.2.8, C.2.9, etc.). A nostro parere l'intervista è un particolare tipo di narrazione che può essere fatta rientrare dentro “Le azioni di Moore” (vedi 4.2.4.1), come un semplice dialogo o come un'azione appunto del protagonista. Ed in quanto tale diventa una narrazione metadiegetica in cui i narratori-personaggi sono l'intervistatore (Moore) e l'intervistato, simile alla sequenza dialogata, analizzata precedentemente (C.1).

Le interviste sono molto numerose e costituiscono la tecnica principale utilizzata nel film per trasmettere le informazioni. Quello che impedirebbe, nel cinema, di considerarle come dei dialoghi è il fatto che l'intervistatore di solito è invisibile e che lo stile di “domanda e risposta” si allontana dal dialogo naturale, reso “artificiale” dal montaggio (i pezzi di intervista vengono estrapolati dal contesto e montati insieme). Nel nostro film però le interviste sono diverse.

Innanzitutto vengono spesso introdotte come un'azione, una prova che il nostro protagonista affronta, una tappa lungo la narrazione complessiva: nella scena dell'intervista ai miliziani del Michigan (C.2.7), Moore, come un testimone, li segue in un'esercitazione notturna, camminando dietro di loro; durante l'intervista a James Nichols (C.2.10) quest'ultimo porta Moore nella sua camera da letto a verificare che ci sia una 44 Magnum sotto il cuscino (scena che ulteriormente crea un effetto di realtà, data la tensione identificativa che lo spettatore è portato a provare nei confronti del protagonista che da solo, senza la macchina da presa, entra nella stanza); è Moore che decide di andare ad intervistare Marilyn Manson (F.2) e si avvia dietro le quinte del suo concerto per incontrarlo, rendendo l'intervista un incontro-dialogo tra due personaggi, e non un prodotto comunicativo istituzionale e costruito; l'ultima intervista con Charlton Heston è la prova finale, il duello conclusivo che Moore decide di

affrontare, dopo un percorso di acquisizione delle competenze necessarie durato l'intero film (vedi 3.3.3) (M.2).

Inoltre le interviste proposte sembrano spesso dei veri e propri dialoghi tra personaggi e, anche se Moore non è inquadrato, si tratta sempre di un “botta e risposta” in cui lui pone le domande, insiste e conduce il dialogo in modo “naturale”: le domande e le risposte non vengono tagliate dal montaggio (per esempio quando intervista i miliziani del Michigan ad un certo punto i personaggi sono tutti in cerchio e, mentre Moore fa le domande, la macchina da presa si muove tra gli intervistati senza stacchi, la ripresa sonora è continua e il dialogo è reso “naturale” anche dai commenti del nostro intervistatore che sorride quando viene a sapere che un miliziano è un agente immobiliare); anche se alcune frasi vengono estrapolate dal contesto di partenza queste vengono poi ricontestualizzate in un discorso più ampio, risultando meno artificiali (anche se forse strumentali alle intenzioni dell'autore); compaiono spesso dei controcampi sulla figura di Moore, alcune inquadrature riprendono le sue espressioni del volto, come a commentare le parole dell'intervistato (basti pensare ai suoi occhi terrorizzati davanti a James Nichols); quando l'inquadratura sembra essere “la più istituzionale”, nel senso che inquadra solo l'intervistato a mezzo busto, la sensazione è che si tratti sempre di una soggettiva, cioè di una visione dalla prospettiva di Moore, dell'intervistatore che rimane sempre dietro la macchina da presa, sottolineando ancora una volta la focalizzazione interna (“chi vede” è sempre Moore); le domande fatte sono semplici, essenziali ed a volte anche provocatorie, il che conferisce spontaneità (e quindi immedesimazione) alla scena e permette al lettore di identificarsi sempre con Moore, le cui parole riflettono quelle di un cittadino qualunque.

Le domande che Moore si pone e che pone agli intervistati sono domande che chiunque per la strada si farebbe: perché - si chiede in *Bowling* – in America c'è tanta violenza e c'è un uso così elevato di armi? L'indagine si ferma a questioni molto semplici e banali e non prosegue interrogandosi sul senso della giustizia in America... (Di Martino, 2004)

Fondamentale è il ruolo delle interviste nei documentari di Moore: con

“metodo socratico” Moore riesce ad ottenere delle risposte e/o delle reazioni alle sue domande, che soddisfano l'obiettivo. Di fronte a lui sembra che tutti siano imbarazzati e spiazzati. Ma forse il segreto del suo successo sta proprio qui: porre delle domande mirate a persone a cui nessuno avrebbe il coraggio di farle, mantenendo sempre una calma e una freddezza, che lo aiutano a rimanere integro e lucido. Moore sembra essere dotato di una sensibilità che gli permette di mettersi allo stesso livello del suo interlocutore e mette in condizioni l'intervistato di dire tranquillamente quello che pensa. Questo è ciò che tiene incollato lo spettatore: vedere Moore e la sua troupe che ostinatamente aspettano, vedere come la situazione si evolva di fronte alla macchina da presa, essere di fronte al “farsi” di una performance, assistere ad un documentario in fieri. (Camera, 2004)

Concludendo, ogni intervista viene introdotta grazie ad un *débrayage* enunciazionale interno che proietta in una situazione dell'enunciazione in cui sono presenti un enunciatore e un enunciatario, l'intervistatore e l'intervistato appunto. L'enunciazione è enunciata attraverso un discorso diretto e lo stile quindi è mimetico. In questo modo la singola intervista permette la personalizzazione dell'informazione da parte dello spettatore che si ritroverà davanti dei personaggi veri e propri che parlano, agiscono e spesso ritornano in più parti del film. La personalizzazione dei contenuti assicura l'attenzione dello spettatore e mantiene una connessione costante tra ciò che viene detto e le sue emozioni personali, scatenando processi di identificazione e di riflessione.

#### 4.2.3.3 Le forme brevi audiovisive

Se l'intervista dunque può essere considerata un'azione, una prova, oppure un semplice dialogo, in cui il nostro protagonista è presente, in alcune sequenze però Moore non compare affatto: attraverso *débrayage* interni vengono introdotti anche degli *spot*, notizie dei telegiornali, *trailer* e spezzoni di film, materiali di archivio e anche un pezzo di *cabaret* (C.2.6) ed un breve cartone animato (G.1). In queste sequenze il nostro protagonista non è presente, ma semmai li commenta o li introduce solamente dall'esterno, come voce narrante (livello intradiegetico superiore, eterodiegetico rispetto alle “storie” raccontate da queste sequenze), facendo prevalere in questo modo ancora una volta la focalizzazione esterna (la sua) rispetto a quella interna (di qualsiasi altro

personaggio della sequenza).

Le diverse forme enunciative elencate si inseriscono sempre ad un livello metadiegetico (le numerose immagini di archivio, il pezzo di *cabaret*, etc) rispetto alla voce narrante e a volte introducono ulteriori livelli meta-metadiegetici (per esempio un narratore metadiegetico sconosciuto racconta la storia degli Stati Uniti nel cartone animato; il giornalista di una delle tante notizie riportate presenta un fatto, un evento accaduto; nello *spot*, subito dopo la sigla, la voce narrante dello *speaker* accompagna i dialoghi tra i protagonisti (C.2.1)).

Ad eccezione di alcuni casi, in cui vi è un'altra voce narrante che “racconta una storia” (come nel cartone animato per esempio), “narrativizzando” il discorso, queste brevi sequenze sono in generale enunciazioni enunciate, riportate così come sono state enunciate originariamente, stabilendo una mimesi, eliminando cioè la distanza dalla materia narrata. Basta pensare alla catena di notizie televisive (riportate così come state enunciate dagli *anchorman*) che riporta un elenco di “paure” degli americani (G.2): attraverso la successione continua e veloce di questi spezzoni di telegiornali americani, si alimenta l'argomentazione di fondo, avvalorandola con un *collage* di voci e di immagini già enunciate, che vengono solo riportate in successione, con un ritmo veloce ed incalzante, allo scopo di smascherare e di mettere in luce il meccanismo di costruzione di un evento mediatico, facendo parlare “in diretta” i giornalisti, stabilendo così un effetto di realtà.

Altre volte queste enunciazioni enunciate vengono “riprodotte”, nel senso che vengono in un certo senso “narrativizzate” dal contesto o ricostruite con espedienti di montaggio (per esempio le ricostruzioni di alcuni eventi<sup>54</sup>, come gli interventi Usa nel mondo, la strage alla Columbine e la tragedia della scuola Buell).

Le immagini degli interventi militari Usa vengono “raccontate” attraverso delle didascalie che ne forniscono l'interpretazione ed inoltre il materiale video (d'archivio) viene accompagnato da una colonna sonora dall'effetto ironico-sarcastico (*What a wonderful world* di Louis Armstrong); le immagini delle telecamere interne alla Columbine High School durante le ore della strage vengono fatte rivivere grazie alla sovrapposizione dell'audio delle telefonate ai cellulari e le chiamate al 911 di quelle ore; la telefonata al 911 della preside della scuola Buell viene ascoltata in voce *off* su fondo nero, espediente che le conferisce grande drammaticità.

Grazie al montaggio dunque e alla rielaborazione di enunciazioni enunciate, come le telefonate e le immagini “in diretta”, lo spettatore viene inserito direttamente nel passato e rivive quei momenti come un fantasma, infiltrato in quelle linee telefoniche oppure all'interno di quella scuola. Un montaggio che stimola direttamente i sensi degli spettatori provocando forti sentimenti e un coinvolgimento diretto.

Non bisogna dimenticare inoltre che queste forme brevi audiovisive (*spot*, notizie, spezzoni di archivio e così via) vengono accompagnate o introdotte dalla voce narrante di Moore che ne determina un significato, un'interpretazione tra le tante possibili. Queste sequenze infatti si attualizzano nel momento in cui vengono montate all'interno del film, suggerendo determinate interpretazioni nel contesto nel quale vengono inserite, in rapporto a ciò che segue e a ciò che li precede: in questo modo contribuiscono alla costruzione dell'intreccio complessivo (vedi 3.3.2).

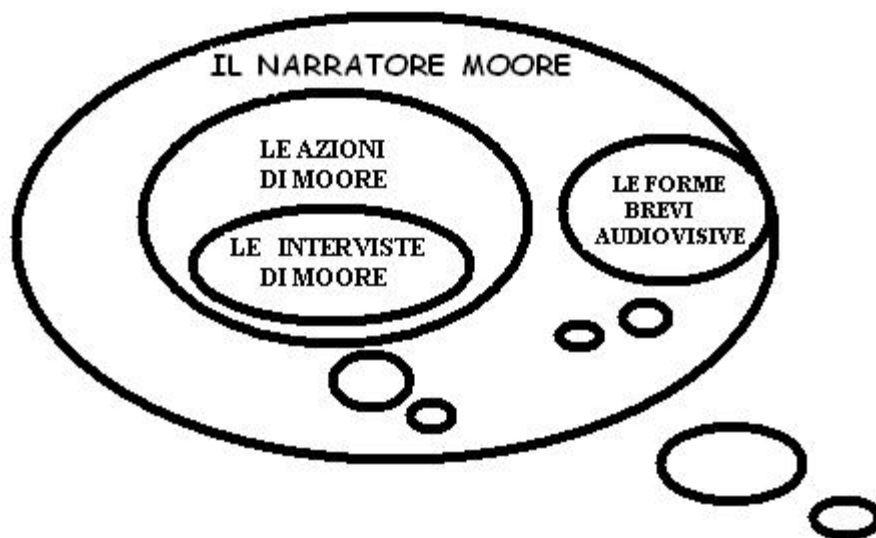
L'operazione è quella di rovesciare completamente il principio classico secondo cui le immagini d'archivio sono di per sé neutre o soltanto evocative e prendono senso appunto attraverso il montaggio e altri interventi “autoritari” (come la voce *off*). Qui al contrario si lavora proprio sulla

---

<sup>54</sup> Nella maggior parte dei documentari è presente l'uso delle ricostruzioni del passato per informare gli spettatori di qualcosa che è accaduto, per riportare gli eventi passati nel presente. Molti usano materiale di archivio, altri creano delle immagini ricostruite al computer, altri ancora ripercorrono con la macchina da presa i luoghi e i tempi del fatto. Moore aggiunge qualcosa di più alle sue ricostruzioni grazie al particolare montaggio di materiali d'archivio visivi ed anche sonori.

“ricontestualizzazione” ironica del repertorio d'epoca [...] La giustapposizione tra tecniche tradizionali, le interviste a “talking heads”, il lavoro su repertorio, ed altre più innovative, basate su una grafica aggressiva e su ironiche ricostruzioni da docu-fiction, ne fanno un modello di riflessione a tutto campo su temi fondamentali per il nostro tempo senza perdere di vista l'*entertainment*. (Grosoli, 2004)

4.2.3.4 Riassumendo abbiamo<sup>55</sup>:



- **Il narratore Moore.** Livello intradiegetico in cui è individuabile un narratore la cui identità è fatta risalire al personaggio-Moore presente in alcune parti del racconto. Slitta tra narrazione omodiegetica e eterodiegetica. La narrazione è posteriore rispetto alla storia. Il discorso è narrativizzato. La focalizzazione è interna ed estesa all'intero film: chi vede è sempre Moore con il quale si fidelizza all'inizio, attraverso un processo identificativo.

<sup>55</sup> Genette trova il modo di rappresentare questo sovrapporsi dei livelli per mezzo di una specie di fumetto con incorniciature concentriche, in cui viene rappresentato un personaggio A come narratore extradiegetico che produce un fumetto in cui si troverebbe un personaggio (intra)diegetico B il quale potrebbe a sua volta diventare narratore, sempre intradiegetico, di un racconto metadiegetico, in cui si potrebbe trovare un narratore metadiegetico C, che a sua volta potrebbe produrre un altro racconto, ecc” (Manetti, 1998). Il nostro schema rappresenta



- **Le azioni di Moore.** Livello metadiegetico. Moore personaggio insieme ad altri agisce e dialoga. All'interno di questa classificazione facciamo rientrare anche le interviste in quanto prove, incontri e dialoghi che coinvolgono il personaggio-intervistatore-Moore e l'intervistato. Si tratta sempre di enunciazioni enunciate attraverso il discorso diretto, con uno stile dunque mimetico. La focalizzazione è interna: chi vede è il personaggio Moore. Si stabilisce quindi una coincidenza con la focalizzazione del livello intradiegetico, che viene quindi rafforzata.
- **Le forme brevi audiovisive.** Livello metadiegetico che a sua volta spesso introduce altri livelli meta-metadiegetici. Il personaggio Moore non vi è presente. Alcune sono enunciazioni narrativizzate, ma la maggior parte sono enunciazioni enunciate, riportate così come sono state enunciate originariamente, anche se alcune volte vengono “ricostruite” grazie al montaggio, per raggiungere diversi scopi comunicativi. Queste forme brevi audiovisive sono strettamente legate al livello intradiegetico: vengono introdotte e attualizzate in base alle parole della voce narrante che ne determina un significato tra i tanti possibili e fa prevalere la sua focalizzazione su quella di qualsiasi altro personaggio interno alla sequenza.

## CONCLUSIONI

Nonostante le distinzioni fatte nell'ultimo capitolo (vedi 4.2.3.4) non siano facilmente applicabili all'intero film, che come abbiamo già detto si oppone alle classificazioni e alle definizioni rigide, le strategie narrative riscontrate ci portano comunque a trarre alcune conclusioni.

Innanzitutto l'atto della narrazione si articola su diversi livelli, intradiegetici e metadiegetici. L'importanza di questa segmentazione enunciativa deriva dal fatto che i continui *débrayage* ed *embrayage* creano una sorta di “referenzializzazione” del discorso: i livelli più interni presuppongono quelli più esterni; a volte i racconti interni attualizzano contenuti esterni presentandone una verifica, una esemplificazione “reale”; il passare al “qui-ora” porta ad un'aggiunta di “verità” al livello “altrove-dopo o prima”; la moltiplicazione delle narrazioni metadiegetiche va a sostenere i livelli più esterni, e la loro pluralità ne rafforza sempre più i contenuti.

Si vede che la procedura di *débrayage*, utilizzata dall'enunciante come una componente della sua strategia, permette di rendere conto dell'articolazione del discorso figurativo in unità discorsive (di superficie), come “racconto”, “dialogo”, ecc. Si noterà qui che ogni *débrayage* interno produce un effetto di referenzializzazione: un discorso di secondo grado, installato all'interno del racconto, dà l'impressione che questo costituisce la “situazione reale” del dialogo e, inversamente, un racconto, sviluppato a partire da un dialogo inscritto nel discorso, referenzializza questo dialogo. (Fabbri-Marrone, 2001)

In secondo luogo, l'inserimento di numerosi livelli metadiegetici (dialoghi, interviste e forme brevi) ci presenta spesso un'enunciazione enunciativa (o riportata), in stile mimetico, dove i discorsi sono diretti o comunque non riprodotti o narrativizzati. Un'enunciazione dunque “naturale” che produce un ulteriore effetto di verità: anche se la voce narrante ha un ruolo fondamentale nel condizionarne l'interpretazione, ogni storia, ogni riflessione, ogni congettura o ipotesi viene “raccontata dal vivo”, attraverso le parole degli intervistati, le azioni

di Moore, le notizie dei tg, gli spezzoni di archivio e così via (vedi 3.3.2 e 4.2.3).

L'effetto di realtà è ulteriormente sottolineato dalla intrinseca capacità connotativa di questi frammenti televisivi e degli spezzoni di archivio che, come in ogni documentario, contribuiscono a rendere il testo più “autorevole”, “reale” o semplicemente “vero”.

Lo slittamento continuo dei livelli diegetici porta con sé una varietà e una molteplicità di storie e di informazioni raccontate: come abbiamo visto nel terzo capitolo, le diverse sequenze e sottosequenze vanno a “costruire” la coerenza finale (vedi 3.3), ma il sincretismo delle forme enunciative e la pluralità dei contenuti presentati ed introdotti grazie a continui *débrayage* ed *embrayage* trasforma il testo in una sorta di *puzzle* tridimensionale, un incastro, tipo “Tetris”, del materiale raccolto, ricco di stimoli cognitivi e vario nelle forme.

In questo modo l'estrema varietà delle sequenze e delle modalità di presentazione delle informazioni, insieme con le continue provocazioni della voce narrante, continuamente sovvertono le aspettative del lettore e gli impediscono di annoiarsi: la crescita della tensione abduittiva, la costruzione della *suspense* attraverso il gioco costante con le aspettative dello spettatore, l'uso di un montaggio ironico, di accostamenti significativi di immagini e l'impiego di strategie narrative efficaci mantengono un rapporto costante con il lettore e lo coinvolgono emotivamente e cognitivamente, anche intrattenendolo.

L'offerta continua di stimoli visivi, sonori e informativi va a sedimentare idee e credenze nella mente del lettore, grazie ad alcuni meccanismi di montaggio e ad alcune strategie dell'enunciazione, non sempre riconoscibili; la *fabula* complessiva viene “data” dalla costruzione incalzante di un intreccio che sfugge ad una tradizionale suddivisione in sequenze, all'individuazione di una trama unitaria ed inoltre presenta una struttura della narrazione molto complessa. Sembra quasi che il testo di *Bowling for Columbine* si avvicini a quella nuova generazione cinematografica amante delle forme brevi, del trailer, del *Blob* (famoso programma di Rai Tre di Enrico Ghezzi) e del videoclip: un nuovo tipo

di produzione che sconvolge le tradizionali forme enunciative, moltiplica e frammenta i livelli diegetici, utilizza materiali eterogenei e costruisce una nuova grammatica del montaggio, attraverso una sapiente fase di post-produzione.

Per quanto riguarda la voce narrante in prima persona, bisogna sottolineare il suo duplice ruolo, in relazione al personaggio-Moore e in relazione alla sua funzione comunicativa.

Innanzitutto stabilisce un rapporto diretto e continuativo tra il personaggio-Moore e il suo pubblico: permette e facilita l'identificazione del lettore in Moore, con il quale si fidelizza fin dalle prime sequenze (vedi 4.2.2 e 4.2.3). In questo modo il lettore ragionerà insieme con il suo protagonista che lo guiderà nell'indagine complessiva. La centralità di Moore, insieme e attraverso il quale il lettore scopre e conosce la realtà (vedi 3.3.2), viene accresciuta anche dalla focalizzazione interna, il punto di vista, che viene continuamente fatto risalire a lui, attraverso la sua voce, andando ad alimentare il processo di identificazione del lettore con il protagonista.

Una scelta, quella di farsi protagonista e guida interna dei suoi film, che diventa un espediente fondamentale per il successo e per piacere al suo pubblico.<sup>56</sup>

Moore, fin da *Roger & Me*, mette in campo se stesso, la propria vita di uomo comune, con il quale è facile identificarsi, per coinvolgere sentimentalmente chi guarda le sue opere. [...] L'utilizzo della propria storia personale come punto di partenza per una ricerca più ampia e la presenza del regista che diventa autore/attore connota gran parte della produzione – *americana* – presa in esame...(Di Martino, 2004)

Il nostro eroe ha costruito il suo carisma, la sua immagine di uomo della strada che sfida i potenti e le loro imprese non solo con i suoi film precedenti “agiti” in prima persona, ma anche attraverso i suoi programmi Tv cult come *The Awful Truth* e i suoi pamphlet diventati casi editoriali. Il pubblico americano, e progressivamente quello internazionale, gli ha volentieri concesso quel valore aggiunto, la “fiducia”, che accompagna di solito chi si mette in gioco senza riserve a cominciare dalla propria presenza fisica (in questo caso poi

---

<sup>56</sup> La sua centralità per esempio ha portato la critica cinematografica americana ad attribuirgli numerosi epiteti tra i quali “the gadfly” (la zanzara) oppure “Robin Hood” che ruba ai ricchi per dare ai poveri.

simpaticamente debordante). La figura del cineasta-investigatore-reporter che, in un mondo di media sempre meno credibili e sempre più potenzialmente “bugiardi”, finisce per diventare l'arma vincente arriva da un background tipico della cultura americana [...]. Non a caso i documentari Tv di “infotainment”- e non più soltanto quelli di divulgazione scientifica – non possono più fare a meno di conduttori che devono presentarsi al tempo stesso come intrattenitori (gente di spettacolo, insomma) e come “esperti” della materia. [...] il principio che funziona è sempre quello di una verità ricercata e “certificata” da un autore che non nasconde se stesso e la propria ricerca dietro la camera, ma al contrario interagisce di continuo con essa in un gioco che deve essere percepito dallo spettatore come “esperienza” e quindi non manipolatorio. (Grosoli, 2004)

La voce narrante inoltre è una *voice-over* (vedi 2.2.1) e per questo viene spesso considerata come extradiegetica, in quanto sembra essere separata dalla diegesi principale, ma noi, come abbiamo già detto, la consideriamo invece intradiegetica, non solo perché è la voce del nostro personaggio protagonista, ma soprattutto per il suo ruolo attivo nella narrazione:

...pare “invertire” la gerarchia consueta tra il suono e l'immagine. Si ha l'impressione che governi le immagini e ne decreti l'ordine da una posizione di competenza superiore rispetto al piano dei personaggi (Stam-Burgoynne-F.Lewis, 1999).

La presenza di un narratore, di una voce narrante che stabilisce un determinato rapporto con le immagini, conferisce al racconto il senso di una direzione e di un rapporto particolare con la storia, in altre parole un punto di vista. L'importanza della voce narrante è determinata in relazione alle immagini, a quello che viene mostrato, andando a costruire un montaggio che chiameremo verticale (il rapporto tra la colonna sonora e quella visiva), in opposizione al montaggio tradizionale che opera nel senso orizzontale della lunghezza della pellicola, nel rapporto da inquadratura a inquadratura: l'immagine non rimanda solo a ciò che la precede o che la segue ma, verticalmente per così dire, anche a ciò che viene detto. Le parole di Moore-narratore spesso influenzano o suggeriscono l'interpretazione delle immagini che vengono presentate, mettendo ordine al materiale montato. Il commento stabilisce con le immagini un rapporto dialettico e verticale che comporta una riflessione dell'idea sull'immagine. L'interpretazione viene condotta, non solo

dall'occhio, ma anche dall'orecchio.

Lavorando dunque sulla non coincidenza fra immagini e suoni, sull'interazione tra voce, rumori e musica, in altre parole sul montaggio non lineare, sia visivo che sonoro, il film esalta il ruolo dello spettatore: quest'ultimo viene messo al centro di un processo manipolativo delle immagini e del suono, nel senso che l'intreccio finale richiede una sua maggiore capacità interpretativa per poter districarsi nella complessità e nella sincronicità del testo.

Schematizzando, si può dire che da una parte - nel classico cinema di finzione e nel documentario naturalistico - avevamo uno spettatore "passivo", anche se ovviamente non del tutto, che subiva la fascinazione del rapporto protettivo-identificativo con lo schermo che rappresentava una coincidenza tra la *fabula* e l'intreccio, una trasparenza del rapporto tra suono e immagini, che conferiva "naturalzza" al testo complessivo; dall'altra parte abbiamo uno spettatore "attivo", a cui viene richiesto uno sforzo interpretativo, che interagisce con lo schermo grazie al processo identificativo con il protagonista e agli innumerevoli effetti di realtà disseminati nel testo, il tutto per seguire la struttura di un'argomentazione, costruita sapientemente attraverso la "manipolazione" del materiale raccolto.

Per concludere, tornando alla definizione di genere e dunque al contratto che lega il testo al suo lettore (vedi capitolo 1), ci sembra di aver dimostrato come il confine tra la "rappresentazione" e la "ricostruzione" del reale sia molto debole: nel terzo capitolo abbiamo messo in evidenza la presenza di un "itinerario ben preciso" nel film e abbiamo smascherato i meccanismi attraverso i quali viene "suggerita" l'argomentazione e il ruolo "attivo" del montaggio nel processo di costruzione del senso; nell'analisi della *fabula* principale abbiamo accennato alla "narratività" interna al testo, alla presenza di una struttura narrativa che sostiene l'argomentazione generale e che permette allo spettatore di immedesimarsi all'interno del racconto, il cui sviluppo è quello classico, dalla rottura dell'ordine iniziale alla battaglia finale; infine, nel quarto capitolo, abbiamo cercato di "smascherare" la complessità apparente della narrazione ed abbiamo individuato l'importanza di alcuni meccanismi enunciativi (i diversi

livelli, la voce narrante, le interviste, le forme brevi, etc.), la cui funzione consiste nell'intrattenere, nell'immedesimare, ma anche nel persuadere lo spettatore.

Una “ricostruzione”, più o meno voluta e pianificata, che comunque permette a *Bowling for Columbine* di “funzionare”: attraverso forme enunciative moderne e tecniche comunicative efficaci, in questo modo il testo è in grado di raggiungere due scopi principali: da una parte intrattenere e catturare lo spettatore, dall'altra persuadere il pubblico, portando avanti la sua argomentazione di fondo.

Il cinema di Moore è un cinema “americano” in tutti i sensi: Moore non rifiuta la tecnica, il sentimentalismo e la spettacolarizzazione per raggiungere i propri scopi e per veicolare i propri messaggi [...] La costruzione del documentario in Moore avviene senza però mai dimenticare cosa il pubblico vuole vedere il venerdì sera al cinema, mentre mangia pop corn in compagnia degli amici. Quindi pensando al divertimento, ma anche ad una possibile presa di coscienza nei confronti dei temi, sempre scottanti, che affronta nei propri film, che desidera facciano discutere e diano agli americani degli spunti per riflettere sulla contraddittoria realtà sociale.[...] Moore non è sicuramente il miglior documentarista che l'America abbia avuto, ma è uno dei primi ad aver pensato ad un pubblico. Gli autori di documentari – *sociali* - [...] pensano all'indagine in sé, ma quasi mai a chi poi verrà mostrato il loro film, se la visione risulterà noiosa, se gli spettatori parteciperanno emotivamente alla storia rappresentata. (Di Martino, 2004)

Indipendentemente dalle intenzionalità degli autori, riteniamo infatti che il successo di *Bowling for Columbine* sia sicuramente determinato soprattutto da una capacità e da una predisposizione del testo anche a intrattenere e a catturare il suo pubblico, sia per divertirlo che per farlo riflettere.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **AUSTIN, JOHN LANSHAW**

- 1962a “How to do Things with Words”, *The William James Lectures at Harvard*, 1955, Oxford University Press, London (tr. it: “Come agire con le parole. Tre aspetti dell'atto linguistico” in Sbisà, *Gli atti linguistici*, Feltrinelli, Milano, 1978 [1987])

### **BAKAN, JOEL**

- 2004 *The Corporation: the pathological pursuit and power*, Fandango, Roma

### **BARTHES, ROLAND**

- 1969 *Critica e verità*, Einaudi, Torino

### **BRENTA, MARIO**

- 2001-2002 *Le parole delle cose*, dispense del corso di Teorie e Tecniche del linguaggio cinematografico, Università di Padova  
2003-2004 *I due linguaggi*, dispense del corso di Teorie e Tecniche del linguaggio cinematografico, Università di Padova.

### **CAMERA, ALESSANDRA**

- 2004 “Michael Moore, un documentarista “supersize””, in *Stronger Than Real. Il documentario americano contemporaneo*, Cineforum, Torre Boldone (BG)

### **CASSETTI, FRANCESCO e DI CHIO, FEDERICO**

- 1990 *Analisi del film*, Bompiani, Milano



**CERAMI, VINCENZO**

2002      *Consigli a un giovane scrittore*, Garzanti Elefanti, Milano

**CHION, MICHEL**

1990      *L'audio vision. Son et image au cinéma*, Editions Nathan, Paris (tr. it. *L'audiovisione suono e immagine nel cinema*, Lindau, Chivasso, 1999).

**COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR**

1988      *Teorie del Teatro*, Il Mulino, Bologna

**DIJK VAN, TEUN**

1976c      "Philosophy of Action and Theory of narrative", in *Poetic 5*

1977-8      *Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, Longman, London (tr.it.: *Testo e contesto*, Bologna, il Mulino, 1980)

**DI MARTINO, ANNA**

2004      "Ma l'America è pronta per guardarsi allo specchio?", in *Stronger Than Real. Il documentario americano contemporaneo*, Cineforum, Torre Boldone (BG)

**ECO, UMBERTO**

1979      *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano

1984a      *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino

**ECO, UMBERTO e SEBEOK, THOMAS**

1983      *Il segno dei tre*, Bompiani, Milano

**ENDZ, DIMITRI**

- 2002 *Michael Moore's 2002 Film Bowling for Columbine*,  
www.academicDB.com

**FABBRI, PAOLO e MARRONE, GIANFRANCO**

- 2001 *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, Meltemi, Roma.

**GENETTE, GÉRARD**

- 1972 *Figures III*, Seuil, Paris (tr.it.: *Figure III*, Einaudi, Torino, 1976)  
1983 *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris (tr.it.: *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1987)  
1987 *Seuils*, Seuil, Paris (tr.it.: *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1989)

**GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN**

- 1966 *Sémantique structurale*, Larousse, Paris (tr.it.: *Semantica Strutturale*, Rizzoli, Milano 1968)  
1984 “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, in *Actés Sémiotiques- Documents*, 60 (tr.it.: *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in L. Corrain, M.Valenti, 1991)

**GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN e COURTES, JOSEPH**

- 1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris (tr. it.: *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La Casa Usher, Firenze, 1986).

**GRICE, PAUL**

- 1975 “Logic and Conversation”, in Cole-Morgan, *Syntax and Semantics-Speech Act*, Academic Press, New York and London (tr.it.: “Logica e Conversazione” in Sbisà, *Gli atti linguistici*, Feltrinelli, Milano, 1987)

**GROSOLI, FABRIZIO**

- 2004 "Un cinema per vincere le elezioni", in *Stronger Than Real. Il documentario americano contemporaneo*, Cineforum, Torre Boldone (BG)

**HJELMSLEV, LOUIS**

- 1968 "La structure fondamentale du langage", in *Prolégomènes à une théorie du langage*, Minuit, Paris (tr.it.: 1986 "La struttura fondamentale del linguaggio" in *Versus*, 43)

**IVENS, JORIS**

- 1979 *IO-CINEMA, autobiografia di un cineasta*, Longanesi, Milano

**MANETTI, GIOVANNI**

- 1998 *La teoria dell'enunciazione*, Protagon Editori Toscani, Siena

**MANETTI, GIOVANNI e VIOLI, PATRIZIA**

- 1979 *L'analisi del discorso*, Espresso Strumenti, Roma

**METZ, CHRISTIAN**

- 1968 *Essais sur la signification au cinéma*, tomo I, Klincksieck, Paris (tr.it.: *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1972)

**MOORE, MICHAEL**

- 1996 *Downsize this! Random threats from an unarmed American*, Mondadori, Milano
- 2001 *Stupid White Men*, Mondadori, Milano

**NICHOLS, BILL**

- 1991 *Representing reality: issues and concepts in documentary*, Indiana University Press, Usa

2001 *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Usa

**NIETZSCHE, FRIEDRICH**

1988 *Twilight of the Idols*, Oxford University Press, Oxford

**PEIRCE, CHARLES**

1980 *Semiotica*, Einaudi, Torino

1984 *Le leggi delle ipotesi*, Bompiani, Milano

**PINNA, SALVATORE**

2001 "Scorci di realtà. La produzione documentaristica" in *Nuovo cinema in Sardegna* (a cura di Antioco Floris), Aipsa, Cagliari

**PISANTY, VALENTINA e PELLEREY, ROBERTO**

2004 *Semiotica e interpretazione*, Bompiani, Milano

**POZZATO, MARIA PIA**

2001 *Semiotica del testo*, Carocci, Roma

**PRONI, GIANPAOLO**

1990 *Introduzione a Peirce*, Bompiani, Milano

**RONDOLINO, GIANNI e TOMASI, DARIO**

2002 *Manuale del film*, Utet, Torino

**STAM, ROBERT e BURGOYNE, ROBERT e FLITTERMAN-LEWIS, SANDY**

1999 *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*, Bompiani, Milano

**STELLA, RENATO**

1999 *Box Populi. Il sapere e il fare della neotelevisione*, Donzelli, Roma

**TAGGI, PAOLO**

2003      *Il manuale della televisione. Le idee, le tecniche, i programmi*, Editori  
            Riuniti, Roma

**VALLAN, D'AGNOLO GIULIA**

2004      “Nuova stagione Usa. Tra documentario e cinema indipendente”, in  
            *Ciak*, Settembre

**VATTIMO, GIANNI**

1992      *The Transparent Society*, John Hopkins University Press, Baltimore

## FILMOGRAFIA

***Bowling for Columbine***

di Moore, Michael, Canada/Usa, 2002 (tr. it: *Bowling a Columbine*)

***Canadian Bacon***

di Moore, Michael, Usa, 1985

***Dal tramonto all'alba***

di Robert Rodriguez, Usa, 1996

***Essere e avere***

di Philibert, Nicolas, Francia, 2002

***Farhenheit 9/11***

di Moore, Michael, Usa, 2004

***Il popolo migratore***

di Perrin, Jacques, Francia/Italia/Germania/Spagna/Svizzera, 2001

***Mobbing***

di Comencini, Francesca, Italia, 2003

***Pets & Meats***

di Moore, Michael, Usa, 1992

***Roger and me***

di Moore, Michael, Usa, 1989

***Super Size Me***

di Spurlock, Morgan, Usa, 2004

***The Atomic Café***

di Loader, Jayne e Rafferty, Kevin e Rafferty, Pierce, Usa, 1982

***The Big One***

di Moore, Michael, Usa-Uk, 1987

***The Corporation***

di Abbott, Jennifer, Achbar, Mark e Bakan, Joel, Canada, 2004

***The Fog of War***

di Morris, Errol, Usa, 2003