

IL LINGUAGGIO DELLA MEMORIA NEL “CINEMA DI STATO” (2015-2017)

Giovanna Tega

18040586

September 2023

A dissertation submitted in partial fulfilment of the regulations for the degree of

PhD in Film Studies, Oxford Brookes University

Statement of originality

Except for those parts in which it is explicitly stated to the contrary, this dissertation is my own work. It has not been submitted for any degree at this or any other academic or professional institution.

The copyright of this dissertation rests with the author. Information derived from it should be acknowledged.

I agree that the dissertation may be made available for reading and photocopying at the discretion of the Head of the School of Arts. Permission for anyone other than the author to reproduce or photocopy any part of the thesis must be obtained from the Head of School who will give his/her permission for such reproduction only to an extent which he/she considers to be fair and reasonable.

Signature

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Giovanni De". The signature is written in a cursive style with a large, stylized initial 'G'.

Date 29/09/2023

**IL LINGUAGGIO DELLA MEMORIA NEL “CINEMA DI STATO”
(2015-2017)**

Written by Giovanna Tega

(18040586)

Dissertation in Film Studies

PhD in Film Studies, Oxford Brookes University 2023

Ringraziamenti

Sono veramente tante le persone che voglio ringraziare, perché è grazie a tutte loro se sono arrivata a completare questo lavoro.

Prime fra tutte le mie due supervisorie Daniela Treveri Gennari e Silvia Dibeltulo che mi hanno sempre sostenuto accademicamente e psicologicamente con continui consigli, suggerimenti e incoraggiamenti. Ho avuto la fortuna di avvantaggiarmi del potenziale che produce il loro essere tanto diverse e complementari e sempre in sintonia.

Accanto a loro devo ringraziare Warren Buckland per le sue lezioni e i suoi preziosi suggerimenti per la scelta e le indicazioni per l'uso dei software nell'analisi testuale. Paolo Russo per le utilissime correzioni e indicazioni bibliografiche che mi hanno fornito i paletti per non perdere il cammino. Damiano Garofalo per preziosi consigli bibliografici. Jane Potter per la disponibilità e la risposta ad ogni domanda.

Andrea Dellimauro che con la sua abilità tranquilla e sicura ha reso serena la navigazione dell'ultima parte di questa avventura.

Voglio ringraziare la mia carissima amica Maria Pia Ammirati, con cui ho condiviso studi, passioni e riflessioni, che mi ha messo in contatto con Fulvio Firrito di Rai Cinema che si è prodigato nel procurarmi le sceneggiature su cui ho svolto il lavoro di ricerca e che ringrazio.

Un riconoscimento speciale va al mio caro amico fisico matematico Marco Aita che è stato il mio salvagente mentre annegavo nel mare burrascoso dei numeri, tra statistiche e percentuali.

A tutte le amiche come Karen e Luisa, agli amici e a mio fratello Alessandro che quotidianamente per anni hanno prestato orecchio alle mie preoccupazioni, ai miei entusiasmi e alle mie perplessità. A Claudio Faiola, sempre disponibile e solerte nel fornirmi aiuto e supporto. A Claudio Calvaresi, sempre pronto a mettere al servizio degli altri le sue profonde conoscenze. A Concetta Calabrò, Vittoria Foti e Nicola Comberati per la consulenza nella traduzione di parole e frasi dal dialetto napoletano e da quello reggino.

Un ricordo e un ringraziamento speciale voglio dedicare al mio professore Amedeo Quondam venuto a mancare in questi giorni. È lui che mi ha fatto scoprire i mille percorsi della letteratura e della critica letteraria, fornendomi preziosi strumenti per percorrerli con passione, intraprendenza e rigore.

E inoltre voglio qui nominare le persone a cui dedico questo lavoro. Francesco, Federico e Fabrizio che spero stiano immagazzinando tante preziose e durature memorie. Anna, memoria viva e lucida e Riccardo, protagonista delle mie memorie.

Sommario

Indice delle Figure.....	8
Indice delle Tabelle.....	12
Capitolo 1: Introduzione.....	13
• 1.1 Memoria, linguaggio, cinema.....	14
• 1.2 Obiettivo della ricerca.....	16
• 1.3 Approccio metodologico.....	18
• 1.4 Struttura della tesi.....	27
• 1.5 Avvertenze.....	29
Capitolo 2: Rassegna della letteratura.....	31
• 2.1 La memoria.....	32
• 2.2 La memoria e il cinema.....	34
• 2.3 Il cinema italiano contemporaneo.....	37
• 2.4 Il cinema italiano e la memoria.....	41
• 2.5 Lingua e genere.....	43
• 2.6 Conclusioni.....	45
Capitolo 3: Le sceneggiature, il contesto, le leggi.....	47
• 3.1 Introduzione.....	48
• 3.2 Il contesto.....	51
• 3.3 Le sceneggiature.....	58
• 3.4 Le storie narrate.....	66
• 3.5 Conclusioni.....	81

Capitolo 4: Analisi dei dialoghi.....	84
● 4.1 Introduzione.....	84
● 4.2 Ipotesi e Domande di ricerca.....	85
● 4.3 Metodologia.....	86
● 4.4 Risultati e Discussione.....	91
● 4.5 Conclusioni.....	114
Capitolo 5: Analisi delle scene di flashback.....	117
● 5.1 Introduzione.....	117
● 5.2 Ipotesi e Domande di ricerca.....	120
● 5.3 Metodologia.....	120
● 5.4 Risultati e Discussione.....	121
● 5.5 Conclusioni.....	152
Capitolo 6: Analisi digitale e interpretazione dei dialoghi sul passato e delle scene di flashback.....	155
● 6.1 Introduzione.....	155
● 6.2 Domande di ricerca.....	156
● 6.3 Metodologia e preparazione del corpus.....	156
● 6.4 Risultati e discussione.....	158
● 6.5 Conclusioni.....	183
Capitolo 7: Linguaggio e differenza di genere.....	185
● 7.1 Introduzione.....	186
● 7.2 Stato dell'arte.....	187
● 7.3 Domande di ricerca.....	187
● 7.4 Metodologia.....	188
● 7.5 Risultati e discussione.....	190
● 7.6 Conclusioni.....	215

Capitolo 8: Analisi di due sceneggiature: <i>Latin Lover</i> e <i>La verità sta in cielo</i>	219
• 8.1 Introduzione.....	219
• 8.2 Ipotesi e domande di ricerca.....	221
• 8.3 Metodologia.....	223
• 8.4 Risultati e discussione.....	225
• 8.5 Conclusioni.....	269
Capitolo 9: Conclusioni.....	272
• 9.1 Risultati principali della tesi.....	274
• 9.2 Sviluppi possibili.....	283
Bibliografia.....	284
Filmografia.....	295
Appendici.....	298
• Appendice 1. Le trame dei film.....	298
• Appendice 2. Indicatori per la catalogazione dei ricordi.....	311
• Appendice 3. Catalogazione dei ricordi di tre sceneggiature: <i>7 minuti</i> , <i>Alaska</i> , <i>Slam</i>	312
• Appendice 4. Tipologia di relazione fra narratore del ricordo e ascoltatore.....	321
• Appendice 5. Ambito di riferimento del ricordo.....	322
• Appendice 6. Indicatori e descrittori dei flashback.....	323
Abstract	325
Summary.....	327

Indice delle Figure

Figura 1.1. Diagramma delle relazioni tra i corpora e subcorpora.

Figura 3.1. Istogramma dei film usciti nelle sale tra il 2015 e il 2017 e percentuale di alcune case di produzione coinvolte nel finanziamento.

Figura 3.2. Numero di lungometraggi e documentari prodotti da Rai Cinema dal 2000 al 2019.

Figura 3.3. Word cloud delle parole usate per esprimere le motivazioni delle commissioni per il riconoscimento di film di interesse culturale.

Figura 3.4. Numero di premi ricevuti (in rosso le Opere Prime o Seconde)

Figura 3.5. Genere degli autori del corpus SC (a sinistra) e genere degli autori di sceneggiature a collaborazione maschile e femminile (a destra).

Figura 3.6a. Grafico dei luoghi del corpus SC.

Figura 3.6b. Grafico dei luoghi del corpus SC.

Figura 3.7a. Protagonisti e coprotagonisti dei film, per genere.

Figura 3.7b. Totale complessivo dei protagonisti, per genere.

Figura 3.8. Protagonisti per fasce di età.

Figura 3.9. Word cloud delle parole chiave delle tematiche del corpus SC.

Figura 4.1. Ricordi catalogati in base alla distanza temporale dal presente in tre sceneggiature: *7 minuti*, *Alaska* e *Slam*.

Figura 4.2. Percentuale di battute significative (calcolate in base a indicatori stabiliti) in tre sceneggiature: *7 minuti*, *Alaska* e *Slam*.

Figura 4.3. Numero di dialoghi in cui viene narrato un ricordo nel corpus SD.

Figura 4.4. Lessico impiegato dai personaggi che ricordano, per genere e per condivisione.

Figura 4.5. Condivisione dei ricordi per genere.

Figura 4.6a. Personaggi che parlano del passato.

Figura 4.6b. Protagonisti delle storie per fascia di età.

Figura 4.7. Condivisione a due del ricordo, per fascia di età.

Figura 4.8. Rapporto tra personaggio che narra e personaggio che ascolta, per genere.

Figura 4.9. Rapporto tra narratore e ascoltatore, per fascia di età.

Figura 4.10. Tipo di legame fra narratore e interlocutore (a sinistra), e in relazione al genere (a destra).

Figura 4.11. Tipo di legame familiare tra narratore e interlocutore (a sinistra), e in base al genere (a destra).

Figura 4.12. Tipo di legame fra narratore e interlocutore in base all'età.

Figura 4.13. Ambito di riferimento tematico del ricordo.

Figura 4.14. Riferimento tematico del ricordo in base alla fascia di età.

Figura 4.15. Riferimento tematico del ricordo in base al genere.

Figura 4.16. Relazione tra argomento e genere della coppia narratore-ascoltatore.

Figura 5.1. Numero di scene di flashback per sceneggiatura.

Figura 5.2. Numero di scene per sceneggiatura (in blu i flashback).

Figura 5.3. Tipologia di flashback nel subcorpus PF in percentuale.

Figura 5.4. Distanza temporale dal presente della storia principale.

Figura 5.5. Ampiezza del flashback.

Figura 5.6. Periodo della vita ricordato con il flashback.

Figura 5.7. Ambiti tematici presenti nei flashback.

Figura 6.1. Corrispondenze nel subcorpus SDF.

Figura 6.2. Ambiti tematici dei ricordi.

Figura 6.3. Diagramma radiale delle associazioni del lemma *ricordo*.

Figura 6.4. Istogramma delle associazioni del lemma *ricordo*.

Figura 6.5. Istogramma delle associazioni del lemma *bambino*.

Figura 6.6. Istogramma delle associazioni del lemma *madre*.

Figura 6.7. Istogramma delle associazioni del lemma *padre*.

Figura 6.8. Diagramma delle co-occorrenze dei lemmi *morte* e *vita* con il lemma *madre* (a sinistra) e *padre* (a destra).

Figura 6.9. Istogramma delle co-occorrenze dei lemmi *piangere* e *ridere*.

Figura 6.10. Istogramma delle co-occorrenze dei lemmi *coraggio* e *paura*.

Figura 6.11. Istogramma delle emozioni.

Figura 7.1. Genere degli autori dei dialoghi e delle scene riguardanti il passato del subcorpus SDF.

Figura 7.2. Sceneggiature del corpus SC in base al genere degli autori.

Figura 7.3. Genere dei personaggi che ricordano nel subcorpus SDF.

Figura 7.4. Correlazione tra genere degli sceneggiatori e genere dei personaggi nel subcorpus SDF

Figura 7.5. Corrispondenza fra uso del lessico e genere degli sceneggiatori nel subcorpus SDF.

Figura 7.6. Corrispondenza fra uso del lessico e la variabile accorpata genere personaggi e genere sceneggiatori, nel subcorpus SDF.

Figura 7.7. Corrispondenza fra ambito tematico e variabile accorpata genere personaggi e sceneggiatori, nel subcorpus SDF.

Figura 8.1. Numero dei personaggi che parlano (a sinistra) e numero di battute che pronunciano (a destra) in relazione al genere, in LL.

Figura 8.2. Numero dei personaggi che parlano (a sinistra) e numero di battute che pronunciano (a destra) in relazione al genere, in VC.

Figura 8.3. Macro categorie e campi semantici in LL (colore blu) e in VC (colore rosso).

Figura 8.4. Macro categorie in LL (a sinistra) e in VC (a destra).

Figura 8.5. Associazioni del lemma *ricordo* nel subcorpus LL.

Figura 8.6. Associazioni del lemma *ricordo* nel subcorpus VC.

Figura 8.7. Corrispondenze nel subcorpus LL.

Figura 8.8. Rapporti di co-occorrenza dei lemmi *donna* e *uomo* in LL.

Figura 8.9. Corrispondenze in VC.

Figura 8.10. Lemmi associati al lemma *famiglia* in VC.

Figura 8.11. Quantità di parole che esprimono i sentimenti nei subcorpora LL (colore blu) e VC (colore rosso).

Figura 8.12. Quantità di parole indicanti sentimenti che i personaggi maschili (colore blu) e femminili (colore rosso) usano nei subcorpora LLD (a sinistra) e VCD (a destra).

Figura 8.13. Quantità di lessico impiegato nei dialoghi in base al genere dei personaggi nel subcorpus LLD.

Figura 8.14. Quantità di lessico impiegato nei dialoghi in base al genere dei personaggi nel subcorpus VCD.

Figura 8.15. Corrispondenza fra uso del lessico e genere dei personaggi nel subcorpus LLD.

Figura 8.16. Corrispondenza fra uso del lessico e genere dei personaggi nel subcorpus VCD.

Indice delle Tabelle

Tabella 3.1. Numeri e percentuali dei film usciti nelle sale tra il 2015 e il 2017 e partecipazione di alcune case di produzione.

Tabella 3.2. Anno di uscita nelle sale, OP/OS, titolo del film, regia e sceneggiatura del corpus SC.

Tabella 5.1. Titoli dei film, numero delle scene di flashback e percentuale rispetto al numero totale di scene.

Tabella 6.1. Parole che si riferiscono a parti del corpo umano.

Tabella 7.1. Dati Istat sugli studenti immatricolati a corsi di laurea per corso e sesso. Anno accademico 2000/2001 (ISTAT, 2001).

Tabella 7.2. Dati Istat sul profilo dei laureati 2000: composizione per genere, età alla laurea, titolo di studio e classe sociale dei genitori (valori percentuali) (Alma laurea, 2002).

Tabella 7.3. Forme lessicali più frequenti nel subcorpus SDF in relazione al genere dei personaggi.

Tabella 7.4. Forme lessicali più frequenti nel subcorpus SDF, in relazione al genere degli sceneggiatori.

Tabella 7.5. Forme lessicali più frequenti nel subcorpus SDF, in relazione alla variabile risultata dall'accorpamento delle variabili genere dei personaggi e genere degli sceneggiatori

Tabella 8.1. Elenco dei lemmi più frequenti nei subcorpora LL e VC (Occ.).

Tabella 8.2. Forme lessicali più frequenti nei subcorpora LLD e VCD nei personaggi femminili (GE_F) e in quelli maschili (GE_M).

Capitolo 1 Introduzione

Questo progetto di ricerca analizza il rapporto fra il linguaggio e la memoria, così come emerge nelle sceneggiature dei film finanziati dallo Stato Italiano e usciti nelle sale cinematografiche fra il 2015 e il 2017.

Il corpus su cui si svolge la mia analisi è costituito da un gruppo di 38 sceneggiature che hanno ottenuto un doppio riconoscimento da parte dello Stato, il quale ha sostenuto la loro produzione con finanziamenti elargiti sia attraverso il MiBACT (Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)¹ che attraverso Rai Cinema. Sono opere di rilevanza qualitativa avendo ricevuto il riconoscimento come progetti di “interesse culturale” dalle commissioni del MiBACT, in base al decreto Urbani (2004). E al contempo si mostrano rilevanti dal punto di vista quantitativo dal momento che rappresentano più di un terzo dei film che Rai Cinema in quel triennio ha finanziato. Sono rappresentativi di un sistema analizzato e presentato nel libro curato da Marco Cucco e Giacomo Manzoli dal titolo “Cinema di Stato” (2017), definizione presa in prestito nel titolo di questa ricerca e indicativa di una realtà in cui lo Stato si trova a finanziare almeno un terzo del cinema nazionale.

L’arco temporale di riferimento è stato scelto affinché le opere analizzate presentassero al contempo due caratteristiche: una vicinanza in termini temporali tale da poter definire contemporanea la società e i valori presi in esame e una lontananza minima sufficiente a garantire la “storicità” dei dati. I film usciti nelle sale negli anni compresi tra il 2015 e il 2017 sono stati riconosciuti di interesse culturale dalla commissione insediatasi con la XVII Legislatura che ha operato dal 2013 al 2018, anno in cui il governo ha terminato il suo mandato. Questo arco temporale, adatto a garantire sia la vicinanza che la storicità, assicura anche la coerenza del corpus di sceneggiature, tutte selezionate e riconosciute di interesse culturale da commissioni guidate dallo stesso spirito politico.

L’idea che sottende tutta la ricerca risiede nella visione della memoria che emerge dagli studi sviluppatasi intorno al concetto di *memoria collettiva* formulato da Halbwachs (et al., 2001) negli anni Quaranta del Novecento e che nel corso degli anni si è andato ad intrecciare al concetto di cultura, a definire un ampio ambito di studi che interessa diverse discipline e che è quello della *memoria culturale*. La definizione di *memoria culturale* a cui aderisce questa

¹ Dal 2021 il “Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo” è ridenominato “Ministero della cultura” (GU Serie Generale n.51 del 01-03-2021).

ricerca è quella che può essere indicata come una “interazione tra presente e passato nei contesti socio-culturali”² (Erll, 2008, p. 2) e dove per cultura si intende “lo specifico modo di vivere di una comunità”³ (Ibid., p. 4).

La memoria, anche quella personale e privata, è sempre espressione di valori collettivi, di una visione del mondo propria di un gruppo. I ricordi salvano dall’oblio del passato quelle immagini, quegli accadimenti, che assumono un significato profondo per la comunità che in quelle memorie fonda la sua identità (Assmann, 1997). I ricordi che la memoria colleziona sono rappresentativi dei valori del presente, sono quelli che la società seleziona in linea con le conoscenze e i bisogni che le appartengono (Nora, 1997; Isnenghi, 2010). Analizzare i ricordi disvela la cultura e lo spirito del gruppo, della società che quei ricordi ha salvato e nei quali si riconosce.

1.1 Memoria, linguaggio, cinema

Lo studio della memoria in tale prospettiva culturale e sociale implica il coinvolgimento di numerose discipline dal momento che comprende ambiti che abbracciano relazioni sociali, prodotti artistici e credenze (Erll, 2008a). L’ambito a cui fa riferimento questa ricerca è quello artistico a cui la memoria è da sempre unita con un legame naturale e profondo riconosciuto tale sin dal tempo degli antichi Greci che vedevano in Mnemosine, dea della memoria, la madre delle nove Muse, protettrici delle arti (Fishkin et al., 2013).

L’arte produce attivamente memorie collettive attraverso diverse modalità (Erll e Rigney, 2006) tra le quali si distinguono la letteratura e il cinema che sono collegate alla memoria in modo speciale poiché possiedono un doppio potere rispetto al passato dal momento che lo osservano e insieme lo costruiscono, ne forniscono una versione ed al contempo determinano la percezione presente di quel passato e di quei significati; divulgano un’idea di passato e insieme veicolano schemi e significati che creano un immaginario culturale sia a livello individuale che collettivo (Erll, 2008b; Welzer, 2008).

Il cinema a sua volta, rispetto alla letteratura, presenta una particolarità che lo lega alla memoria in modo distintivo. Essendo concepito per una fruizione collettiva, si pone come

² Traduzione dell’autrice.

³ Traduzione dell’autrice.

archivio e al contempo divulgatore privilegiato di memorie ed è pertanto il luogo in cui l'immaginario collettivo, il patrimonio culturale e le tendenze politiche della società contemporanea si manifestano più direttamente (Fanchi, 2005).

Questa ricerca analizza la memoria intesa come espressione culturale e collettiva resa manifesta attraverso il mezzo artistico del cinema nella sua forma letteraria, la sceneggiatura. La memoria è quella dichiarativa, sono i ricordi fittizi dei personaggi dei film così come elaborati dalla mente dell'autore e che, in quanto "mimesi della memoria", rappresentano un riflesso dei discorsi culturalmente dominanti (Neumann, 2008, p. 334).

La memoria è strettamente legata al linguaggio dal momento che linguistiche sono le rappresentazioni mentali; pertanto, lo studio della memoria coinvolge necessariamente lo studio del linguaggio (Echterhoff, 2008), simbolo dell'identità e dell'adesione a valori, norme e gruppi sociali (Holmes, 1997).

In questa ricerca il linguaggio studiato è quello usato per esprimere i ricordi così come ricorrono nelle sceneggiature presentate per ottenere il finanziamento. L'analisi pertanto non si rivolge al linguaggio filmico. Tale scelta è stata determinata da diverse considerazioni. Il finanziamento statale ottenuto dai film si basa su un progetto sottoposto al giudizio di una commissione, rappresentato dalla sceneggiatura: l'incontro tra Stato e valori espressi nel film si realizza primariamente intorno alla storia scritta nella sceneggiatura. Inoltre, è nella sceneggiatura che, in quanto primo atto creativo, avviene la scelta, la selezione, il recupero di figure significative dall'archivio della memoria in cui il passato è depositato (Assmann, 2008). Nella sceneggiatura i dialoghi dei personaggi fittizi rappresentano un modello reale, linguistico e culturale (Tannen, 1994) e quando riferiscono i ricordi riflettono una visione del passato che, configurata dall'autore, riflette valori presenti.

Supportata dall'assunto teorico espresso originariamente da Halbwachs (et al., 2001), e inquadrata nell'ambito dei *cultural memory studies*, questa ricerca presenta l'analisi linguistico-semantica delle scene di flashback e dei dialoghi che narrano episodi passati. Il fine ultimo è quello di tratteggiare un quadro dei valori della società italiana contemporanea così come rappresentati nel corpus analizzato il quale, sebbene di dimensioni limitate, può comunque essere considerato indicativo e rappresentativo anche alla luce delle caratteristiche che rispecchia (§ 3.1).

1.2 Obiettivo della ricerca

La ricerca intende dare risposta ad interrogativi che ricalcano le tre domande fondamentali che Ricœur pone ad inizio del suo trattato sulla memoria (2000): che cosa? chi? come? In modo più esteso tali questioni possono essere formulate nel seguente modo: quali avvenimenti passati vengono ricordati dai personaggi di queste sceneggiature? qual è il profilo dei narratori dei ricordi? come sono connotati gli oggetti e le tematiche collegate ai ricordi? quale idea di società, quali valori sociali e civili, nonché politici, vengono veicolati attraverso questi ricordi e trasmessi da queste opere?

Un altro interrogativo si pone a cui tale ricerca vuole dare risposta.

Dal momento che la memoria messa in scena nelle finzioni letterarie fornisce informazioni sui concetti dominanti nella cultura del tempo (Neumann, 2008), l'analisi della memoria fittizia dei personaggi può rivelare quale tipo di pensiero è espressione dello Stato che premia tali opere. Sebbene il numero dei testi analizzati sia relativamente limitato, le caratteristiche del corpus e la metodologia seguita permettono di ottenere risultati coerentemente significativi e indicativi dei valori che tali opere rappresentano, e nei quali lo Stato che tali opere finanzia si riconosce. La domanda generale che sottende la ricerca può dunque essere espressa in tal modo: quella che emerge dalle sceneggiature finanziate dallo Stato, è una memoria che si apre a una visione progressista del mondo oppure si fa portavoce di tendenze più reazionarie, che aderiscono ad una visione della società di tipo tradizionale?

Per dare risposta a tali interrogativi nelle sceneggiature vengono individuati, con una lettura condotta prevalentemente a distanza e di tipo quantitativo, i campi semantici e le connotazioni che il linguaggio rivela relativamente ai valori degli italiani così come emersi dal Censimento del 2013 (ISTAT, 2023) e dal rapporto European Values Study del 2017 (EVS, 2017).

La ricerca si propone di ampliare gli orizzonti degli studi che riguardano gli aspetti umanistici collegati alla memoria, presa più spesso in esame da un punto di vista scientifico e psicologico (Straub, 2008; Fishkin et al., 2013). Ci si propone anche, in particolare con le analisi condotte nel Capitolo 7, di sostenere l'auspicio della critica femminista nel fornire dati che possano arricchire il dibattito sulla differenza di genere e stimolare riflessioni che riescano a influenzare positivamente il contesto culturale (Dell'Asta, 2008).

Nello specifico il contributo originale della mia ricerca si evidenzia in tre diversi aspetti: nella

sceita di incentrare l'analisi esclusivamente sulle sceneggiature, studiate come testi letterari autonomi, nella scelta di analizzare la memoria attraverso un'analisi semantica dei ricordi di personaggi fittizi, ed infine nell'impiego di una metodologia prevalentemente fondata sulla lettura a distanza. A tal riguardo la ricerca si pone un ulteriore obiettivo che concerne la verifica delle potenzialità che possono scaturire da una lettura a distanza condotta con l'ausilio di software.

Novità e scopo dell'intera ricerca è infatti quello di applicare i software di analisi testuale alle sceneggiature così come altri studi hanno fatto per testi letterari. Burrows (1987) applica un'analisi computazionale alle opere di Jane Austen per definire il linguaggio dei personaggi, le relazioni e l'evoluzione dello stile. Non diversamente Culpeper (2002a) procede ad un'analisi quantitativa di elementi grammaticali e lessicali del dramma shakespeariano *Romeo and Juliet* (1597) per definire lo stile dell'opera in rapporto al linguaggio dei personaggi. Analisi digitali su sceneggiature sono state compiute recentemente da Buckland (2019; 2023) per individuare differenze stilistiche nel linguaggio dei personaggi o per confrontare lo stile dei dialoghi e quello delle scene. Tali analisi si sono concentrate prevalentemente sullo stile delle opere mentre questa ricerca intende far uso dell'analisi quantitativa digitale per indagare l'aspetto semantico del testo.

L'analisi quantitativa, condotta secondo la metodologia del *distant reading* di Moretti (e Piazza, 2005), è prevalente in questa ricerca ed è accompagnata da interpretazioni che, in base ai dati che emergono, fa ricorso alla semantica, alla narratologia e, per il Capitolo 7 che riguarda la differenza di genere, alla critica femminista.

Le sceneggiature vengono qui studiate come testi letterari, opere narrative, e come tali considerate espressione di pratiche sociali (Talbot, 1995) che possono fornire preziosi elementi per interpretare il tempo presente. Si è consapevoli che la sceneggiatura è una "struttura dinamica" (Pasolini, 2014, p. 233) e che, diversamente da altre forme letterarie, "non esaurisce la sua funzione nell'ambito della parola ma si costituisce come generatore non solo di significati, ma di una serie variegata e indefinita di significanti, che generano ulteriori significati" (Nuvoli, 2004, p. 28). Si è scelto, in questa ricerca, di rivolgere l'analisi alla sceneggiatura in quanto primo gesto che fonda il racconto cinematografico e che in quanto tale è manifestazione della fase di passaggio dalla realtà alla narrazione (Comand, 2006).

La ricerca si compone di tre parti.

Inizialmente si intende dare risposta alle domande riguardanti chi ricorda e che cosa. Le

sceneggiature vengono inquadrare nel contesto socio politico in cui sono state realizzate e nelle loro caratteristiche generali, con un'attenzione rivolta ai personaggi che ricordano e alle loro relazioni.

Successivamente si indaga l'aspetto semantico del linguaggio usato per ricordare, dando risposta all'interrogativo sul come appare connotato l'oggetto del ricordo. L'obiettivo è definire le tematiche, i campi semantici e la loro connotazione, per portare alla luce i modelli sociali trasmessi nel ricordo del passato. E inoltre, individuare la tipologia di sentimenti, emozioni e valori che sono collegati all'atto del ricordare. Un particolare aspetto che viene indagato riguarda la differenza di genere nell'uso del linguaggio. Tale ambito viene analizzato osservando le differenti scelte lessicali che gli autori, in relazione al loro genere, operano in riferimento al genere dei personaggi.

Un'ultima parte si concentra sull'analisi di due specifiche sceneggiature che si distinguono dalle altre per la centralità assunta dalla memoria. In entrambe l'intera storia verte intorno alla ricostruzione dei ricordi dei personaggi. La memoria è il motore della vicenda così come lo è di questa ricerca. Attraverso l'analisi di tali sceneggiature si intende verificare la coerenza dei risultati ottenuti con l'analisi a distanza, proponendo evidenze ottenute da una lettura ravvicinata. Questa parte della ricerca fornisce anche l'opportunità per confermare la validità del supporto informatico per le analisi dei testi.

1.3 Approccio metodologico

La lettura a distanza avviene con l'ausilio di software di analisi digitale (TLab and LIWC) che scompongono il testo in unità lessicali, significanti su cui avviare un'interpretazione semantica che viene messa in relazione alle categorie di valori individuate.

Il lavoro di tipo semantico si avvale di funzioni specifiche dei software che facilitano la visualizzazione di occorrenze, associazioni, relazioni e campi semantici e che rivelano aspetti non immediatamente evidenti ad una lettura ravvicinata. Da tali dati si sviluppano interpretazioni che, inquadrare in una cornice teorica di riferimento fornita dalla letteratura sull'argomento, vogliono delineare il quadro dei valori della società italiana dei primi decenni del Duemila così come emerge nelle sceneggiature prese in esame che, limitate nel numero, rappresentano comunque dal punto di vista quantitativo e qualitativo una percentuale

ragionevolmente significativa della produzione cinematografica finanziata dallo Stato negli anni 2015-2017.

1.3.1 *Digital humanities*

Le *Digital Humanities* sono un ambito di ricerca il cui approccio metodologico si basa sull'applicazione dell'informatica agli studi umanistici, allo studio di testi e alla loro interpretazione (Rockwell e Sinclair, 2016). Il calcolo statistico in questi ambiti viene impiegato per procedere ad un'analisi puntuale e oggettiva delle caratteristiche linguistiche di un testo le quali vengono quantificate e rappresentate numericamente. Tale metodo facilita l'identificazione di modelli stilistici e contenuti tematici e fornisce una base scientifica per nuove intuizioni.

In ambito umanistico l'uso degli strumenti informatici, con la loro potenza di calcolo, di ricerca e di memorizzazione, ha facilitato soprattutto gli studi filologici che se ne sono avvalsi inizialmente per la creazione digitale di archivi e banche dati. La realizzazione di liste di occorrenze e di concordanze che i software consentono di visualizzare ha dato poi l'avvio a ricerche testuali di vario tipo, volte a definire lo stile di un autore, la struttura e la paternità di un'opera (Elsaesser e Buckland, 2002; Stella, 2018; Buckland, di prossima pubblicazione). Dal campo filologico l'applicazione degli strumenti informatici si è estesa presto a quello della critica letteraria e narratologica. È in questo ambito che si incontra il metodo della lettura a distanza che rappresenta un sofisticata evoluzione dell'impiego della statistica applicata agli studi umanistici e che, a differenza dell'analisi ravvicinata del testo, tipica della critica testuale tradizionale, riesce a rendere più evidenti relazioni e andamenti presenti in un numero elevato di testi (Moretti e Piazza, 2005).

In questo tipo di approccio gli strumenti digitali, utilizzando algoritmi per ridurre un testo ad elementi sempre più piccoli, in un processo di tokenizzazione, riconoscono parole singole, le comparano e creano contesti che mettono in relazione. Non si tratta dunque di una mera operazione quantitativa (Stephen, 2016). Tra i modelli di analisi di testi letterari che fanno uso di metodi statistici per scopi di volta in volta diversificati si trovano il *topic modelling*, *la network* e *la sentiment analysis*⁴, che ho utilizzato in questa ricerca.

⁴ Viene da qui in poi mantenuta la terminologia in inglese per i termini il cui uso è invalso anche nella lingua italiana.

Il *topic modelling* è un metodo che porta ad individuare gruppi di semantemi riferibili a motivi o temi presenti nei testi esaminati e rivela dunque le relazioni semantiche di un testo (Ibid.). Una funzione del *topic modelling* è costituita dalla *sentiment analysis*, con cui vengono isolate le parole in nuclei tematici legati alle emozioni, per analizzare in tal modo l'atteggiamento soggettivo di un parlante.

La *network analysis*, usata nelle scienze sociali, individua reti di relazioni sviluppate intorno a nodi o parole chiave; consente di individuare campi semantici e offre elementi per definire l'aspetto connotativo del lessico impiegato.

Nell'ambito degli studi sul cinema gli strumenti digitali sono stati usati per analisi stilometriche come in Salt (2009) che, comparando statisticamente la media della durata delle sequenze, della tipologia e dei movimenti della videocamera, definisce differenze di stile fra film.

Anche sceneggiature e opere teatrali sono state oggetto di analisi statistiche volte a definire le caratteristiche dei personaggi attraverso la comparazione del linguaggio da loro impiegato (Culpeper, 2002a; Buckland, 2019) o anche per indagare aspetti stilistici dei testi (Buckland, 2023).

Oltre allo studio di Buckland (2019), a guidare la mia ricerca è stato il progetto realizzato sull'epistolario di Italo Svevo (Fenu, 2017). Tale lavoro propone un'indagine delle tematiche e dei sentimenti, in linea con l'approccio dell'analisi "da lontano" (Moretti e Piazza, 2005), con l'obiettivo di rendere visibili gli argomenti di cui l'autore scrive nelle lettere e lo stato d'animo ad essi correlato. In particolare il progetto mira a estrapolare, attraverso il software, i lemmi associati a otto emozioni-base (rabbia, paura, aspettativa, fiducia, sorpresa, tristezza, gioia, disgusto) pertinenti la polarità sentimento positivo/negativo.

Anche la mia analisi si propone di portare alla luce gli argomenti presenti nei ricordi dei personaggi e le emozioni ad essi associate.

1.3.2 Metodologia

1.3.2.1 Gli strumenti digitali: T-Lab, LIWC, Voyant, Excel

In questa ricerca vengono analizzate le sceneggiature attraverso il software digitale T-Lab e LIWC, impiegati separatamente o a integrazione l'uno dell'altro, in base alle esigenze dell'analisi. Inoltre, per rendere ulteriormente chiari e facilmente leggibili alcuni dati, sono state impiegate le applicazioni Voyant e Excel.

Per la scelta del software da utilizzare, si è rivelata utile la tesi di Laurea di Francesco Sartori (2006) che illustra le potenzialità di due software di analisi testuale uno dei quali, T-Lab, si è rivelato quello adatto al mio scopo. È un programma creato da un team condotto dal ricercatore Franco Lanza che consente di estrapolare, comparare e mappare contenuti lessicali e tematici presenti in diversi tipi di testi.

Il testo da importare va preparato secondo parametri ben definiti, inserendo anche le variabili che vogliono essere prese in considerazione per l'indagine statistica.

Io ho scelto di eliminare dal testo le parole usate per la formattazione della sceneggiatura come per esempio gli spunti dei personaggi (nome del parlante) e i nomi propri di persona non indicative di scelte semantiche.

Nella fase di importazione del corpus T-Lab compie alcuni processi automatici finalizzati a rendere meno ambiguo e più coerente il conteggio statistico. Vengono dunque individuati ed eliminati dal conteggio le cosiddette *stop words*, parole che il programma riconosce come superflue (ad es. congiunzioni, preposizioni e interiezioni), e vengono create le *multi words*, termini che, composti da più parole, indicano un unico concetto e vengono conteggiate come unità lessicali (es. Capo del Governo).

Ad un primo livello di analisi il programma realizza la lista delle occorrenze con le relative frequenze, la lemmatizzazione delle parole del corpus e le concordanze.

Sono poi previsti strumenti più sofisticati di indagine che, visualizzando l'analisi quantitativa in grafici e tabelle, consentono veloci e coerenti interpretazioni e inferenze. Essi permettono di operare associazioni e confronti tra parole, di creare aree tematiche, di esplorare somiglianze e differenze. Il software permette inoltre di stabilire velocemente relazioni fra le

variabili indicate. Sono tutte funzioni molto utili alla mia ricerca che intende lavorare su campi semantici e connotazioni.

Per l'analisi dei sentimenti T-Lab non si è rivelato aderente alle mie esigenze. Infatti questo software isola i lemmi in nuclei tematici identificando gruppi di parole che appaiono in prossimità l'una dell'altra, si tratta di termini che ricorrono nella stessa frase ma che non necessariamente appartengono allo stesso campo semantico.

Per l'analisi dei sentimenti si è rivelato più efficace il software LIWC (Linguistic Inquiry and Word Count), impiegato da Buckland (2023) per analizzare la sceneggiatura di *Quarto potere* (1941). È un programma sviluppato da un team di ricercatori guidato da James Pennebaker (2011) che misura e quantifica diverse categorie di parole, tra cui quelle che esprimono sentimenti positivi e negativi. È stato creato infatti per studiare il tipo di linguaggio che persone colpite da un trauma usano per raccontare il loro vissuto. La base teorica di tale ricerca risiede nella consapevolezza che le parole usate per raccontare rivelano le emozioni del narratore.

Nel presentare i dati statistici riferiti alla tematica relativa all'affettività, il software isola dei sottogruppi tematici discriminando sentimenti positivi e negativi. Si basa infatti su un vocabolario multilingue delle emozioni elaborato su misura per studi psicologici.

Grazie a tale vocabolario il programma può conteggiare separatamente le parole del campo semantico dell'affettività distinguendo quelle positive da quelle negative, e discriminandole in base al tipo di emozione che connotano.

Ben consapevole che la classificazione dei sentimenti è questione altamente controversa, e che la dicotomia fra emozioni positive e negative si basa facilmente su preconcetti, ho comunque deciso di seguire, per la mia analisi, la tassonomia del software LIWC.

Il software Microsoft Excel è stato impiegato per conteggi semiautomatici di variabili e per ulteriori verifiche. Talvolta i dati generati dai software sopra illustrati sono stati inseriti in Excel per ottenere tabelle e grafici di immediata lettura.

L'applicazione Voyant è stata a sua volta utilizzata per la produzione di *word clouds* funzionali ad una chiara visualizzazione dei dati.

I dati ottenuti attraverso l'indagine computazionale sono intesi come una tappa verso una esplorazione ulteriore (Stephen, 2016). È quanto avviene nei capitoli finali di questa ricerca.

1.3.2.2 Creazione e descrizione dei corpora analizzati

I testi analizzati dai software sopra descritti sono stati organizzati in corpora, distinti in base agli obiettivi della specifica analisi.

Un corpus consiste in “una collezione di testi selezionati e organizzati in maniera tale da soddisfare specifici criteri che li rendono funzionali per le analisi linguistiche” (Lenci, Montemagni e Pirrelli, 2016, p. 26). In questa ricerca sono stati creati, per svolgere specifiche analisi, dieci corpora, nove dei quali rappresentano dei subcorpora del corpus oggetto dell’analisi iniziale.

Di seguito vengono presentati i diversi corpora di cui viene spiegata la caratteristica e la modalità di creazione.

Il corpus completo (SC) comprende 38 sceneggiature integrali e costituisce l’oggetto dell’analisi del Capitolo 3.

A partire dal Capitolo 4 il corpus complessivo viene scorporato in 3 gruppi di sceneggiature, a loro volta suddivisi in ulteriori subcorpora oggetto di analisi particolareggiate in distinti capitoli.

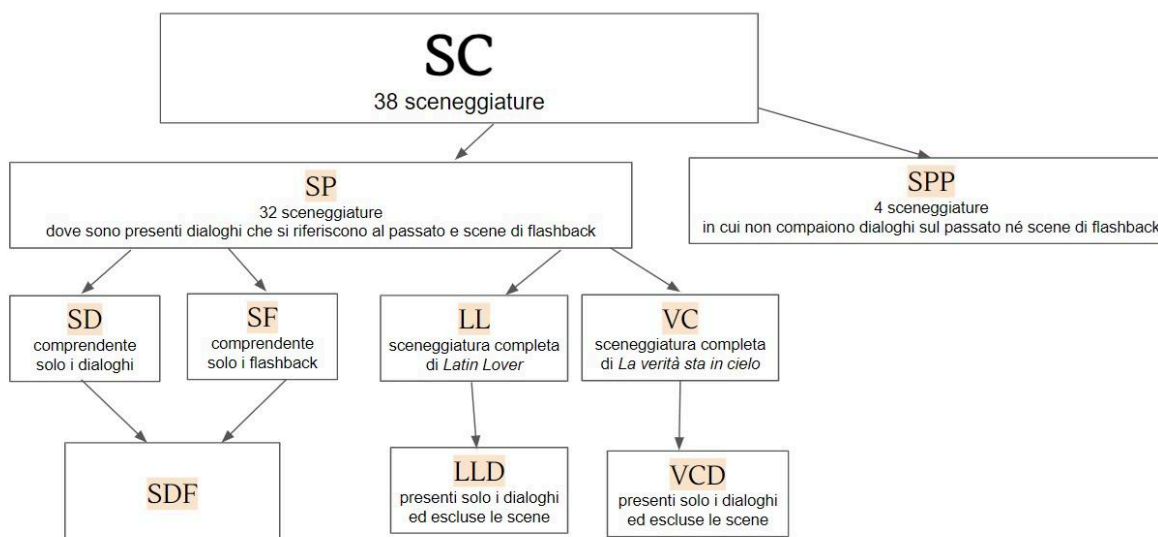
1. Il subcorpus SP: riguarda 32 sceneggiature dove sono presenti dialoghi che si riferiscono al passato e scene di flashback, a sua volta suddiviso in due subcorpora: SD comprendente solo i dialoghi e analizzato nel Capitolo 4 e SF comprendente solo le scene di flashback, analizzato nel Capitolo 5. Il subcorpus è stato così suddiviso al fine di rilevare in modo coerente le diverse variabili relative ai personaggi e alle loro relazioni essendo le due tipologie di testo, dialoghi e scene, diverse per lo stile e il lessico impiegato (Sternberg, 1997). Per le analisi condotte nei Capitoli 6 e 7 è stato ritenuto efficace creare un corpus, formato dall’accorpamento dei due subcorpora SD e SF, a cui è stato dato l’acronimo di SDF.
2. Il subcorpus SPP: rappresenta 4 sceneggiature in cui non compaiono dialoghi sul passato né scene di flashback. Tale subcorpus non costituisce oggetto di analisi, viene solamente presentato nel Capitolo 3, dal momento che fa parte del corpus SC, ma è escluso dal resto della ricerca.
3. Il gruppo rappresentato da 2 sceneggiature in cui la memoria è protagonista dell’intera vicenda narrata. Per il fatto la memoria costituisce il perno intorno al quale ruotano le

vicende delle storie e per la complessità narrativa con cui vengono narrate, attraverso continui flashback e filmati d'epoca, la loro analisi è oggetto di uno studio particolareggiato presentato nel Capitolo 8, ad esse dedicato. Sono sceneggiature strutturate come subcorpora nel seguente modo:

- a. subcorpus LL, sceneggiatura completa di *Latin Lover* (Comencini, 2015), con il suo subcorpus LLD dove sono presenti solo i dialoghi ed escluse le scene;
- b. subcorpus VC, sceneggiatura completa di *La verità sta in cielo* (Faenza, 2016), con il suo subcorpus VCD dove sono presenti solo i dialoghi ed escluse le scene.

Il diagramma sottostante (Fig. 1.1) rende più immediata l'individuazione delle relazioni fra il corpus principale e i diversi subcorpora.

Figura 1.1. Diagramma delle relazioni tra il corpus principale e i subcorpora.



Ogni corpus è stato pretrattato manualmente, affinché i dati generati risultassero poco ambigui e adatti ad una coerente interpretazione (Baker, 2014), secondo i parametri richiesti dai software.

Di seguito sono illustrati gli interventi manuali che sono stati apportati.

Sono state dapprima eliminate dal testo le parole e le sigle usate per la formattazione della sceneggiatura: i titoli delle scene con le indicazioni di luogo e tempo (*SCENA 1 CINEMA E PAESE. EST. GIORNO*), i termini tecnici (*OFF, STACCO, CONTR'D*), i nomi dei personaggi che pronunciano la battuta. Infine si è apposto l'indicatore NOME_ davanti ai nomi propri, al fine di distinguerli facilmente in fase di conteggio delle occorrenze.

Un ulteriore intervento manuale è stato fatto per discriminare i nomi dei personaggi che nella scena pronunciano battute. I loro nomi infatti non avrebbero dovuto aggiungersi al computo delle occorrenze. Ho dunque introdotto con la sigla BAT_ (ad indicare BATTUTA) i nomi dei personaggi parlanti per fare in modo che tali parole potessero essere ignorate al momento del computo delle occorrenze e nell'elaborazione delle percentuali. Come pure ho posto un indicatore (NOME_) di fronte ai nomi propri di persona onde facilmente scorporarli dall'analisi delle occorrenze. Eccezione è stata fatta per i nomi di personaggi realmente esistenti/esistiti, icone o emblemi socio-culturali (es. Angelina Jolie, Cappuccetto Rosso) che ho trattato come *multi words* quando composti da più nomi e che ho reso distinguibili dagli altri nomi apponendo la sigla ICO_ (per icona), onde facilmente individuarli per ulteriori analisi.

Un'ultima distinzione è stata fatta per i nomi geografici di città, fiumi, laghi, davanti ai quali ho apposto la parola LUOGO_ per riconoscerli con facilità.

Le parole in dialetto o in lingua diversa dall'italiano sono state tutte tradotte con l'ausilio di dizionari e, all'uopo, con la consulenza di personale esperto, docenti di lingua italiana originari dei luoghi in cui si parla il dialetto in questione (casertano, reggino).

Nella fase di pretrattamento mi sono attenuta alle scelte automatiche del software per l'impostazione del numero quattro come ricorrenza minima significativa, per il riconoscimento di *stop words*, e per la generazione di *multi words*. Spesso però ho dovuto operare manualmente per unire i termini che indicano nome e cognome di personaggi noti (es. Marlon_Brando) a cui si fa riferimento, così come titoli di opere o altre espressioni da considerare come un unico termine.

Tali interventi hanno richiesto tempi lunghi e continui aggiustamenti, in particolare per il subcorpus VC, analizzato nel Capitolo 8, dove compaiono numerosi nomi di personaggi famosi, di banche, di testate, di programmi, di libri e più di cento nomi propri di persone, che spesso vengono indicate con titoli diversi. Alla luce di tale complessità per quel corpus è stato

necessario un accorto intervento manuale sulla lista delle parole chiave generata dal software, allo scopo di renderla efficace ai fini dell'analisi semantica.

Nella fase di pretrattamento dei dati sono state manualmente incluse variabili categoriali (per esempio il genere, femminile o maschile, del personaggio parlante). L'utilizzo delle variabili, che vengono illustrate nei vari capitoli, ha consentito di indirizzare l'analisi linguistica e testuale verso l'individuazione di elementi necessari per descrivere campi semantici, tematiche, valori, anche in relazione alla differenza di genere.

Per quanto riguarda la variabile che indica il genere si è scelta la definizione binaria di maschile e femminile per praticità, giustificata anche dal fatto che nelle sceneggiature non compaiono personaggi non binari. Per l'attribuzione del genere degli sceneggiatori ci si è basati sul nome proprio, consapevoli che il concetto di genere aderisce a un costrutto sociale.

Per arrivare a creare un testo senza errori e con le impostazioni utili alla mia ricerca ho di volta in volta apportato modifiche al testo da sottoporre all'analisi digitale controllandone la correttezza e l'efficacia attraverso la lista delle occorrenze e delle concordanze. Le concordanze infatti sono utili proprio per identificare il valore semantico di una parola nel contesto e facilitano l'operazione di disambiguazione. Procedendo attraverso verifiche e correzioni ho ottenuto una versione finale dei corpora che sono stati sottoposti alle analisi del software.

I corpora sono stati analizzati attraverso un approccio *corpus-driven* (Tognini-Bonelli, 2001) in base al quale, senza ipotesi aprioristiche da validare, sono state esplorate le caratteristiche lessicali e semantiche dei corpora, per trovare risposta alla domanda generale della ricerca: quale rappresentazione del passato emerge dalle sceneggiature in esame?

Nell'ultimo capitolo, dedicato all'analisi particolareggiata di due sceneggiature, l'approccio è stato invece quello del *corpus-based* (Ibid.), per cui l'analisi è stata guidata da ipotesi, formulate ad inizio capitolo, volte a verificare le evidenze emerse dall'analisi dei capitoli precedenti.

1.4 Struttura della tesi

La tesi è articolata in nove capitoli, inclusa la presente Introduzione (Capitolo 1) e le Conclusioni (Capitolo 9).

Il Capitolo 2 fornisce il quadro teorico in cui si collocano le analisi condotte nella ricerca, con riferimento ai macro-ambiti della memoria e del cinema. Viene individuato il vuoto che la mia ricerca colma e che si riferisce alla utilizzazione di un approccio misto che porta alla luce informazioni sui valori e sui sentimenti che accompagnano il linguaggio dei ricordi e alla definizione di ulteriori considerazioni sulla differenza di genere rappresentata nel linguaggio ed espressione della società italiana.

Il Capitolo 3 offre la cornice contestuale in cui si inseriscono i corpora oggetto di analisi. Vengono brevemente delineati il contesto storico-politico, i soggetti pubblici finanziatori e il quadro legislativo di riferimento.

Gli autori e le storie delle sceneggiature, illustrate nei loro aspetti narratologici quali personaggi, tempo, spazio e tematiche, vengono presentati attraverso dati quantitativi, raccolti grazie a una lettura ravvicinata e visualizzati con diagrammi e istogrammi. I dati raccolti riguardano il genere degli autori, l'età, il genere, l'occupazione dei personaggi, la tipologia dei luoghi in cui si svolge la storia, il tempo e la durata della vicenda.

Questo capitolo rivela che gli autori sono prevalentemente uomini, anche se, rispetto ai dati nazionali, la presenza femminile è maggiormente rappresentata. Le storie narrate aderiscono per scelte tematiche agli obiettivi che MiBACT e Rai si ripropongono, sono legate a problemi attuali e sociali e rappresentano prevalentemente la vita quotidiana di persone semplici, in linea con la tradizione italiana. Tuttavia, si distinguono per la rappresentazione innovativa dei personaggi femminili, spesso donne sole alla ricerca di indipendenza, e dei personaggi maschili raffigurati nel ruolo di padri, a testimonianza dell'interesse recente del cinema italiano per la tematica della paternità.

I Capitoli 4 e 5 si concentrano sull'analisi dei dialoghi che narrano eventi del passato (Capitolo 4) e su quella delle scene di flashback (Capitolo 5). In particolare, nel Capitolo 4 vengono presentati e analizzati nei loro elementi comunicativi e narrativi i dialoghi che, nelle sceneggiature, fanno riferimento a ricordi del passato. Vengono illustrati i dati quantitativi, ottenuti da un'analisi semiautomatica operata con Excel, riguardanti i narratori, gli ascoltatori,

le relazioni che intercorrono fra loro, gli argomenti e le tematiche del ricordo. Nel Capitolo 5 i flashback, considerati come narrazioni che parlano del passato, vengono presi in esame nel loro insieme, comprensivo del lessico dei dialoghi e di quello dei testi delle scene. Questi capitoli rivelano una rappresentazione della società abbastanza tradizionale, composta da donne e uomini per cui i ricordi degni di essere salvati dall'oblio riguardano la famiglia e il lavoro. I ricordi di queste sceneggiature presentano protagonisti e tematiche in linea con la tradizione cinematografica italiana; i personaggi, spesso maschili, sono individui spaesati, irrisolti e intrisi di inquietudine e tra le tematiche prevale l'aspirazione a ideali di giustizia e libertà.

Il Capitolo 6 presenta l'analisi digitale condotta sul lessico del subcorpus SDF, risultante dall'accorpamento dei subcorpora SD e SF, che comprende quindi i dialoghi e le scene di flashback di 32 sceneggiature. L'accorpamento è stato deciso poiché il programma LIWC, che confronta facilmente gruppi di testi, ha mostrato una differenza minima tra i due subcorpora SD e SF dal punto di vista semantico. Le differenze principali si riscontrano nell'aspetto grammaticale, come l'uso dei pronomi e dei tempi verbali, che non sono strettamente rilevanti per la mia ricerca. I campi semantici nei due corpora registrano occorrenze simili, quindi è stato ritenuto opportuno analizzarli come un unico documento.

In questo capitolo, oltre la parola chiave di questa ricerca, rappresentata dal lemma *ricordo*, le analisi quantitative e le loro interpretazioni hanno riguardato il campo semantico della famiglia, del corpo umano, dei luoghi, dei valori e dei sentimenti.

Le analisi svolte in questo capitolo rivelano una rappresentazione polarizzata della famiglia. La sua rappresentazione rispecchia i valori moderni di una società aperta e fluida rispetto al genere, con ruoli non tradizionali ma il linguaggio usato per connotare i suoi componenti e le relazioni al suo interno riflette stereotipi persistenti. Nei ricordi, luoghi, persone e sentimenti sono spesso connotati da termini negativi come dolore, paura e violenza, con rari riferimenti a sensazioni piacevoli. Sono connotazioni che veicolano un senso di precarietà del presente.

Il Capitolo 7 presenta l'analisi digitale del lessico impiegato dai personaggi per ricordare il passato nel subcorpus SDF al fine di individuare relazioni tra lingua e genere dei personaggi e degli autori. Le analisi condotte rivelano che, come osservato dai risultati ottenuti nei capitoli precedenti, esiste una differenza nell'uso del lessico per ricordare il passato, diversità che riflette anche una diversa visione del mondo. Uomini e donne attribuiscono ai personaggi il loro stesso linguaggio di genere sebbene le sceneggiatrici diversifichino maggiormente il

lessico in base al genere dei personaggi. In linea con i dati raccolti dall'Osservatorio sulla produzione RAI per le fiction e il cinema (2015-2017) si attesta un linguaggio legato a stereotipi di genere.

Il Capitolo 8 analizza in modo particolareggiato i due subcorpora LL e VC, costituiti dalle sceneggiature *Latin Lover* e *La verità sta in cielo*. L'analisi digitale è condotta in un'ottica *corpus-based* volta dunque a verificare la validità delle ipotesi dedotte dalle analisi dei capitoli precedenti. In questo capitolo si trova conferma del fatto che nei ricordi i personaggi, i ruoli e le relazioni assumono una connotazione abbastanza stereotipata, che il sentimento con cui si guarda al passato è generalmente di segno negativo, che esiste una relazione fra il genere degli autori e l'uso del lessico scelto per parlare del passato. Questo capitolo si presenta di lunghezza superiore agli altri per il fatto che rivolge l'attenzione a due sceneggiature in modo approfondito e propone sia analisi a distanza che analisi ravvicinate corredate da esempi tratti dalle opere.

Il Capitolo 9 presenta alcune conclusioni generali riconducendo all'interno del quadro teorico e contestuale, descritto nei primi capitoli della tesi, i principali risultati delle tre parti della ricerca ovvero quelli ottenuti dall'analisi narratologica e comunicativa (Capitoli 6 e 7), quelli derivanti dall'analisi linguistica assistita da software (Capitoli 6 e 7) e quelli emersi nel capitolo finale, il quale ha svolto una funzione di verifica complessiva (Capitolo 8). Vi si illustrano inoltre riflessioni sui limiti e sulle notevoli potenzialità riscontrate nell'uso dei software per le analisi condotte nella ricerca. Il capitolo si conclude con un paragrafo dedicato ai possibili ulteriori sviluppi di questa ricerca.

1.5 Avvertenze

Consapevoli che la questione di genere relativa all'uso linguistico dell'italiano presenta grandi ambiguità, non volendo però appesantire la lettura della ricerca, si è deciso di ricorrere all'uso invalso, ancora, del maschile in caso di plurali che comprendono sia donne che uomini. Dunque si troverà talvolta la dicitura registi e sceneggiatori per indicare autori e autrici.

Per evitare troppe ripetizioni, talvolta si troverà nel testo la parola *film* in alternativa a *sceneggiatura*, laddove il riferimento è alla vicenda narrata. Si ribadisce però che l'analisi di questa ricerca è focalizzata solo sul testo delle sceneggiature.

Ancora una volta, per scelte funzionali ad una lettura più scorrevole, all'interno di ogni capitolo si usa il termine *corpus* anche quando ci si riferisce ad un *subcorpus*. Quest'ultimo termine viene utilizzato solo quando è necessario sottolineare la condizione di derivazione da altro *corpus*.

I film stranieri sono citati con il titolo con cui sono stati distribuiti in Italia, nella bibliografia finale è riportato anche il titolo originale.

Capitolo 2 Rassegna della letteratura

Questo capitolo ha lo scopo di fornire la cornice contestuale e teorica entro cui nascono e si collocano gli studi sulla memoria nella sua relazione con la cultura, espressa attraverso il linguaggio del cinema nella sua forma scritta rappresentata dalla sceneggiatura.

Tale studio abbraccia pertanto diversi ambiti disciplinari, al centro dei quali si pone come elemento chiave la memoria.

Se è vero che il tema della memoria e della rimembranza sta suscitando da diversi anni un particolare interesse sia tra gli studiosi che nella società più in generale, è pur vero che la facoltà della memoria ha affascinato e attirato l'attenzione dei pensatori di ogni tempo.

Da quando l'uomo ha cominciato a porsi domande sulla propria esistenza e su quella dell'universo ha iniziato ad interrogarsi sul Tempo e a riflettere sulla memoria. È sempre stato uno sguardo curioso e affascinato quello che l'uomo ha rivolto alla memoria, forziere in cui si conserva ciò che non ritorna, sede della coscienza stessa dell'uomo e della sua identità (Agostino, 2020).

È un ruolo di capitale importanza, morale e spirituale, etico ed educativo quello che nei secoli l'uomo ha riconosciuto alla memoria, facoltà che dà all'uomo il senso della propria esistenza, consola e genera poesia (Leopardi, 2022), e luogo dove l'uomo riconosce se stesso (Proust, 1954).

Tale ricerca nasce imbevuta delle suggestioni dei pensieri che intorno alla memoria ci hanno tramandato i classici. L'impianto teorico e critico su cui si fondano le analisi e le interpretazioni sono invece inquadrati nell'ambito dei recenti studi sulla memoria e sul cinema. Il contributo di questo studio al panorama critico teorico sulla memoria consiste nella novità dell'approccio e dell'oggetto dello studio che si evidenzia in tre diversi aspetti: nella scelta di incentrare l'analisi esclusivamente sulle sceneggiature, studiate come testi letterari autonomi, nella scelta di analizzare la memoria attraverso un'analisi semantica dei ricordi di personaggi fittizi, ed infine nell'impiego di una metodologia prevalentemente fondata sulla lettura a distanza.

2.1 La memoria

Nel corso dei secoli filosofi e letterati hanno visto nella memoria la facoltà che conferisce all'uomo il senso della propria esistenza, della propria individualità e del suo rapporto con il mondo. La memoria rappresenta un atto individuale che pone l'uomo di fronte a se stesso e alla propria storia rivelando al contempo la sua dimensione sociale. L'attenzione verso questo aspetto della memoria viene fatta risalire agli scritti del sociologo francese Maurice Halbwachs (1887-1945) che fonda così i pilastri di tutti i recenti studi della memoria intesa come una rappresentazione collettiva del passato (Assmann, 1995; Assmann, 2002; Kuhn, 2010; Erll, 2011).

Da Agostino a Bergson la memoria era stata vista come un'esperienza individuale; Halbwachs prende le distanze da tale prospettiva e nel libro *La memoria collettiva* (Halbwachs et al., 2001) dimostra con chiarezza come la memoria, anche quella personale, sia sempre il riflesso, il risultato, di una memoria collettiva. Il ricordo, anche quando è intimo e personale, ha il suo fondamento, la sua ragion d'essere, all'interno di una collettività.

Le categorie attraverso le quali esso si manifesta, così come i bisogni che lo generano, sono quelle del gruppo a cui il singolo appartiene e senza le quali il ricordo non potrebbe esistere. L'azione del ricordare avviene infatti attraverso categorie condivise dal gruppo quali il linguaggio, la percezione del tempo e dello spazio, al di fuori delle quali il ricordo non si avrebbe.

I ricordi si inseriscono sempre in un contesto decodificato e interpretato dall'individuo in quanto membro di una comunità, portatore e depositario dei valori e dell'immaginario di un determinato gruppo, in riferimento al quale si inquadrano i suoi pensieri e le sue azioni.

Il ricordo riproduce un'idea del mondo così come viene percepita attraverso le categorie di spazio-tempo e causa-effetto che la collettività, il gruppo, trasmette e impone. È la collettività, con i suoi interessi e la sua conformazione sociale, che determina una certa ricostruzione del passato e non un'altra. Si ricorda ciò che il presente, della collettività, ci "impone" di ricordare.

Il passato viene dunque ricostruito nella memoria individuale in base agli interessi, ai modi di pensare e ai bisogni ideali della società presente, attraverso categorie e forme proprie della comunità, del gruppo di cui si fa parte.

Da questo nodo centrale del pensiero di Halbwachs, prende sostanza nel corso degli anni chiaramente la convinzione che la cultura sia intrinsecamente legata alla memoria. È proprio intorno al legame tra cultura e memoria che si sviluppano le riflessioni di Aleida e Jan Assmann (1997; 2002) che si concentrano sul ruolo e sul significato che l'atto del ricordare assume all'interno di un gruppo. La base del ricordo è costituita dal patrimonio culturale della collettività, dall'insieme di pratiche, tradizioni e conoscenze proprie del gruppo; è grazie alla memoria che la cultura del gruppo si trasmette e può esistere. La memoria ha un ruolo attivo nel salvare dall'oblio l'essenza del passato e ricostruirla nella cornice di riferimento del presente. La divina memoria, come una vestale, conserva questi depositi di conoscenza, "figure di memoria", e li offre al proprio presente che vi si relaziona attraverso le categorie che gli appartengono.

La memoria ha dunque un ruolo chiave nella società: salva, conserva, trasmette e forma l'identità comune e così facendo fornisce alla società la sua ragion d'essere, il suo fulcro ontologico.

La memoria culturale si articola in due principali livelli: il livello individuale e il livello collettivo. A livello individuale, la memoria biologica gioca un ruolo fondamentale nel conservare le esperienze personali e le conoscenze acquisite. Tuttavia, la memoria culturale si estende oltre l'individuo e si manifesta attraverso l'ordine simbolico, i media, le istituzioni e le pratiche sociali. Questo secondo livello è ciò che consente ai gruppi sociali di costruire un passato condiviso, che a sua volta influisce sulla formazione dell'identità culturale (Erll, 2008a).

La memoria culturale fornisce una struttura per la comunicazione attraverso il tempo, permettendo alle generazioni presenti di accedere al passato e di condividerlo con quelle future. Questo processo coinvolge sia la memoria attivamente circolante, che mantiene il passato come canone culturale, sia la memoria passiva, che conserva il passato come archivio. Entrambi questi aspetti della memoria culturale sono strettamente legati alle istituzioni culturali ed in relazione reciproca (Assmann, 2008). Le teorie recenti in neurobiologia e la teoria cognitiva sottolineano l'attività processuale della facoltà della memoria che, nel recuperare i ricordi, valuta e seleziona in base alle esperienze precedenti ed in base a elementi contingenti quali il contesto, la motivazione, il coinvolgimento emotivo. In tale processo attivo che rimanda all'idea leopardiana di rimembranza, il cervello non rappresenta semplicemente la realtà, ma la costruisce attivamente. I ricordi del passato vengono richiamati e rielaborati nel contesto e nello stato d'animo del presente. La memoria diventa un atto

sociale dal momento che aderisce ad aspettative condivise (Markowitsch, 2008; Schmidt, 2008).

La memoria collettiva della mia ricerca si inquadra in tale prospettiva di attività processuale. È la memoria semantica che lo scrittore di sceneggiature, recuperando da un archivio di memorie conoscenze acquisite e concetti del mondo, condizionato e sollecitato dal contesto, rielabora nuovi significati in narrazioni che, fruite dal pubblico, attivano a loro volta processi di *priming* che vanno ad arricchire l'archivio di memoria individuale e collettivo.

2.2 La memoria e il cinema

La memoria, recuperata per la creazione di narrazioni, riveste dunque una doppia rilevanza sia per il recupero che fa del passato quanto per gli effetti che produce sul presente e sulla visione del futuro (Huysen, 1995).

La memoria riesce a svolgere questa funzione di grande responsabilità anche e soprattutto grazie ai media che agiscono come una sorta di mediatore temporale fra la storia passata, il presente vissuto e la percezione del futuro (Erlil e Rigney, 2009).

Nella società in cui viviamo i media si possono considerare estensioni dell'uomo (McLuhan, 2015) e agiscono come sistemi di osservazione e descrizione che partono da descrizioni della realtà preesistenti e le trasformano in nuove descrizioni che influenzano a loro volta i ricordi individuali e sociali (Schmidt, 2008).

Tra le diverse forme di comunicazione culturale il cinema, nel corso del Novecento, si è ritrovato a svolgere la "funzione di nuova istituzione memoriale" (Fanchi, 2005, p. 490). L'immaginario cinematografico, salvando alcune immagini dal passato e relegandone altre nell'oblio, riflette l'equilibrio delle forze politiche e culturali che si contendono l'attenzione nella società (Ibid.).

Il cinema può essere considerato una sorta di medium narrativo fra esperienza e rappresentazione, visualizza un'idea di mondo, dà forma al modo in cui la società costruisce l'immagine di sé e del proprio passato (Jedlowski, 2011).

Il legame tra cinema e memoria è molto stretto e appare evidente anche solo considerando la terminologia usata in ambito cinematografico (Radstone, 2010).

Già agli inizi del Novecento Hugo Münsterberg (2001) dichiara che il cinema è il veicolo più consono a raccontare la memoria: grazie alla tecnica del flashback un film può rievocare il passato così come percepito dal presente. Oggi le teorie fisiche sul tempo e la tecnologia digitale forniscono al cinema la materia e gli strumenti per esprimere a pieno tale potenziale. Ed è a partire dagli anni Ottanta del Novecento che si assiste sempre più alla produzione di film che giocano con i meccanismi della memoria per costruire il racconto. Di conseguenza molti studi e ricerche analizzano le tecniche e i messaggi dei film che pongono al centro delle loro storie la memoria e che giocano con le varie dimensioni temporali. Tali film vengono analizzati nel loro impianto tematico e narrativo e se ne presenta una lettura in termini estetici e filosofici (Sinha e McSweeney, 2011; Carmagnola e Pievani, 2018).

In ambito sociologico invece il cinema diviene oggetto di studi per la potenza che esprime nel generare ricordi che influenzano la cultura collettiva. I film possono essere considerati alla stregua di speciali luoghi di memoria (Assman, 2015) di cui la società ha necessità.

Tale approccio sembra trovare il fondamento ideale nell'imponente opera di Pierre Nora *Les lieux de mémoire* (1997) dove si affronta il rapporto fra Storia e memoria. L'autore parte dalla considerazione che agli inizi del Novecento, con Bergson, Proust, Freud, la memoria ha cominciato a perdere il suo carattere collettivo per divenire sempre di più un'esperienza individuale "un nuovo regime di memoria, affare ormai privato"⁵ (Nora, 1997, p. 33). La scomparsa di memorie collettive, su cui si fondava l'identità del gruppo, ha generato la necessità di raccogliere il passato e istituzionalizzarlo in "luoghi", depositi artificiali di una memoria perduta.

Dalla necessità di colmare una mancanza la società elegge particolari luoghi a simbolo di una memoria che viene interiorizzata dal singolo e dal gruppo come un'esperienza insieme individuale e collettiva. È una memoria artificiale poiché non più frutto di una pratica sociale. Tale memoria indotta diviene una seconda memoria, una protesi di cui la società ha bisogno e di cui si serve per fondare la propria identità.

Il film è un luogo di memoria, implicitamente testimone dei valori della società che lo produce. Ed in tale prospettiva le analisi critiche degli ultimi decenni presentano due concetti chiave: artificiosità e necessità, che ispirano due distinte linee di pensiero. Da un lato, si trovano pubblicazioni che mettono l'accento sull'artificiosità intrinseca all'opera cinematografica, evidenziando le possibili conseguenze negative di questa caratteristica.

⁵ Traduzione dell'autrice.

Dall'altro lato, emergono studi che enfatizzano il ruolo positivo del cinema nel dare voce alla necessità che la società ha di raccogliere e trasmettere memorie che fungano da elementi di coesione sociale.

I critici che guardano con sospetto e preoccupazione all'artificiosità potenziale del cinema si concentrano spesso sui film prodotti da Hollywood, soprattutto quelli basati su fatti storici. La tecnologia digitale, a partire dagli anni Novanta del Novecento, ha consentito interventi originali e forme nuove di commistione fra realtà e finzione, fra Storia e cinema. Alcuni film, grazie ad un sempre più progredito utilizzo della tecnologia digitale, presentano una realtà che, talmente alterata nelle immagini e di tale impatto sul pubblico, rischia di generare una visione artefatta del reale e quindi una memoria artificiale, parallela e non autentica (Burgoyne, 2003; Storey, 2003; Rosenzweig e Thelen, 2013; Elsaesser, 2014). La Storia, attraverso la potenza coinvolgente del cinema, diventa per lo spettatore un'esperienza personale, una privata ricostruzione del passato che oscura il ricordo del vissuto stesso (Storey, 2003) e in tal modo rischia di isolare sempre di più gli individui, estraniandoli da una realtà comune (Rosenzweig e Thelen, 2013).

In tal modo il cinema perde quella dimensione etica che Bazin (2005) ritiene necessaria nei film, i quali devono avere lo scopo di aiutare la società a formarsi un'idea del passato e della propria identità.

Il cinema in tal senso non solo abbandona il suo ruolo di guida ma, effetto ancor più grave, genera emozioni e stati d'animo negativi. Presentando la Storia attraverso immagini reali del passato inserite digitalmente in modo artificioso e alterato nei film, produce incertezza, ansia e ossessione (Elsaesser, 2014).

Di contro le immagini mostrate dal grande schermo hanno un impatto così significativo sul pubblico da entrare a far parte dell'archivio di esperienze personali dello spettatore divenendo quella che Landsberg chiama "memoria protesica" (2003), riprendendo l'idea che Nora (1997) attribuisce ai luoghi di memoria artificialmente eletti dalla società in nome della rimembranza. Lo spettatore vive le immagini e le storie che gli vengono mostrate come una realtà che gli appartiene, sebbene distante nel tempo e nello spazio. In un contesto di massa così ricco di differenze e contraddizioni come è la nostra società globalizzata, il cinema si rivela uno strumento sociale di grande utilità, capace di far vivere come propria e vicina una realtà lontana e generare in tal modo empatia e solidarietà verso mondi e culture diversi (Landsberg, 2003). Funge da archivio di esperienze e storie che alimenta e trasmette una

memoria condivisa che rappresenta l'eredità collettiva contemporanea. La popolazione mondiale mediante il cinema condivide una memoria comune grazie alla quale gli individui si riconoscono appartenenti ad una comunità unica. Intorno a tale sentimento di appartenenza si possono sviluppare sentimenti che generano alleanze umane e politiche.

Secondo questo approccio teorico, i mass media e il cinema non rappresentano un mezzo per soddisfare una privata ricostruzione del passato che rinforza barriere (Rosenzweig e Thelen, 2013) bensì uno strumento politico progressivo di grande utilità pubblica (Landsberg, 2003).

Nel quadro di questa prospettiva teorica, la mia ricerca mira ad analizzare i ricordi espressi nelle sceneggiature al fine di comprendere l'immagine del mondo che emerge dalle rievocazioni del passato dei personaggi fittizi e i sentimenti che animano tali memorie. Un testo letterario è da considerarsi come una "mimesi della memoria" e la sua analisi può pertanto fornire preziose informazioni sui concetti di memoria culturalmente dominanti, sulle rappresentazioni stereotipate di sé e degli altri, e sulle memorie ufficiali e non ufficiali (Neumann, 2008). Si configura come uno strumento che non solo riflette i sistemi discorsivi esistenti ma può anche influenzarli in modo produttivo. Le rappresentazioni immaginarie della memoria possono dare voce a culture emarginate o dimenticate, svolgendo così un ruolo progressista importante. Attraverso l'analisi del linguaggio della memoria delle sceneggiature in esame, l'individuazione dei campi semantici e delle loro connotazioni, si vuole individuare a quale visione del passato le memorie dei personaggi aderiscano, quali valori rappresentino e quali valori trasmettano alle generazioni future. Attraverso quest'analisi si vuole intuire quale equilibrio di forze politiche e sociali sia riflesso in tali rappresentazioni e quali fondamenti siano poste per costruire un'identità condivisa attraverso queste narrazioni. La ricerca si propone inoltre di esaminare se la visione del passato e i valori da essa veicolati aderiscano a stereotipi oppure se, al contrario, diano voce a nuove prospettive, svolgendo così un ruolo sociale e politico aperto al nuovo.

2.3 Il cinema italiano contemporaneo

Alla storia del cinema l'Italia, sin dalle sue origini e nel corso degli anni, ha preso parte con ruoli di capitale importanza, in termini di creazione, produzione e fruizione. Probabilmente per il fatto che "in Italia il cinema fu considerato come nuova forma d'arte prima che in altri Paesi" (Bordwell et al., 2010, p. 17).

Sin dai primi anni del Novecento l'Italia svolge un ruolo di primo piano nel mondo cinematografico, emergendo come uno dei principali esportatori di film e un catalizzatore di nuove tendenze e stili e dove anche le donne investono aspirazioni e energie (Bernardini, 1980; Dall'Asta, 2008). Dopo la Seconda Guerra Mondiale, l'Italia diventa la culla del Neorealismo, la cui poetica ha un impatto mondiale che influenza generazioni di registi (Wagstaff, 2007). Negli anni Sessanta l'Italia si distingue per una straordinaria creatività nel campo cinematografico, tanto che il cinema italiano vive un'epoca d'oro e la sua esperienza viene considerata una delle più fervide nel panorama internazionale (Brunetta, 2007).

Tuttavia, a partire dagli anni Settanta, il cinema italiano comincia a perdere la sua centralità nel panorama cinematografico internazionale. Questo decennio segna una fase di transizione (Miccichè, 1997), durante la quale il cinema italiano subisce un cambiamento radicale, passando da un periodo di grande risonanza e riconoscimento a livello nazionale e internazionale a una fase di crisi che si protrae per gran parte degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta. Ed è dalla fine di quel decennio che si torna a parlare di “cinema della transizione” (Zagarrio, 2000) questa volta indicando un percorso inverso, di uscita dalla crisi verso quelli che appaiono come segnali di ripresa e di risveglio (Russo, 2002). Brunetta (2007) intitola “Luci nel buio” la sezione dedicata al cinema di quegli anni, dove il buio esprime tutta la negatività in cui il cinema italiano era precipitato nel periodo precedente.

La lenta uscita dal buio fa ben sperare. Il cinema del Terzo Millennio appare caratterizzato da un'aderenza, seppur poco manifesta, alla tradizione cinematografica italiana e ai suoi maestri; una continuità con il passato che si manifesta nello stile e nella scelta delle tematiche, legate a fatti ed eventi della storia nazionale, attente al mondo dei più fragili. Sono film che mettono spesso in scena l'universo giovanile con i suoi dissidi ma anche il mondo degli anziani che vivono i problemi legati all'invecchiamento fisico ed esistenziale (Brunetta, 2007; Celli e Cottino-Jones, 2007; Bondanella e Pacchioni, 2017; De Gaetano, 2018).

Brunetta (2007), all'inizio del capitolo dedicato al cinema a cavallo fra gli anni Novanta e il Duemila, avverte che risulta complicato descrivere la situazione presente, complessa e poliedrica, in continua trasformazione, un cinema le cui storie ruotano sovente intorno a personaggi spaesati, vuoti e privi di memoria storica. Sono storie semplici, minimali, storie di vite quotidiane legate al presente di un mondo sempre più complesso nella rappresentazione delle quali sempre, a ben guardare, si ritrova la lezione dei grandi maestri del cinema italiano.

Soddisfare il desiderio del pubblico di vedere sullo schermo grandi eventi della Storia è

comunque un intento a cui ancora oggi il cinema italiano continua a mantenere fede (Bondanella e Pacchioni, 2017). Il passato, la storia nazionale, viene riletto con occhi diversi, con l'intento di superare stereotipi di carattere storico e geografico (Brunetta, 2007).

Se da un lato assistiamo alla messa in scena di storie minimali e legate ad una realtà locale, dall'altro riscontriamo un'apertura verso una dimensione europea e multiculturale.

Il cinema italiano del Terzo Millennio continua ad essere testimone e denunciario di problematiche sociali (Bullaro, 2010) e le tematiche ricorrenti nei film, in linea con la tradizione, risultano essere quelle maggiormente al centro della vita politica e sociale di questi anni: l'emigrazione e il razzismo (Corrado e Mariottini, 2013; Schrader e Winkler, 2013; Bond, Bonsaver e Faloppa, 2015), l'omosessualità (Giori, 2019), il ruolo maschile (Dal Bello, 2011), e la presenza femminile nel cinema (Hipkins, 2016; Buffoni, 2018).

Per la mia ricerca le pubblicazioni che rivestono maggiore attinenza con i risultati scaturiti dalle analisi risultano essere quelle che volgono lo sguardo alla famiglia e alle rappresentazioni della donna e dell'uomo. La rappresentazione della famiglia riflette le tendenze politiche e sociali di un Paese ancora legato a visioni tradizionali dei rapporti (Landy, 2000). La figura maschile viene presentata nei suoi diversi modelli, egemonici e marginali (Saponari e Zecca, 2021) dove assume importanza anche la riscoperta della paternità (Campari, 2021). La rappresentazione della donna nel cinema italiano appare a tutt'oggi veicolata da uno sguardo maschile, riflesso di una società il cui immaginario ruota ancora intorno ad un'ideologia di stampo maschile (Cottino-Jones, 2010; Hipkins, 2014).

Lo sguardo rivolto alle tematiche sembra essere il tratto distintivo degli studi più recenti, accanto a quello rivolto al cinema come industria, della cui filiera si analizzano le diverse figure professionali coinvolte nella fase della produzione e della distribuzione, con una certa attenzione al ruolo dello Stato.

Una maggiore attenzione, rispetto al passato, viene rivolta alle diverse figure professionali coinvolte nella realizzazione dei film. Accanto a monografie su registi e attori, appare diffuso il tentativo di valorizzare la figura dello sceneggiatore. Convegni e diverse pubblicazioni, tra cui la rivista annuale di Cinema italiano, Quaderni del CSCSI (2014), si dedicano all'approfondimento di tale aspetto.

Il rapporto fra produzione e distribuzione, fra leggi statali e diffusione nelle sale, fra finanziamenti e successo al botteghino, fra cinema e politica, costituisce altro campo di indagine su cui si focalizza l'attenzione di studiosi del cinema (Russo, 2014a; Brunetta, 2007;

Cucco e Manzoli, 2017).

I notevoli cambiamenti che, sia nella fase della creazione che in quella della ricezione dei film, si sono verificati nell'ambito del cinema italiano grazie all'utilizzo delle nuove tecnologie e dei nuovi canali di fruizione dei film costituiscono motivo di analisi e di riflessioni (Brotto, 2012).

Il cinema ha sempre assunto un ruolo importante nella ricezione e nella diffusione di usi linguistici e l'Accademia della Crusca, la più autorevole istituzione deputata allo studio e alla conservazione della lingua italiana, ha dedicato recentemente una pubblicazione al cinema italiano analizzato come strumento di assimilazione e propagazione linguistica (Patota e Rossi, 2017).

Nello svolgere tale compito il cinema ha avuto un perfetto alleato nella televisione pubblica. Un legame che è sempre stato molto forte come dimostrato anche dal numero di film che in Italia vengono prodotti con il contributo della Rai congiuntamente al Ministero. È questa una realtà che viene analizzata, con un approccio analitico e statistico, nel libro *Il cinema di Stato* (Cucco e Manzoli, 2017). Vi si delinea un quadro dettagliato del cinema italiano contemporaneo riconosciuto di interesse culturale dallo Stato. Il libro, che raccoglie interventi di diversi studiosi, presenta una disamina sul rapporto tra cinema, televisione e nuovi canali di distribuzione; prende in esame le varie fasi della filiera e analizza l'aspetto economico-finanziario nonché quello narratologico e semantico dei film finanziati dallo Stato. Dal punto di vista tematico ne esce un cinema che in termini molto generali riflette una visione maschile del mondo, italo-centrica e romano-centrica. Una particolare attenzione ai contenuti del cinema italiano degli ultimi anni la si trova anche in un altro libro di recente pubblicazione *Romanzo popolare* (Armocida e Buffoni, 2016), dove sono presentati interventi di diversi studiosi. Vi troviamo un puntuale articolo sull'autorevolezza della sceneggiatura, interventi sul rapporto fra cinema e letteratura, analisi delle nuove tendenze con particolare attenzione agli effetti della fruizione digitale, al rapporto del cinema con la tv, e con la serialità. E dove in un'intervista il regista Paolo Genovese (Policci e Spera, 2016, p. 315) indica nella ricerca di nuovi linguaggi e punti di vista l'evoluzione che può intraprendere la narrazione cinematografica, in una situazione in cui le tematiche sono già state tutte trattate.

La mia ricerca, in questo contesto critico teorico, prende spunto da alcune di queste pubblicazioni per svilupparne le suggestioni e nello stesso tempo propone nuove prospettive e un approccio innovativo.

Sulla scia delle pubblicazioni dedicate alla figura dello sceneggiatore si vuole dare valore e rilievo alla fase di ideazione e scrittura del film ponendo al centro dell'analisi la sceneggiatura analizzata come un testo autonomo e compiuto.

Attraverso un'analisi semantica e narratologica dei vari elementi della narrazione e dei campi semantici coinvolti, l'obiettivo è delineare le principali tematiche e comprenderne le connotazioni, offrendo così una chiave di lettura della visione del mondo proposta.

Nell'ambito di queste pubblicazioni, ciò che rende questa ricerca innovativa è il suo approccio: si parte dal linguaggio per arrivare alle tematiche e, di conseguenza, ai valori. Questo rappresenta una divergenza rispetto alla maggior parte delle opere critiche, che tendono a sviluppare il loro studio a partire da una tematica specifica. I risultati delle analisi, sia quelle ravvicinate che quelle a distanza, vengono interpretati alla luce delle pubblicazioni più recenti che esplorano gli aspetti semantici di tematiche specifiche. In questo modo, la ricerca cerca di arricchire e approfondire il panorama critico esistente.

2.4 Il cinema italiano e la memoria

Nelle sceneggiature oggetto di analisi la mia ricerca analizza il linguaggio, quello espresso per ricordare. Il legame fra linguaggi e memoria è peraltro molto stretto. La memoria umana in quanto rappresentazione mentale, è inestricabilmente linguistica. Per studiare la memoria occorre necessariamente occuparsi del linguaggio che, per narrare storie coerenti, deve far uso di regole e schemi riconosciuti dal pubblico. Il linguaggio, come sistema basato su regole convenzionali, è riflesso di un sistema culturale e a sua volta strumento con cui si dà forma alla cultura. Le elaborazioni verbali dei ricordi fanno uso di schemi narrativi che, per costruire storie coerenti, accettate dal pubblico e rispondenti ad aspettative della società, utilizzano schemi culturali fatti di metafore, immagini e simboli condivisi dal gruppo. In tal modo testimoniano l'adesione ad una certa visione del mondo, quella predominante fondata su stereotipi culturali (Echterhoff, 2008). Possono anche, al contrario, presentare possibilità alternative e proporsi come forza di rinnovamento culturale (Neumann, 2008). In questa ricerca si analizzano le memorie fittizie dei personaggi dei film ed in questo consiste anche l'originalità della mia ricerca, che si inserisce in un panorama critico che indaga il rapporto fra memoria e cinema soprattutto in riferimento alla Storia. Parlare di memoria nel cinema italiano significa infatti spesso fare riferimento a film che rappresentano la Shoah, argomento

intorno a cui sono divenuti numerosi negli ultimi decenni, diversamente dal passato, i film nonché i convegni, gli eventi e le pubblicazioni (Celli, 2000; Marcus, 2014). Il cinema italiano ha sempre mostrato interesse nel mettere in scena la memoria attraverso la rappresentazione di momenti storici significativi della storia d'Italia, in particolare episodi legati al Risorgimento (Romitelli, 2011) e più recentemente agli Anni di Piombo (Lombardi, 2014; Peretti, 2018). Ricorre in questi film la volontà di indagare realtà poco conosciute, di portare alla luce verità non ancora chiarite (Peretti, 2018) nel tentativo di trovare nella storia passata spunti di riflessione che aiutino a interpretare il presente (Romitelli, 2011).

Il cinema più recente sembra però prediligere il presente, in una sorta di rimozione del passato (Meale, 2016). Diversamente da quel che accade nell'ambito della critica dove il passato, e una nostalgia per esso, aleggia nelle diverse pubblicazioni a carattere biografico che ricordano grandi registi o attori scomparsi e si dedicano alla ricostruzione e all'analisi della loro carriera. Basti pensare alla numerosa bibliografia su Federico Fellini pubblicata nel centesimo anniversario della sua nascita, libri che ne raccontano la vita (Chandler, 2020) o mettono a fuoco i più diversi aspetti della sua arte (Giacovelli, 2019).

I *memory studies* con l'attenzione alle storie orali hanno aperto nuovi campi di ricerca anche nell'ambito degli studi sul cinema in relazione alla memoria. Il pubblico italiano ha da sempre frequentato le sale cinematografiche. Tra la fine della Seconda guerra mondiale e prima della diffusione della televisione gli italiani erano tra i frequentatori più assidui delle sale cinematografiche europee, secondi solo ai cittadini britannici (Sorlin, 1996). Indagare le memorie di quel periodo è stato l'obiettivo di un importante progetto che ha raccolto le memorie del pubblico del cinema italiano degli anni Cinquanta per valorizzarne i ricordi e ricostruire i sentimenti e la cultura di un'epoca (Treveri Gennari et al., 2020).

Nella mia ricerca, questi testi critici fungono da punti di riferimento chiave per mettere in evidenza ed interpretare la connotazione delle tematiche legate al ricordo del passato nelle sceneggiature oggetto di studio.

In particolare, il progetto sul pubblico degli anni Cinquanta menzionato e altre ricerche sulle storie orali rappresentano un riferimento concreto e autentico, attraverso il quale confrontare i risultati e le interpretazioni basate sui dialoghi fittizi dei personaggi delle sceneggiature. Questo confronto tra la narrazione costruita e le testimonianze reali può rivelare aspetti significativi riguardo a come la cinematografia rappresenti e rifletta la società, la cultura e le

esperienze umane, svelando possibili disallineamenti o punti di convergenza tra la finzione e la realtà.

2.5 Lingua e genere

Il genere è riflesso della cultura (Mithun, 2013) la quale è espressa da un sistema linguistico che veicola e influenza a sua volta comportamenti sociali e culturali (Berretta, 1983; Holmes, 1997; Cameron, 2014). Lo stretto legame fra lingua e genere, in termini di espressione di ruoli e rapporti sociali, ha costituito oggetto di indagine da parte del movimento femminista già a partire dalla fine degli anni Quaranta con le riflessioni di Simone De Beauvoir (2012). Ha poi continuato ad essere indagato come campo di ricerca da molte altre discipline, quali l'antropologia, la sociologia, la linguistica, la psicologia, la filosofia, l'informatica e ha prodotto numerosissime ricerche, diverse tra loro per metodologia, scopi e argomento, tali che risulta difficile raggrupparle in un unico contenitore (Orletti, 1983).

Le metodologie impiegate spaziano dall'analisi della comunicazione verbale in contesti reali all'analisi di quella fittizia prodotta in ambito artistico-letterario. Le ricerche che indagano la differenza di genere espressa nel e con il linguaggio si rivolgono dunque sia al linguaggio orale che a quello scritto, a quello parlato dalle donne e a quello impiegato per parlare delle donne. Le analisi di tipo qualitativo esaminano prevalentemente lo stile del linguaggio usato (Lakoff, 1973; Tannen, 1994; Talbot, 1995) quelle di tipo quantitativo mettono in luce il ricorso a elementi grammaticali e sintattici che veicolano intenzioni e predisposizioni d'animo (Pennebaker, 2011; Baker, 2014).

Le indagini sulla lingua parlata hanno condotto a riscontrare sostanziali differenze tra uomini e donne, riflesso di un linguaggio androcentrico che perpetua differenze di genere e di potere (Lakoff, 1973). In questo ambito è importante sottolineare come ogni risultato debba essere contestualizzato dal momento che le variazioni di genere nell'uso del linguaggio riflettono una cultura, una mentalità circoscritta ad un determinato contesto spaziale e temporale (Leydesdorff, Passerini e Thompson, 1996; Baker, 2014).

In Italia gli studi che riguardano lingua e genere sono stati per lo più condotti nell'ambito della sociolinguistica e dei *media studies*. Sono iniziati con indagini volte a cogliere il sessismo della lingua italiana e sono stati funzionali anche all'avvio di un processo di

cambiamento nell'uso del linguaggio amministrativo, istituzionale e giornalistico (Sabatini, 1987). In anni più recenti, nell'ambito dei *media studies* molte ricerche empiriche hanno analizzato il linguaggio e la rappresentazione delle donne in televisione (Capecchi e Pallotta, 2001; Hipkins, 2012) e nella pubblicità (Capecchi, 2011) quasi sempre con l'obiettivo di individuare stereotipi di genere (Bazzanella, Fornara e Manera, 2006) e sistemi di potere. Meno numerose invece sono le ricerche in tal senso svolte su testi letterari. Quelle realizzate hanno in genere obiettivi specialistici, come l'indagine sul lessico del mondo del lavoro in riferimento alle donne condotta su testi digitali della letteratura italiana, analizzati attraverso parametri linguistici, stilistici e sociali (Spina, 1995).

Per questa ricerca rimane determinante, nonostante i limiti della metodologia impiegata, il contributo dello studio di Lakoff (1973) insieme anche a quello di Tannen (1994) per quanto riguarda l'approccio e l'aspetto lessicale semantico preso in esame. Altro punto di riferimento è costituito dalla ricerca di Pennebaker (2011) e Baker (2014) per la metodologia impiegata, ovvero per l'impiego di software nell'analisi del linguaggio in relazione al genere. Secondo la ricerca di Lakoff (1973), condotta attraverso l'osservazione della lingua parlata in contesti legati alla sua esperienza personale, come ad esempio persone di sua conoscenza o programmi televisivi, il linguaggio femminile è associato ad alcune caratteristiche lessicali e sintattiche che denotano incertezza e subalternità. Dal punto di vista semantico le donne, in generale, tendono a usare il linguaggio per parlare di persone, delle attività che stanno svolgendo e per comunicare agli altri sentimenti ed emozioni personali. La ricerca di Tannen (1994) inquadra la differenza di linguaggio in una cornice sociale per cui le diverse scelte linguistiche legate al genere sono il risultato di una differenza che è espressione di una cultura. Tannen insieme a Lakoff analizza i dialoghi di *Scene da un matrimonio* (Bergman, 1973) per rilevare le differenze sociali e di potere che sono sottese alle diverse scelte linguistiche operate da donne e uomini.

L'indagine di Pennebaker (2011) porta alla luce una differenza legata al genere relativamente al diverso uso dei pronomi e dei connettivi e che risulta espressione di un diverso modo di rapportarsi agli altri. Pronomi, preposizioni e articoli rivelano il modo in cui le persone pensano, sentono e si relazionano con gli altri. Nella sua ricerca viene posta la domanda se scrittori professionisti differenziano i dialoghi dei loro personaggi in base alla differenza di genere. La risposta viene ottenuta attraverso un'indagine condotta su un campione di 110 opere, sceneggiature e testi teatrali, analizzate con il software LIWC. I risultati ottenuti rivelano che in generale gli autori uomini attribuiscono un linguaggio "maschile" ai

personaggi, laddove le autrici attribuiscono loro un linguaggio più “femminile”. Ognuno riflette il proprio lessico di genere nel personaggio che crea, indipendentemente dal genere di quest’ultimo.

Sia la ricerca svolta da Tannen (1994, pp. 137-173), insieme a Lakoff, sia quella di Pennebaker (2011) si propongono come modelli a cui si ispirano in particolare le analisi condotte nel Capitolo 7 focalizzate sulla differenza di genere nel linguaggio. Gli studi svolti in ambito di linguaggio e genere costituiscono un riferimento fondamentale per le interpretazioni dei risultati ottenuti dalla lettura a distanza e attraverso i software. La mia ricerca si iscrive all’interno di questo contesto critico, sebbene tali studi siano principalmente condotti su materiale autentico e non si concentrino specificamente sul linguaggio fittizio dei personaggi delle sceneggiature. I risultati che si vogliono ottenere attraverso la mia analisi si sviluppano lungo la linea di ricerca tracciata da Pennebaker, il quale ha esaminato il rapporto tra il genere dei personaggi e quello dei loro autori, concentrandosi sull’analisi dello stile linguistico. Tuttavia il mio contributo vuole aggiungere altri elementi poiché mira a esplorare principalmente gli aspetti tematici e le connotazioni semantiche che caratterizzano il linguaggio in base al genere degli autori in relazione ai personaggi. In tal modo la mia ricerca apporta un ulteriore originale contributo al dibattito sulla differenza di genere osservata nel suo manifestarsi nel contesto culturale.

2.6 Conclusioni

La mia ricerca si inserisce nell’ambito degli studi sulla memoria culturale. Si analizza il linguaggio dei ricordi delle sceneggiature che è memoria semantica rielaborata e affidata ad una nuova elaborazione da parte del pubblico. Il linguaggio viene qui analizzato nelle sue caratteristiche comunicative e semantiche. A partire dal significante si interpreta il significato dei campi semantici che si costruiscono intorno ad esso. È un percorso metodologico che segue un movimento inverso rispetto a molte ricerche sul cinema italiano contemporaneo che si sviluppano a partire dall’indagine intorno a tematiche specifiche per investigarle. L’interpretazione dei dati ottenuti dalle analisi a distanza viene posta in relazione sia con le pubblicazioni critiche teoriche che analizzano le tematiche emerse dalle mie analisi, sia con le ricerche condotte sulle storie orali che offrono l’opportunità per un confronto tra la finzione e la realtà al fine di comprendere come i ricordi dei personaggi fittizi riflettano la società, la

cultura e le esperienze umane.

L'analisi dei sentimenti condotta attraverso l'uso dei software costituisce un apporto originale di questa ricerca al complesso degli studi sulla memoria culturale. Attraverso le parole chiave usate per narrare i ricordi e le loro connotazioni in rapporto ad un dizionario delle emozioni, si vuole individuare quali sentimenti accompagnano il recupero delle memorie passate e dunque con quale atteggiamento si viva il presente.

Un ulteriore contributo originale è offerto dalle analisi condotte per indagare la relazione tra il linguaggio e la differenza di genere. La mia ricerca si pone sulla strada indicata dagli studi di Lakoff e Tannen (1994) e Pennebaker (2011) ma amplia l'ambito di osservazione ponendo l'accento sulle scelte linguistiche operate dagli autori in relazione al genere dei personaggi. Tali scelte vengono indagate con software che analizzano non solo le caratteristiche stilistiche ma soprattutto quelle semantiche, rivelatrici di una visione del mondo. In tal modo la mia ricerca contribuisce anche a migliorare la comprensione della differenza di genere nel contesto culturale.

Capitolo 3 Le sceneggiature, il contesto, le leggi⁶

Questo capitolo presenta il corpus completo (SC) delle sceneggiature individuate. Le opere vengono inquadrare nel contesto politico e legislativo in cui sono state prodotte e ne viene analizzata in generale la struttura narrativa, dal punto di vista del contenuto. I dati presentati e le loro interpretazioni sono frutto di una lettura ravvicinata dei testi e vengono talvolta elaborati attraverso strumenti digitali quali Excel e Voyant per ottenere maggior rigore e un'efficace visualizzazione dei dati.

Il capitolo ha inizio con una breve introduzione (§ 3.1) in cui vengono illustrate le motivazioni che hanno determinato la scelta del periodo di riferimento e l'ispirazione che sottende alla ricerca. Successivamente viene delineato il contesto di riferimento (§ 3.2). In una prima sezione (§ 3.2.1) si presenta la XVII Legislatura, in cui operano più giovani e più donne rispetto al passato, e che nel corso di due anni e dieci mesi di governo si concentra su diverse importanti riforme e durante la quale le sceneggiature analizzate in questa ricerca ricevono il finanziamento. Poi vengono presentati i due soggetti statali coinvolti nella produzione ovvero Rai Cinema (§ 3.2.2), attraverso cui la Rai a partire dagli anni Novanta offre un prezioso sostegno alla cinematografia italiana e il MiBACT (Ministero dei Beni Ambientali Culturali e del Turismo), che con il Decreto Urbani del 2004 regola il sostegno al cinema introducendo parametri per attribuire aiuti economici in base a professionalità artistica e potenziale successo del film (§ 3.2.3). Di tale Decreto si esamina in particolare la sezione riguardante il riconoscimento di interesse culturale (§ 3.2.4) che, basato su valutazioni artistiche e tecniche espresse da una commissione, è essenziale per ottenere il finanziamento.

Successivamente si introduce il corpus delle 38 sceneggiature. Nella prima sezione (§ 3.3) le opere vengono presentate in riferimento ai finanziamenti ottenuti (§ 3.3.1), da cui emerge come le commissioni di valutazione abbiano premiato la centralità di temi legati alla famiglia e alla quotidianità, apprezzando la trattazione di problemi sociali e questioni attuali, in sintonia con gli obiettivi educativi e informativi della Rai e del MiBACT; ai premi ricevuti (§ 3.3.2) che evidenziano la corsa ai festival e l'utilitarismo sotteso al processo all'ottenimento di

⁶ I dati di cui mi avvalgo per percentuali e statistiche sono stati desunti dai siti web del Ministero dei Beni Culturali, dell'ANICA (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e multimediali) e dell'Istituto Luce:

<http://www.cinema.beniculturali.it/direzione generale/31/contributi-a-progetti-di-interesse-culturale/>;

<http://www.anica.it/web/documentazione-e-dati-annuali-2/dati-annuali-cinema>;

https://filmmitalia.org/en/filmidx/115/#let_1.

punteggi più alti; agli autori (§ 3.3.3) che risultano prevalentemente uomini.

In una seconda sezione (§ 3.4), le opere vengono presentate nella loro struttura generale, con una focalizzazione sulle categorie di analisi narratologica quali lo spazio, il tempo, i personaggi e le tematiche. Le storie si svolgono principalmente in città, con Roma come sfondo dominante, e nel Sud, affrontando spesso conflitti simbolici (§ 3.4.1). La temporalità varia da storie che rispettano le unità aristoteliche a narrazioni più lunghe (§ 3.4.2). I personaggi, prevalentemente italiani, giovani, eterosessuali, spesso della media borghesia, affrontano le sfide della vita quotidiana (§ 3.4.3). Le tematiche ruotano attorno alle relazioni affettive, riflettendo problemi sociali e dinamiche quotidiane (§ 3.4.4).

Il capitolo termina con le conclusioni (§ 3.5) che evidenziano la coerenza con gli obiettivi di MiBACT e Rai Cinema nel presentare storie socialmente rilevanti e attuali, con una variazione nei ruoli di genere rispetto alla tradizione cinematografica italiana.

3.1 Introduzione

Le sceneggiature analizzate in questa ricerca sono accomunate da diversi elementi tali da renderle un corpus omogeneo coerente, sia dal punto di vista qualitativo che quantitativo, con gli scopi di questa ricerca.

Hanno tutte ricevuto un doppio finanziamento statale, sia dal MiBACT che da Rai Cinema, e sono state dunque riconosciute come progetti di "interesse culturale" dalle commissioni del MiBACT. Rappresentano più di un terzo dei film finanziati da Rai Cinema nel triennio 2015-2017, selezionate durante la XVII Legislatura (2013-2018), e dunque riconosciute di valore da commissioni orientate dallo stesso spirito politico.

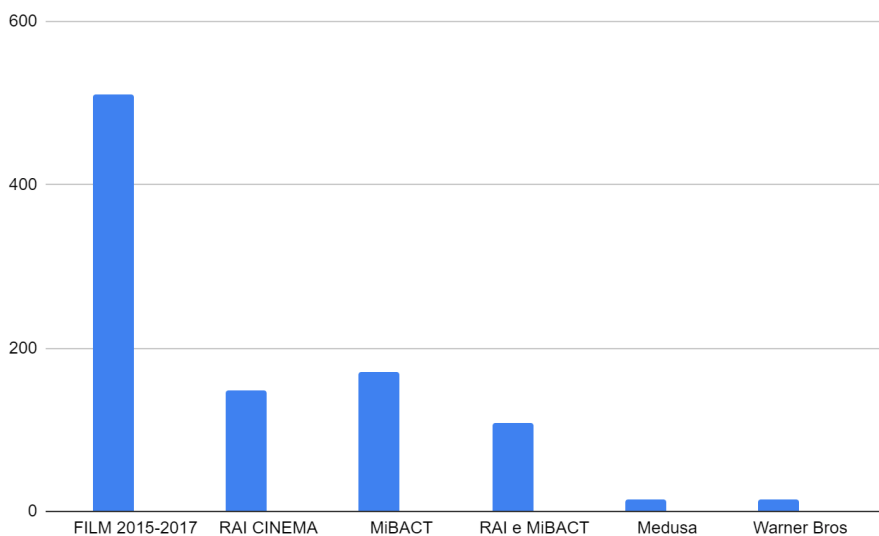
In Italia la gran parte dei film viene prodotta grazie a finanziamenti pubblici, erogati attraverso vari canali.

Tra il 2015 e il 2017, in base ai dati pubblicati sul sito filmitalia.org, risultano essere usciti nelle sale cinematografiche 511 film italiani, il 28,96% dei quali è stato prodotto con la partecipazione di Rai Cinema, che viene così a configurarsi come uno dei principali produttori nazionali di film per conto dello Stato, in un legame molto stretto con questo. In quegli anni il 72% dei film finanziati da Rai Cinema ha ottenuto il finanziamento del Ministero così come il 63% dei film che il Ministero ha riconosciuto di interesse culturale con finanziamento sono

anche stati finanziati da Rai Cinema. Quello che si viene a delineare, per i film che escono nelle sale, è una situazione di “doppio sostegno statale” (Barra e Scaglioni, 2017, p. 90).

L’istogramma (Fig. 3.1), proponendo anche la percentuale di film finanziati da due tra le più rinomate case di produzione cinematografica (Medusa e Warner Bros), rende evidente la sproporzione in termini di numeri. I film finanziati sia da MiBACT che da Rai Cinema hanno un peso notevole, in termini di percentuale, nel quadro totale dei film usciti nelle sale negli anni che vanno dal 2015 al 2017.

Figura 3.1. Iistogramma dei film usciti nelle sale tra il 2015 e il 2017 e percentuale di alcune case di produzione coinvolte nel finanziamento.



I film che negli anni 2015-2017 sono stati finanziati sia dal MiBACT, da cui sono stati riconosciuti di interesse culturale in base al decreto Urbani, che da Rai Cinema, con contributo alla produzione, sono 108 e rappresentano il 21,14 % del totale dei film usciti nelle sale. A fronte di uno scarso 3% rappresentato dai film finanziati dalle case di produzione Medusa o Warner Bros.

Tabella 3.1. Numeri e percentuali dei film usciti nelle sale tra il 2015 e il 2017 e partecipazione di alcune case di produzione.

	N	%
FILM 2015-2017	511	100%
RAI CINEMA	148	28,96%
MiBACT	170	33,27%
RAI e MiBACT	108	21,14%
Medusa	15	2,94%
Warner Bros	14	2,74%

In questa ricerca vengono analizzate 38 sceneggiature che hanno ricevuto un doppio sostegno dallo Stato. Rappresentano più di un terzo del totale dei film che sono stati finanziati da MiBACT e da Rai Cinema, un numero dunque rilevante dal punto di vista quantitativo, rappresentativo di quello che è stato definito il “cinema di Stato” (Cucco e Manzoli, 2017, p. 11).

In definitiva, queste sceneggiature risultano accomunate dal fatto di avere ottenuto il doppio finanziamento, di essere state selezionate come opere di interesse culturale in base al Decreto Urbani e inoltre dall’aver ottenuto il riconoscimento a un finanziamento pubblico con delibere che hanno data successiva a dicembre 2013 e dunque emanate da commissioni che hanno operato nell’ambito di un’unica Legislatura, la XVII, che ha avuto inizio nel marzo del 2013 e termine nel marzo 2018.

La scelta dell’arco temporale 2015-2017 è stata dettata dall’esigenza di garantire l’omogeneità tra le opere oggetto di analisi. Di seguito vengono illustrati i motivi che hanno portato alla scelta del 2015 come termine *post quem* e del 2017 come termine *ante quem*.

Le sceneggiature analizzate hanno ottenuto un doppio sostegno da parte dello Stato. Come espressione di opere selezionate da commissioni rappresentative dello Stato italiano è stato ritenuto conveniente far coincidere il periodo di riferimento con quello di un governo specifico. La Legislatura XVII (2013-2018) è parsa la più appropriata dal punto di vista temporale. Sia perché rappresenta quella più vicina al tempo presente, pur mantenendo da

questo una distanza che consente di considerare i dati ragionevolmente storicizzabili. Sia per il fatto che, in coincidenza con il suo inizio, vengono apportati alcuni cambiamenti nell'ambito della legislazione che riguarda il cinema ridefinendone obiettivi e modalità di finanziamento.

Nel 2013, a settembre, la Rai firma un nuovo contratto di servizio con il Ministero dello sviluppo economico, rinnovato nel 2018, con il quale si sottolinea l'esigenza di formare un pubblico consapevole. Scegliere film prodotti dopo quella data rende più coerente un'analisi condotta su un possibile rapporto fra contenuti filmici e tale tipo di obiettivo.

Il termine dell'anno 2015 fissato come data *post quem* è stato determinato in considerazione del fatto che spesso dall'ottenimento del riconoscimento di interesse culturale dell'opera, e conseguente approvazione del finanziamento, all'effettiva uscita nelle sale del film intercorrono anche diversi anni. E invero, i film usciti nelle sale nel 2014 hanno quasi tutti ottenuto il loro riconoscimento da parte del MiBACT prima dell'inizio della XVII Legislatura.

Il termine *ante quem* avrebbe potuto essere il 2018, in coincidenza con la fine della Legislatura ma è stato considerato troppo vicino ai tempi della ricerca per poter considerare sufficienti e storicizzabili i dati a disposizione. Tale termine è stato dunque fissato al 2017.

3.2 Il contesto

3.2.1 La XVII Legislatura

La XVII Legislatura della Repubblica Italiana inizia il 15 marzo 2013 e termina il 22 marzo 2018.

È una Legislatura che presenta dei caratteri molto peculiari. Se ne parla come di una Legislatura lunghissima e significativa, singolare per la ricchezza e l'intensità dei lavori e delle questioni affrontate (Lupo, 2019), per la mobilità e la vivacità delle sue componenti (Bartolucci, 2018; Mobilio, 2018). Rappresenta inoltre una novità nella sua configurazione anagrafica e di genere: ne fanno parte più giovani e più donne rispetto alle Legislature precedenti.

Tale Legislatura inizia dopo più di dieci anni di governo quasi ininterrotto a guida Berlusconi (governi Berlusconi II, III, IV). Il leader di Forza Italia, dopo aver ricoperto un breve incarico di governo nel 1994, a seguito della vittoria riportata nelle elezioni che aprono la XIII Legislatura e segnano il passaggio a quella che è stata definita la Seconda Repubblica, nel 2001 si ripresenta alle elezioni ottenendo la vittoria con la Casa delle Libertà, una coalizione che riunisce partiti di centrodestra e con la quale governa il Paese fino al 2011, con una breve interruzione costituita dal governo Prodi dal 2006 al 2008.

La Legislatura XVI (29 aprile 2008-14 marzo 2013) inizia con il IV governo Berlusconi e termina con un governo tecnico di emergenza, composto dalle forze politiche presenti in Parlamento e formato per far fronte alla crisi economica e alle tensioni interne alla maggioranza.

La XVII Legislatura si apre con una situazione di stallo, il che costituisce una novità rispetto alla storia della Repubblica. Dalle elezioni del 25 febbraio 2013 esce un quadro politico tripolare (Mobilio, 2018) e passano quasi due mesi prima che venga formato un nuovo governo. In questo periodo si procede anche alla elezione del Presidente della Repubblica e per la prima volta nella storia della Repubblica un Capo dello Stato viene rieletto per un secondo mandato.

Il 28 aprile viene affidato a Enrico Letta, deputato del Partito Democratico, il compito di formare un governo tecnico di larghe intese con l'obiettivo di portare avanti i lavori per importanti riforme istituzionali condivise dai diversi schieramenti. In tale governo il Partito Democratico detiene la maggioranza dei seggi.

A novembre 2013 Forza Italia si ritira dal governo e il 22 febbraio 2014 si forma un nuovo governo presieduto da Matteo Renzi, segretario del Partito Democratico. Tale governo è formato da partiti di centrosinistra e dal partito Nuovo centrodestra, fuoriuscito da Forza Italia.

Nei 2 anni e 10 mesi di vita del governo il Parlamento lavora a una nuova legge elettorale e a importanti e molto discusse riforme istituzionali quali la riforma del sistema bicamerale che, andando a modificare l'impianto costituzionale, è contrastata dalla minoranza del Partito Democratico.

A seguito del risultato negativo del Referendum sulla riforma costituzionale il governo Renzi si dimette e viene sostituito dal governo Gentiloni che porta avanti i lavori della Legislatura fino al 22 marzo 2018, termine del suo mandato.

3.2.2 Rai Cinema

La Rai, Radiotelevisione Italiana, è la Società che ha in concessione esclusiva la gestione del servizio pubblico radiofonico, televisivo e multimediale sul territorio italiano. Sin dalle sue origini la Rai ha posto tra gli obiettivi della sua missione quello di intrattenere il pubblico, senza trascurare le finalità educative dell'informazione. Negli anni del Dopoguerra e per tutti gli anni Sessanta la Rai ha svolto un ruolo decisivo nel processo di alfabetizzazione e di diffusione della lingua italiana (De Mauro, 1976).

Tali originari obiettivi sono ribaditi nel contratto di servizio tra il Ministero dello sviluppo economico e la RAI-Radiotelevisione Italiana Spa, stipulato per il triennio 2013-2015 e prolungato fino al 2018. In tale accordo le finalità del servizio si focalizzano soprattutto sulla capacità di fornire al pubblico strumenti che lo aiutino a formarsi idee personali e che ne sviluppino la capacità di critica e di giudizio; si vuole contribuire alla formazione di cittadini che sappiano partecipare alla vita della comunità in modo consapevole e informato.

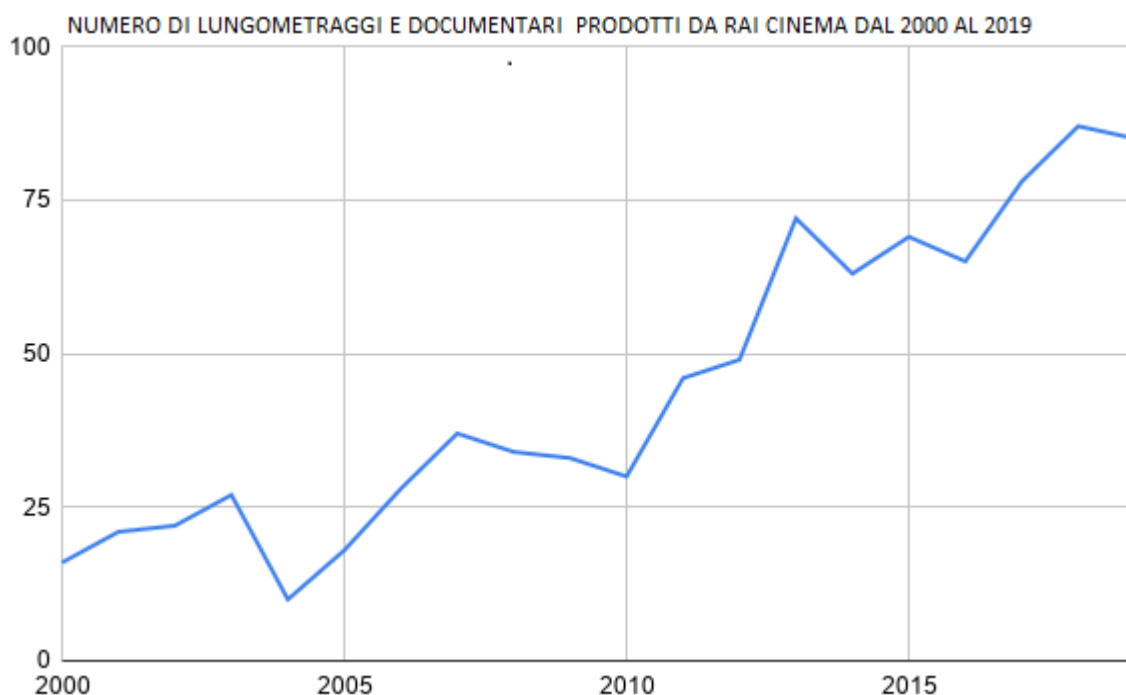
Questa missione educativo-formativa è attenta al rispetto delle diverse componenti della società, generazionali, culturali, religiose, di genere e delle minoranze, e mira a “favorire una società maggiormente inclusiva e tollerante verso le diversità a formare una cultura di legalità, di rispetto della persona, di convivenza civile e di forte contrasto ad ogni forma di violenza” (Camera dei deputati, 2013).

In tale ottica di formazione e promozione culturale le opere cinematografiche vengono ad assolvere un compito di grande rilevanza come viene ribadito nello statuto della Rai nel quale si sottolinea l'impegno a valorizzare le opere cinematografiche riconosciute di alto livello artistico o maggiormente innovative.

Il ruolo della Rai nel sostegno alla cinematografia diviene determinante a partire dagli anni Novanta quando viene creata Rai Cinemafiction, scorporata poi in due società, Rai Cinema e Rai Fiction, controllate al 100% dalla Rai Radiotelevisione Italiana S.p.A.

Dal 2000 al 2019 Rai Cinema ha prodotto 848 lungometraggi e documentari, in numero di anno in anno sempre più elevato: 16 nel 2000 e 85 nel 2019.

Figura 3.2. Numero di lungometraggi e documentari prodotti da Rai Cinema dal 2000 al 2019.



Nel triennio che vado ad analizzare Rai Cinema ha prodotto circa un terzo dei film che sono usciti nelle sale. Un'attività di coproduzione molto intensa dunque, rivolta a finanziare quasi sempre film che hanno ottenuto il contributo del MiBACT e quindi il riconoscimento come film di interesse culturale. Relativamente ai tre anni di cui si occupa la mia ricerca, il 72% dei film che Rai Cinema produce beneficia del contributo del MiBACT. Gran parte dei restanti film spesso sono finanziati anche da Commissioni Regionali o Comunali.

3.2.3 Il MiBACT e il Decreto Urbani

Il Ministero a cui compete legiferare in materia di cinema in Italia ha assunto diversi nomi nel corso degli anni, in base alle aree di competenza assegnategli. La denominazione di Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MiBACT) risale al 2013 quando al dicastero preposto alla tutela della cultura e dello spettacolo, Ministero per i beni e le attività culturali, vengono attribuite anche le competenze relative al settore del turismo.

Per quanto riguarda la legislazione riguardante il cinema, nel 2004 il Ministro Urbani emana un Decreto con l'obiettivo di "ricostituire la disciplina delle attività cinematografiche ad un sistema unitario e coerente" (Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 28).

Tale Decreto guarda al cinema con uno spirito nuovo e presenta importanti novità rispetto alle normative precedenti, soprattutto per quanto riguarda il finanziamento pubblico che viene profondamente riformato (Cucco e Manzoli, 2017).

Vi si esprime con chiarezza l'idea che il cinema è un bene artistico che rappresenta fortemente la cultura nazionale, ma la novità sta nel volgere l'attenzione all'aspetto industriale della filiera cinema e individuare strategie per attivarne l'aspetto imprenditoriale.

I primi articoli del Decreto fanno espresso riferimento agli articoli 21 e 33 della Costituzione Italiana in cui si enuncia il diritto alla libertà di espressione e vi si riconosce la libertà dell'arte. Il cinema, in linea con tali principi costituzionali, è considerato "fondamentale mezzo di espressione artistica, di formazione culturale e di comunicazione sociale" e si riconosce l'importanza economica e industriale delle attività a esso correlate. Uno degli scopi principali del Decreto, vi si afferma, è la valorizzazione del cinema nazionale, in particolare dei film di interesse culturale. Il cinema è un bene che rispecchia la cultura italiana e che deve essere valorizzato in quanto prodotto artistico e al contempo industriale e se ne incentivano i rapporti con la cinematografia estera.

Il Decreto modifica, rispetto alle leggi precedenti, il sistema di finanziamento pubblico al cinema in modo da far fronte al problema della carenza delle risorse economiche a disposizione del settore cinematografico e con lo scopo, al contempo, di rendere più attiva e autonoma la struttura imprenditoriale che sottende alla produzione di un film.

Al fine di assegnare gli aiuti economici, si definiscono dei parametri per attribuire al film un punteggio che determini da una parte il livello di professionalità in ambito artistico, dall'altra il grado di affidabilità e potenziale successo del film prodotto.

3.2.4 Il riconoscimento di Interesse Culturale

Il Decreto Urbani (2004) consente di accedere a finanziamenti statali per la realizzazione di un film. Dopo che le imprese di produzione hanno presentato domanda di partecipazione e hanno dimostrato di possedere tutti i requisiti tecnici per accedere ai fondi, le sceneggiature di

cui è stata presentata istanza di riconoscimento vengono visionate da apposite commissioni, composte da personale esperto e qualificato nel settore cinematografico che ne valutano l'interesse culturale.

Tale riconoscimento, che avviene in fase progettuale, è condizione necessaria per accedere al finanziamento da parte del Ministero. Per molti progetti cinematografici questa fase risulta essere di capitale importanza per la realizzazione del film, a completamento del quale possono poi presentare domanda per ricevere altri tipi di incentivi.

Le modalità di attuazione di tale fase sono regolamentate nel Decreto datato 8 febbraio 2013 dal titolo *Composizione e attività della Commissione per la cinematografia, nonché modalità di valutazione dell'interesse culturale delle opere cinematografiche* (MiC, 2013).

Il riconoscimento dell'interesse culturale di un progetto è affidato a una commissione di professionisti esperti nei vari ambiti del settore cinematografico.

In base al Decreto sopra citato la commissione “è costituita, oltre che dal Presidente, da quattro esperti di comprovata esperienza, nominati dal Ministro per i beni e le attività culturali, di cui uno designato dalla Conferenza permanente per i rapporti tra lo Stato, le regioni e le province autonome di Trento e di Bolzano, così ripartiti:

- a) due componenti, scelti tra registi, sceneggiatori, critici e professionisti del settore cinematografico;
- b) un componente nel settore della produzione, della distribuzione o dell'esercizio;
- c) un componente nel settore finanziario o legale con riguardo alla produzione e distribuzione cinematografica” (Ibid., Art. 1, comma 3). La commissione che valuta le OPS conta 2 esperti in più, 1 tra i professionisti del settore cinematografico e 1 tra i componenti della produzione e distribuzione.

Si conferma dunque l'attenzione verso tutte le fasi della filiera cinematografica, da quella prettamente artistica a quella organizzativa e finanziaria.

In una prima fase la valutazione si basa su un'audizione del regista e di un rappresentante dell'impresa di produzione, condotta in riferimento a diversi parametri.

Successivamente si valuta la sceneggiatura con un punteggio così ripartito: alla qualità artistica viene attribuito un punteggio massimo di 45 punti volto a determinare il valore del soggetto e della sceneggiatura, alla qualità tecnica del film viene attribuito un punteggio

massimo di 10 punti, alla coerenza delle componenti artistiche ovvero alla qualità, alla completezza e alla realizzabilità del progetto produttivo viene attribuito un punteggio massimo di 15 punti. Al progetto vengono poi assegnati 30 punti in base a parametri automatici che valutano sia l'apporto artistico del regista e dello sceneggiatore che la rilevanza sociale e culturale del loro operato, ovvero la loro partecipazione a festival e la vincita di premi nei 10 anni precedenti la presentazione del progetto per cui si richiede il riconoscimento.

Per quanto riguarda le opere prime e seconde (OPS) e quelle dei giovani (U35) la distribuzione del punteggio presenta alcune lievi differenze e non prevede punti automatici relativi alla precedente produzione.

Quello che emerge dalla distribuzione di tali punteggi offre lo spunto per alcune considerazioni.

In primo luogo è evidente che in sede di riconoscimento dell'interesse culturale si tenga in grande considerazione l'aspetto artistico e l'esperienza pregressa dell'autore, regista e sceneggiatore.

L'assegnazione automatica, in base alle tabelle del Decreto, prevede un massimo di 85 punti da attribuire per le precedenti esperienze del regista e solo 5 punti per quelle dello sceneggiatore; 10 punti vengono poi assegnati in considerazione della sceneggiatura che ottiene un massimo di 2 punti se è tratta da un'opera letteraria, 8 punti se è originale. Il Decreto dunque, nell'attribuire all'operato dello sceneggiatore un valore così inferiore rispetto a quello del regista, in termini di punteggio, sembra riflettere quella tradizione, tutta italiana ed europea, che relega a un ruolo marginale quello della sceneggiatura, vista come "una fase ambigua, intrappolata tra presenza e assenza" (Russo, 2014b, p. 13). Tale sproporzione in termini di riconoscimento risulta anacronistica in anni in cui al ruolo dello sceneggiatore e al cinema come mezzo narrativo viene attribuito sempre più valore nell'ambito degli studi critici (Bandirali, 2014). Appare chiaro quanta necessità vi sia dunque di studiare le sceneggiature proprio per dimostrarne il loro valore e la loro forte e duratura presenza (Russo, 2014b). La mia ricerca, che mette al centro dell'analisi la sceneggiatura, analizzata come opera letteraria e considerata come momento primo e determinante per la realizzazione del film, mira a dare valore e riconoscimento all'apporto dello sceneggiatore nella realizzazione del film.

Altro aspetto che fornisce uno spunto di riflessione riguarda il punteggio automatico assegnato in relazione alla partecipazione del regista a festival, a candidature e a vincita di

premi da parte del regista e dello sceneggiatore. In tale meccanismo di attribuzione automatica si può intravedere una delle criticità del Decreto che in tal modo produce una corsa alla partecipazione a festival dove il premio è assegnato a discrezione della giuria: si viene in tal modo a creare un sistema di giudizio paradossale, dove l'espressione di un punteggio oggettivo e automatico trova fondamento in un giudizio soggettivo espresso da altri (Cucco e Manzoli, 2017).

3.3 Le sceneggiature

Le sceneggiature oggetto di questa ricerca costituiscono un corpus di 38 testi che da ora in poi viene definito con le iniziali SC ed è composto da tutte le sceneggiature presenti nella Tabella 3.2. Sono tutti film usciti nello stesso arco temporale con doppio finanziamento statale ma la scelta dei titoli è stata casuale, legata soprattutto alla disponibilità delle case produttrici a concedere la sceneggiatura. Il corpus appare abbastanza omogeneo per la presenza di un numero simile di opere per ogni anno: 11 per il 2015, 12 per il 2016 e 15 per il 2017. È caratterizzato anche da una certa varietà comprendendo 11 progetti che si presentano come Opere Prime (OP) o Opere Seconde (OS) e 3 che sono realizzati da giovani al di sotto dei 35 anni.

La sottostante tabella (Tab. 3.2) ne riporta l'anno di uscita nelle sale, l'indicazione se si tratta di un'opera prima (OP) o seconda (OS), il titolo, il regista e lo sceneggiatore. Le trame dei film si trovano in Appendice (Appendice 1).

Tabella 3.2. Anno di uscita nelle sale, OP/OS, titolo del film, regia e sceneggiatura del corpus SC.

ANNO		TITOLO	REGIA	SCENEGGIATURA
2015		ALASKA	Claudio Cupellini	Claudio Cupellini, Filippo Gravino, Guido Iuculano
2015	OP	ASINO VOLA	Marcello Fonte, Paolo Tripodi	Marcello Fonte, Giuliano Miniati, Paolo Tripodi
2015		GLI ULTIMI SARANNO ULTIMI	Massimiliano Bruno	Paola Cortellesi, Massimiliano Bruno, Furio Andreotti, Gianni Corsi
2015	OS	HO UCCISO NAPOLEONE	Giorgia Farina	Giorgia Farina, Federica Pontremoli

2015		IL NOME DEL FIGLIO	Francesca Archibugi	Francesca Archibugi, Francesco Piccolo
2015		IO E LEI	Maria Sole Tognazzi	Maria Sole Tognazzi, Francesca Marciano, Ivan Cotroneo
2015		LA SCELTA	Michele Placido	Giulia Calenda, Michele Placido
2015		LATIN LOVER	Cristina Comencini	Giulia Calenda, Cristina Comencini
2015	OP	SE DIO VUOLE	Edoardo Falcone	Edoardo Falcone, Marco Martani
2015		SUBURRA	Stefano Sollima	Stefano Rulli, Sandro Petraglia, Giancarlo De Cataldo, Carlo Bonini
2015	OP	UN POSTO SICURO	Francesco Ghiaccio	Francesco Ghiaccio, Marco D'Amore
2016		7 MINUTI	Michele Placido	Michele Placido, Stefano Massini, Toni Trupia
2016		FAI BEI SOGNI	Marco Bellocchio	Valia Santella, Edoardo Albinati, Marco Bellocchio
2016		FIORE	Claudio Giovannesi	Claudio Giovannesi, Filippo Gravino, Antonella Lattanzi
2016	OP	FRAULEIN	Caterina Carone	Caterina Carone
2016	OP	LA RAGAZZA DEL MONDO	Marco Danieli	Marco Danieli, Antonio Manca
2016		LA VERITÀ STA IN CIELO	Roberto Faenza	Roberto Faenza
2016		LA VITA POSSIBILE	Ivano De Matteo	Ivano De Matteo, Valentina Ferlan
2016		LE CONFESSIONI	Roberto Andò	Roberto Andò, Angelo Pasquini
2016	OP	LE ULTIME COSE	Irene Dionisio	Irene Dionisio
2016	OS	TOMMASO	Kim Rossi Stuart	Kim Rossi Stuart, Federico Starnone
2016	OS	UN BACIO	Ivan Cotroneo	Ivan Cotroneo
2016		VELOCE COME IL VENTO	Matteo Rovere	Matteo Rovere, Filippo Gravino, Francesca Manieri
2017	OP	CUORI PURI	Roberto De Paolis	Luca Infascelli, Carlo Salsa, Greta Scicchitano, Roberto De Paolis
2017	OP	DOVE CADONO LE OMBRE	Valentina Pedicini	Francesca Manieri, Valentina Pedicini
2017		DOVE NON HO MAI ABITATO	Paolo Franchi	Paolo Franchi, Rinaldo Rocco, Daniela Ceselli
2017		FALCHI	Toni D'Angelo	Toni D'Angelo, Giorgio Caruso, Marcello Olivieri
2017		GLI SDRAIATI	Francesca Archibugi	Francesca Archibugi, Francesco Piccolo
2017		IL COLORE NASCOSTO DELLE COSE	Silvio Soldini	Doriana Leoneff, Davide Lantieri, Silvio Soldini
2017	OS	L'INTRUSA	Leonardo Di Costanzo	Leonardo Di Costanzo, Maurizio Braucci, Bruno Oliviero
2017		L'ORDINE COSE	Andrea Segre	Marco Pettenello, Andrea Segre
2017	OS	SICILIAN GHOST STORY	Antonio Piazza, Fabio Grassadonia	Antonio Piazza, Fabio Grassadonia
2017		SLAM - TUTTO PER UNA RAGAZZA	Andrea Molaioli	Francesco Bruni, Ludovica Rampoldi, Andrea Molaioli,

2017		SMETTO QUANDO VOGLIO	Sydney Sibilia	Sydney Sibilia, Francesca Manieri, Luigi Di Capua
2017		SOLE CUORE AMORE	Daniele Vicari	Daniele Vicari
2017		THE START UP	Alessandro D'Alatri	Francesco Arlanch, Alessandro D'Alatri
2017		TUTTO QUELLO CHE VUOI	Francesco Bruni	Francesco Bruni
2017	OS	VELENO	Diego Olivares	Diego Olivares

3.3.1 Analisi del punteggio e delle motivazioni

I film che compongono il corpus della mia ricerca hanno tutti ottenuto il riconoscimento come film d'interesse culturale con un punteggio medio di 84.2 punti su 100.

Considerando che il punteggio minimo ritenuto sufficiente è di 40 per le OPS e 36 per gli altri, ci troviamo di fronte a progetti il cui livello di interesse culturale è considerato molto elevato, soprattutto nella categoria dei lungometraggi di registi non alle prime esperienze.

Se si analizzano le motivazioni fornite dalle commissioni esaminatrici e pubblicate nella pagina web del Ministero si possono individuare quali siano gli aspetti focali che rendono questi film meritevoli di riconoscimento.

Il word cloud sotto riportato rappresenta le parole presenti nelle motivazioni stilate dalle commissioni ed elaborate dal software di analisi delle occorrenze, Voyant. Affinché le parole elaborate fossero significative per la mia analisi, il testo delle motivazioni è stato decurtato della parte finale dove è presente una formula burocratica che conferma l'attribuzione del riconoscimento. In tale immagine risultano dunque i termini che fanno riferimento alle vicende e allo stile delle storie raccontate, a ciò che è stato apprezzato nelle sceneggiature presentate.

appassionarlo alle vicende dei personaggi, come viene riconosciuto alla sceneggiatura *Veloce come il vento*. Si apprezza l'abilità nel mettere in scena la quotidianità in modo leggero e non banale.

Tutti i progetti che ottengono il riconoscimento sono lodati per l'affidabilità della produzione e per la chiarezza dell'idea produttiva e distributiva che sottende al progetto.

Nella scelta di premiare film che trattano tematiche legate all'attualità, che indagano realtà poco note al fine di sviluppare una coscienza critica, che mettono in scena personaggi comuni ma anche emarginati, vittime di pregiudizi, minoranze etniche, risulta chiaro come lo spirito che anima le scelte del Ministero combaci con gli obiettivi espressi nello statuto e nel contratto della Rai. Tra le finalità primarie che la Rai si pone abbiamo visto esserci infatti proprio quello di educare, informare, di mantenere uno sguardo attento alle minoranze, con una mentalità aperta, tollerante e accogliente, di far sì che il cittadino sia immerso consapevolmente nella realtà in cui vive.

Non sorprende dunque che tali film siano stati finanziati dal MiBACT e dalla Rai dal momento che i loro contenuti e il loro stile sembrano rispondere alle linee guida di entrambe le istituzioni. E la loro analisi, quella delle sceneggiature, ovvero dei progetti valutati e finanziati, consente di indagare i valori di cui lo Stato, in quel triennio, si è fatto portavoce.

3.3.2 Premi ricevuti

Il decreto Urbani assegna un massimo di 100 punti ai progetti che richiedono il riconoscimento di interesse culturale, 30 dei quali attribuiti in modo automatico in riferimento soprattutto al numero dei festival a cui il regista e lo sceneggiatore, nella loro carriera, hanno partecipato, insieme alle candidature e ai premi che hanno vinto. Gli autori dunque, per vedersi riconosciuto un punteggio superiore, sono interessati a partecipare a festival e concorsi. Questo favorisce il diffondersi di una pratica, quella della corsa ai festival, che finisce per rivelarsi un po' troppo funzionale e utilitaristica (Cucco e Manzoli, 2017).

Per quanto riguarda i film da me analizzati risulta che sono stati tutti presentati ad almeno un festival o concorso, ad eccezione della commedia *Ho ucciso Napoleone*.

La media delle partecipazioni risulta essere di 16 festival/concorsi ma il numero varia notevolmente da un film ad un altro. Ci sono film che hanno preso parte ad un unico festival e

tra questi troviamo un'opera prima, e due film di registi con una lunga carriera alle spalle come D'Alatri e Faenza. E film che hanno partecipato a molti festival, come *Fiore* e *Fai bei sogni*, che sono stati presenti rispettivamente a 42 e a 39 festival internazionali.

Non sempre la presenza ad un numero elevato di festival corrisponde a un numero elevato di premi vinti. Sembrerebbe che la partecipazione ai festival garantisca, in proporzione, premi soprattutto alle OP e OS. Infatti si riscontra che dei 20 film che hanno ricevuto premi partecipando a festival e concorsi, 5 sono OP e 4 sono OS. Dunque degli 11 film OP e OS solo 2 OP non hanno ricevuto alcun premio, ovvero *Asino vola* e *Un posto sicuro*, che ha partecipato ad un unico festival.

Tra i film più premiati tre sono OP o OS: *Se Dio vuole*, *Un bacio*, *La ragazza del mondo*, pellicola che da sola riceve 15 premi partecipando a 35 festival. Sono tre film che hanno come tema centrale la diversità, l'emarginazione e il pregiudizio. In particolare *La ragazza del mondo* ci presenta la comunità dei testimoni di Geova, poco presente sugli schermi e quasi mai indagata nel profondo.

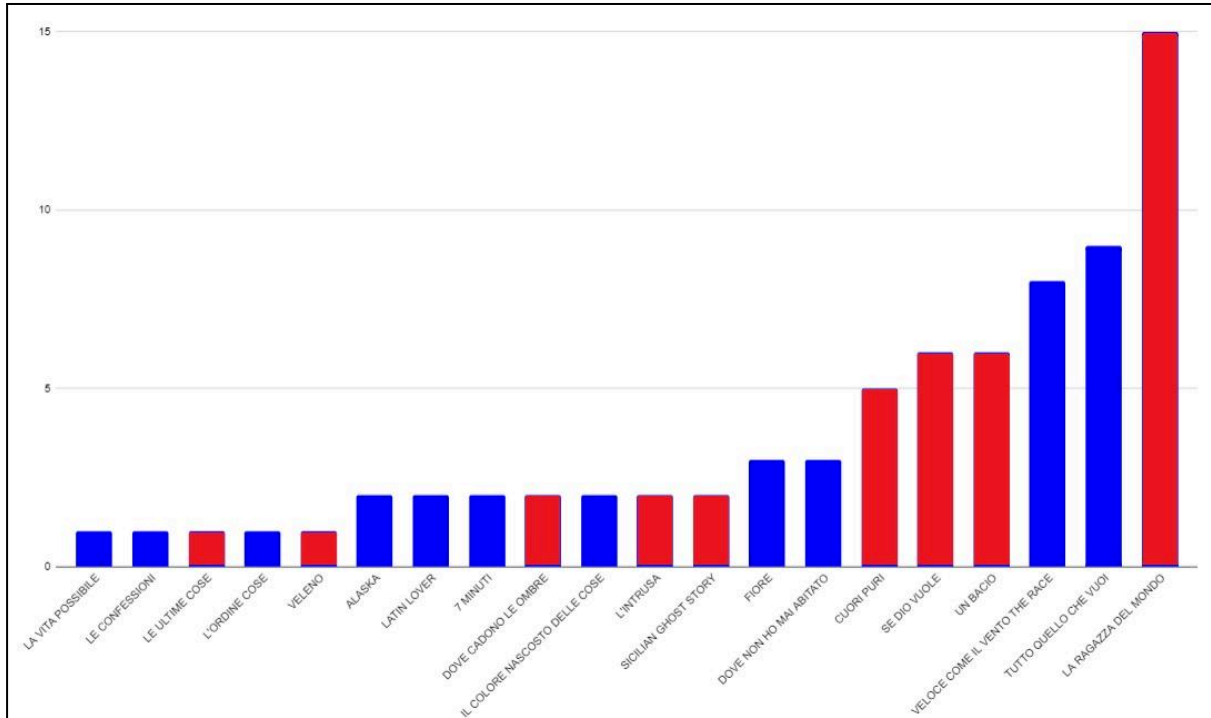
Tra i film che hanno ricevuto numerosi premi troviamo *Veloce come il vento*, interpretato da Stefano Accorsi, con 8 premi e la partecipazione a 28 festival, e il film *Tutto quello che vuoi* che, con 9 premi e la partecipazione a 26 eventi, narra l'amicizia tra un poeta malato di Alzheimer e un giovane sbandato.

Molti di questi premi vengono assegnati alla regia, ancor più spesso alla recitazione di qualche attore, alcuni segnano il gradimento del pubblico.

Solo tre film tra questi ricevono il riconoscimento come miglior film e/o per la migliore sceneggiatura. Si tratta di tre OS: *L'intrusa*, premiato due volte come miglior film, è una storia ambientata a Napoli e ci mostra la difficile realtà del volontariato, *Sicilian Ghost Story* e *Un bacio*, 2 premi per la miglior sceneggiatura al primo e 1 all'altro, raccontano storie drammatiche di adolescenti alle prese con una quotidianità fatta di violenze e pregiudizi.

In linea con lo spirito dei committenti pubblici, i festival internazionali sembrano premiare le storie che mettono in scena problemi sociali, che trattano questioni legati al pregiudizio e alla sopraffazione, con un occhio attento al mondo dei diversi e dei giovani.

Figura 3.4. Numero di premi ricevuti (in rosso le Opere Prime o Seconde).



3.3.3 Gli autori

In questa sezione vengono presentati alcuni dati generali relativi ai registi e agli sceneggiatori che hanno realizzato i film oggetto della ricerca.

I registi che hanno diretto i film del corpus sono 38. L'opera prima, *Asino vola*, e l'opera seconda, *Sicilian Ghost Story* sono state realizzate grazie alla collaborazione di due artisti mentre due registi, Francesca Archibugi e Michele Placido, realizzano due film nel triennio 2015-2017.

Osservando l'appartenenza di genere della categoria registi osserviamo una grande sproporzione, vi troviamo 32 uomini (80%) e 8 donne (20%). Una percentuale leggermente diversa da quella relativa al totale dei film usciti nelle sale nello stesso periodo. In base alle percentuali fornite dall'ANICA gli uomini che hanno diretto film usciti tra il 2015 e il 2017 è

di circa l'88% mentre quello delle donne ruota intorno al 12%. Il fatto che i film finanziati dallo Stato presentino un numero superiore, sebbene non di molto, di presenze femminili tra i registi, conferma la volontà espressa dal contratto stipulato tra Ministero e Rai di voler porre particolare attenzione al mondo femminile. Una volontà che comunque andrebbe espressa con maggior determinazione.

L'età anagrafica dei registi di questo corpus di film è abbastanza alta. L'età media risulta essere intorno ai 52 anni. Se analizziamo nel dettaglio e separatamente età dei registi ed età delle registe si evince che le donne sono mediamente un po' più giovani, la loro età media risulta essere 48 anni mentre quella degli uomini è 54. Sono donne le due registe più giovani, Giorgia Farina, 35 anni, e Irene Dionisio, 36, autrici rispettivamente di un'opera seconda, *Ho ucciso Napoleone*, e di un'opera prima, *Le ultime cose*.

La lista dei nomi di questo corpus appare abbastanza variegata, questo dovuto principalmente al fatto che raramente un regista di film di qualità realizza più di un film ogni 3 anni (Holdaway, 2017). Solamente due registi di lunga esperienza e riconosciuta fama compaiono due volte, sono Francesca Archibugi che realizza un film nel 2015 e uno nel 2017, e Michele Placido che ne dirige uno nel 2015 e uno nel 2016.

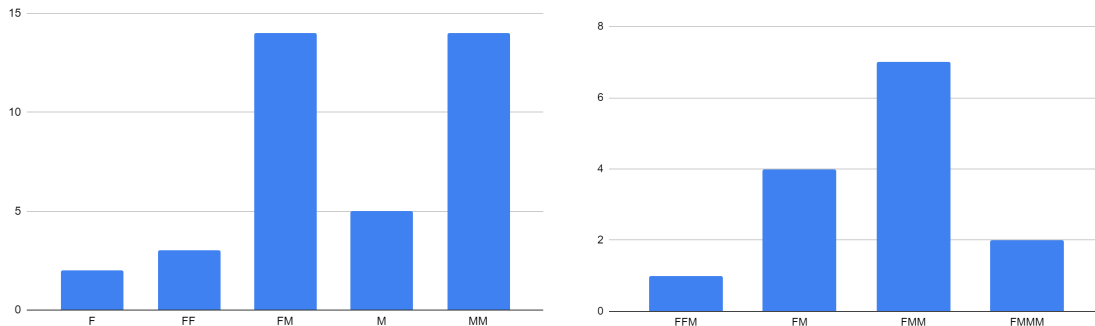
Gli sceneggiatori compaiono in numero altamente superiore. Sono 88 dal momento che la gran parte delle sceneggiature di questo corpus è scritta da 2 o 3 autori, gruppo di cui fa sempre parte il regista stesso. L'unica eccezione in tal senso è costituita dal film *Suburra* in cui il regista non compare fra gli sceneggiatori che sono quattro, due dei quali autori del romanzo da cui il film è tratto.

Il mondo degli sceneggiatori appare leggermente più attivo, infatti 7 di loro lavorano a più progetti, e per il loro genere compensano lievemente, rispetto ai numeri della regia, la disparità fra nomi maschili che in questo caso sono 65 (72.9%) e nomi femminili che sono 23 (27.1%).

L'istogramma sottostante (Fig. 3.5.) mostra gli sceneggiatori del corpus SC per genere.

Si evince che 2 sceneggiature sono opera di una sola donna, 3 sono il frutto di una collaborazione fra due donne, 14 risultato di collaborazione fra donne e uomini, 5 sono opera di un solo uomo, 14 frutto di collaborazione fra due o più uomini. L'istogramma a destra mostra la tipologia di collaborazione, per genere, in caso di presenza sia maschile che femminile: in una sola sceneggiatura si ritrovano a collaborare due donne e un uomo, in 4 una donna e un uomo, a 9 lavorano due o tre uomini e una donna.

Figura 3.5. Genere degli autori del corpus SC (a sinistra) e genere degli autori di sceneggiature a collaborazione maschile e femminile (a destra).



Dal punto di vista dell'ispirazione 11 film non propongono soggetti originali ma si ispirano a opere esistenti, romanzi, racconti o drammi contemporanei, pubblicati negli anni Duemila. L'unica eccezione riguarda il film *La scelta*, diretto da Michele Placido e ispirato ad un dramma di Pirandello del 1919.

In conclusione possiamo affermare che in tre anni questo "cinema di Stato" ha favorito un certo pluralismo nella scelta dei nomi degli autori. La valorizzazione delle risorse giovanili e femminili in questo ambito è però ancora poco attuata.

3.4 Le storie narrate

Le sezioni che seguono delineano un quadro generico dei fondamentali elementi narrativi delle sceneggiature. I film vengono qui analizzati come testi narrativi veri e propri in base alle categorie dell'analisi testuale, applicata solamente ai contenuti della storia e non allo stile del racconto.

3.4.1 I luoghi

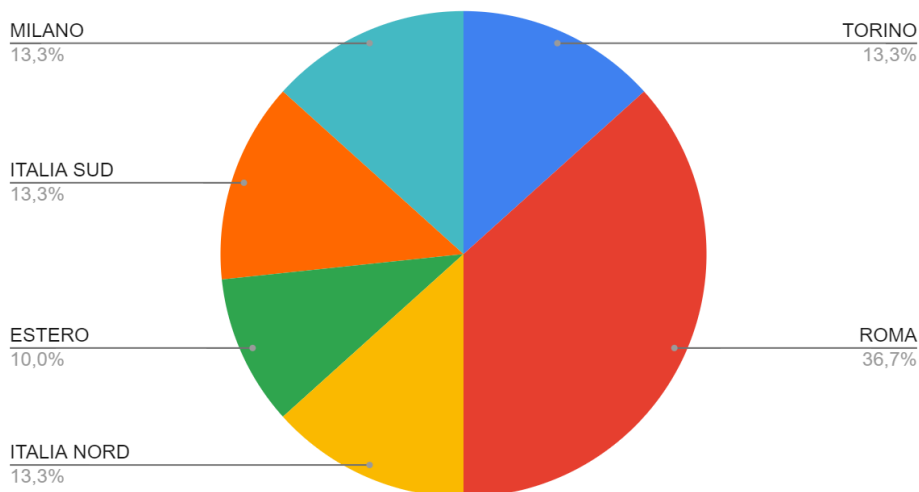
I film, in quanto immagini in movimento, trovano nello spazio uno dei loro elementi

costitutivi. Lo spazio accoglie i personaggi e i cambiamenti che segnano l'evolversi della storia (Rondolino e Tomasi, 2011). In un film, ancor più che in un testo scritto, lo spazio si carica di valenze simboliche e semantiche ricche di sfumature, insieme alla determinazione temporale fornisce le coordinate all'interno delle quali si realizza il conflitto che porta avanti la vicenda (McKee, 1997).

In gran parte dei film europei usciti dopo il Duemila, l'ambientazione dei film è urbana e la città diventa a volte essa stessa personaggio. Della città si mostrano i luoghi di tutti i giorni, dove si muovono personaggi comuni colti nella loro vita quotidiana (Jedlowski, 2011).

Le vicende raccontate nei film oggetto di questa analisi si svolgono prevalentemente a Roma. Se consideriamo, insieme alla città, anche l'ambientazione nella sua provincia, realizziamo che più di un terzo delle storie ha luogo nella capitale e nei suoi dintorni.

Figura 3.6a. Grafico dei luoghi del corpus SC.



Tale dato è probabilmente spiegabile col fatto che nella capitale hanno sede le principali case produttrici e che quindi tale scelta appaia la più perseguita per ragioni pratiche (Lori, 2011; Manzoli e Minuz, 2017). Ma forse la scelta è conseguenza del fascino che da sempre Roma ha esercitato su registi e artisti che hanno reso tanti luoghi di questa città icone dell'immaginario

collettivo, come sembra lasciar intendere la pagina web di Rai Cultura parlando di Roma nel cinema (Rai Cultura, 2019).

Per diverse ambientazioni la scelta può essere dettata da fini più direttamente pratico-economici piuttosto che artistici. Infatti alcuni di questi film sono ambientati in Regioni le cui Film Commission risultano tra i coproduttori del progetto. È questa una realtà che si è definita negli ultimi anni e che ha visto alcune Regioni affiancarsi al sostegno ministeriale e a quello della televisione di Stato per la produzione di film che possono fornire l'occasione di uno sviluppo turistico del territorio (Manzoli e Minuz, 2017).

D'altro canto dall'analisi dei grafici riportati emergono una serie di considerazioni interessanti.

La prima riguarda la massiccia presenza della città quale luogo di ambientazione delle storie. Dato facilmente prevedibile se consideriamo che sin dalla nascita del cinema la città è considerata "la rete su cui il cinema come inquadratura e come storia può fondarsi" (Licata e Mariani Travi, 2000, p. 10) e soprattutto se guardiamo alla tradizione cinematografica italiana che con il Neorealismo fa entrare in scena la città in tutta la sua forza e concretezza (Ibid.).

In queste sceneggiature le città più utilizzate, oltre Roma, sono le due grandi città del Nord, Torino e Milano, seguite da Napoli che registra un utilizzo numericamente inferiore rispetto alle altre.

La città viene mostrata da diverse angolazioni. Appare il centro storico delle abitazioni eleganti in cui si muovono professionisti alle prese con problemi esistenziali o relazionali, viene mostrata spesso anche la periferia degradata, dove abitano giovani che cercano una via di fuga e di cambiamento, e la provincia in cui la vita gravita intorno alla capitale e la quotidianità appare difficile e faticosa. Roma in questi film diviene spesso simbolo di un potere colluso e autoreferenziale.

Il cinema come pratica spaziale è strettamente intrecciato allo spazio urbano, di cui crea le vedute, come una progettazione architettonica (Bruno, 2015). La città offre la possibilità di mettere in scena storie di tutti i giorni, di parlare di gente comune alle prese con problemi sociali ed esistenziali. È un territorio trasversale e generoso, aperto ad ogni tipo di narrazione. Roma in particolare è stata negli anni considerata da tanti registi una sorta di set a cielo aperto dove i residenti fungevano da attori (Dionisi e De Pascalis, 2016).

Una seconda riflessione parte dalla constatazione che, sommando il numero di film ambientati

nelle città di Roma, Milano e Torino a quelli ambientati in regioni del Nord, si osserva che un terzo dei film si svolge nel Nord dell'Italia, mentre la restante terza parte delle storie ha luogo nell'Italia del Sud o all'estero. L'ambientazione nel Meridione, a differenza di quanto accade per luoghi del Centro o del Nord d'Italia, connota fortemente la storia narrata, che assume pertanto una significazione carica di senso (Bandirali e Valenti, 2015).

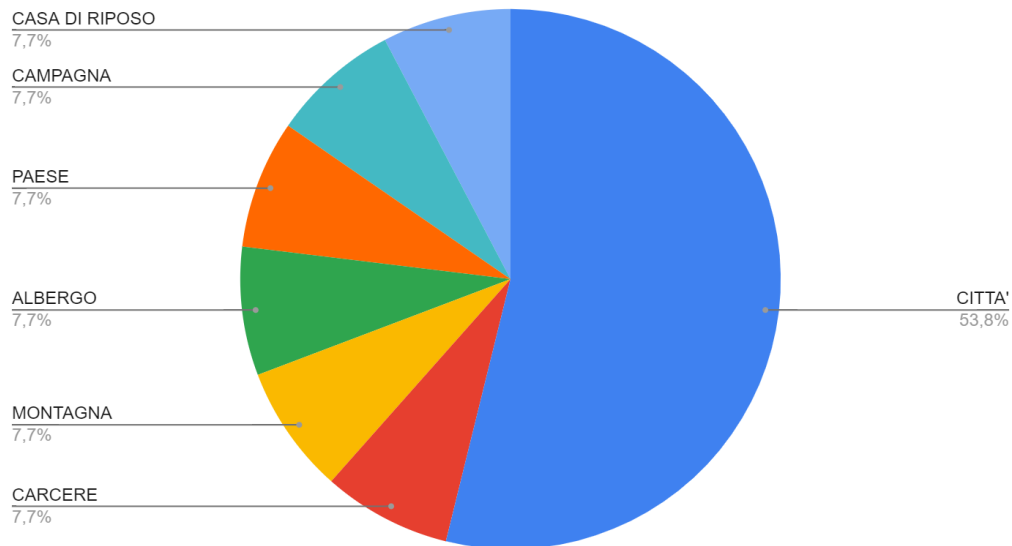
Il Sud presta i suoi scenari a sei storie. Quelle che si svolgono in Calabria, in Sicilia, a Napoli e nel Casertano mettono in scena personaggi vittime di sopraffazione, violenza ed emarginazione. Il paesaggio è quello della campagna, dei piccoli paesi di pochi abitanti dove tutti si conoscono, o quello della periferia di Napoli. Il film ambientato in Puglia presenta uno spazio che è luogo d'incontro di personaggi provenienti da diversi Paesi stranieri. Dal contrasto tra la staticità del paesino di provincia e il dinamismo del plurilinguismo e della multiculturalità espresse dai personaggi sorgono i ricordi del passato, i rancori e le gelosie.

Nel Sud i personaggi vivono, si allontanano, tornano, spinti da un contrastante senso di appartenenza e desiderio di fuga, è luogo in cui si consumano conflitti e dove l'inclinazione al passato trova la sua sede ideale, "come fosse una sorta di subconscio della nazione" (Ibid., p. 335).

L'ambientazione di storie all'estero o con personaggi che da luoghi lontani arrivano in Italia ha una tradizione solida nel cinema italiano. Originariamente sono narrazioni di protagonisti che partono per sfuggire alla povertà, poi negli anni più recenti il viaggio rappresenta una fuga da insoddisfazioni personali. In tempi più recenti il soggetto del viaggio non è più l'italiano ma colui che, fuggendo dal proprio Paese, sbarca in Italia (Melanco, 2009).

I film ambientati completamente o in parte all'estero, in Francia, in Germania, in Svizzera e in Libia, narrano storie drammatiche, di personaggi che in modo reale o simbolico vorrebbero fuggire in cerca di un futuro migliore. La fuga spesso è un'utopia; in un film la protagonista riuscirà a lasciare il Paese senza però trovare un destino migliore, in un altro intuiamo che dopo tanto dolore forse la protagonista troverà un nuovo futuro, ma non sappiamo se questo sarà migliore.

Figura 3.6b. Grafico dei luoghi del corpus SC.



Un'ultima considerazione riguarda i film ambientati interamente in un unico luogo chiuso. Tre si svolgono in un carcere ma il senso di prigionia è presente anche nel film ambientato in una casa di riposo in Svizzera e in quello interamente ambientato in un albergo in Germania. I protagonisti sognano, desiderano, progettano la fuga. In un unico caso la liberazione avverrà ma sarà attraverso il suicidio. Solo nella commedia la fuga riuscirà a realizzarsi, anche se i protagonisti saranno poi riportati in carcere.

Un unicum è rappresentato dal paesaggio montano del Tirolo che offre lo scenario a un fiaba dove la protagonista e il personaggio che la affianca si muovono alla ricerca di una libertà che solo in quegli spazi sembrano trovare.

Lo spazio è un concetto che abbraccia non solo i luoghi ma anche usi e comportamenti sociali (Catolfi e Gargiulo, 2019), è lo spazio fisico ma è anche lo spazio umano ed è il *topos* che di per sé indica un'intenzione tematica (Bandirali e Valenti, 2015). La scelta del luogo in cui ambientare la storia e la sua analisi consente di arricchire le informazioni sui conflitti e sulle tematiche trattate.

3.4.2 Il tempo

L'elemento temporale, come quello dello spazio, costituisce uno dei cardini fondamentali della narrazione. In questa ricerca che riguarda il linguaggio della memoria la dimensione temporale assume una rilevanza notevole.

In questa sezione si presenta un quadro sintetico relativo la periodizzazione in cui le vicende narrate sono inquadrare e la loro durata temporale.

La quasi totalità dei film presi in esame si svolge in epoca contemporanea e si dipana lungo un arco di tempo non ben determinato ma intuitivamente e ragionevolmente calcolabile in un certo numero di mesi.

Due sole sceneggiature ambientano le loro vicende in epoca diversa da quella contemporanea e scelgono una breve distanza temporale ambientando le storie tra gli anni Ottanta e Novanta. Si tratta di due film le cui vicende si svolgono nell'Italia meridionale, *Asino vola* e *Sicilian Ghost Story*. Si crea un certo distacco da un'Italia arretrata, povera e ignorante, vittima di pregiudizi e sopraffazioni, che forse non è tanto diversa dall'attuale.

Per quanto riguarda la durata delle storie, si assiste ad una grande varietà.

Due film si svolgono nell'arco di una giornata o poco più. Sono *Il nome del figlio* e *Latin Lover*; due commedie in cui il riso si alterna alla riflessione amara e finisce lasciando tutti i personaggi con più dubbi e maggiore inquietudine. *Il nome del figlio* ha tutte le caratteristiche di una pièce teatrale, è un incontro fra parenti che si svolge in poche ore all'interno di un appartamento. Il ritmo è serrato e tale da creare una sorta di claustrofobia psicologica che trasforma la casa e la famiglia in una prigione in cui tutti alla fine si sentono prigionieri.

Latin Lover mostra un unico luogo in cui personaggi femminili arrivano da diverse parti del mondo e nell'arco di una giornata si ritrovano, si scontrano e si riappacificano. Alla rigida e statica adesione alle tre unità aristoteliche fa da contrappunto la dinamicità dei personaggi, tutti femminili, tutti diversi per le lingue da loro parlate, l'età e lo stile.

La durata si estende ai tre giorni del film *Le confessioni* che porta sulla scena il mondo della politica e degli affari, ne mette a fuoco gli intrighi e le ipocrisie. Sebbene non compaiano chiari indicatori temporali, il ritmo narrativo è ben scandito e si dipana nel corso di tre giornate ambientate nel chiuso di un albergo in Germania.

Due film del corpus si propongono di indagare vicende realmente accadute: *Suburra* e *La verità sta in cielo*. Lo scopo è mettere in luce avvenimenti ancora avvolti da mistero e denunciare collusioni, corruzione e malcostume di certa politica italiana. In entrambi i film i riferimenti temporali sono ben scanditi da chiari indicatori temporali. La vicenda narrata in *Suburra* si svolge nell'arco di 7 giorni nel 2011. Il racconto procede dunque a ritmo rapido e i fatti vi si intrecciano in modo serrato. *La verità sta in cielo* invece è una storia concepita come un'indagine condotta oggi su fatti accaduti negli anni Ottanta. Gli indicatori temporali svolgono un ruolo fondamentale nel frequente passaggio da un piano temporale ad un altro che si snoda lungo un arco di 30 anni.

Salti temporali si ritrovano in diverse opere.

Nel film *Fai bei sogni* si viene condotti avanti e indietro nel tempo lungo tre coordinate temporali che sono quelle degli anni 1968, 1992, 2000 che corrispondono a diverse fasi anagrafiche del protagonista e a diverse fasi di consapevolezza e di ridefinizione del suo passato.

Dove cadono le ombre propone un'organizzazione temporale complessa. Il film ricorre a frequenti flashback alcuni sovrapposti in modo tale da presentare il flashback di un flashback. Anche qui ci troviamo di fronte ad una giovane donna che cerca di ricostruire e ridefinire il proprio passato con cui finalmente è pronta a fare i conti.

I film *Slam - Tutto per una ragazza* e *Un bacio* sono racconti costruiti con continui salti in avanti nel tempo che raccontano la crescita di adolescenti alle prese con paure e incertezze relative al loro futuro. La durata temporale si allunga. Sono film che delineano il passaggio dall'adolescenza alla vita adulta e che seguono i protagonisti per diversi anni della loro vita. Sono storie di giovani che cercano una via per dare voce alle proprie passioni, sognano, osano e si ritrovano a dover superare gli ostacoli che la vita pone loro di fronte. Ne usciranno più consapevoli, più forti ma non sempre appagati.

Un panorama così variegato in termini di durata della vicenda offre alla ricerca sulla memoria un vasto campo di perlustrazione.

3.4.3 I personaggi

Dallo studio che Manzoli e Minuz (2017) hanno minuziosamente condotto su 100 film di interesse culturale prodotti fra il 2004 e il 2015, emerge un prototipo di protagonista, quasi sempre italiano/a, giovane e appartenente spesso alla media borghesia. L'orientamento sessuale è nella quasi totalità dei casi etero. Relativamente alla professione svolta, questi protagonisti sono in maggior numero artisti, seguono imprenditori, insegnanti, criminali, studenti, operai, agricoltori ed altre categorie di professionisti e anche disoccupati.

Il ritratto dei protagonisti dei film da me analizzati non si discosta da quello tracciato nella suddetta ricerca.

Per quanto riguarda la loro etnia o provenienza, i protagonisti del corpus SC sono sempre italiani ad eccezione di una giovane donna di etnia Jenisch. Accanto a loro, in sei film, si muovono personaggi provenienti principalmente da Paesi europei, ma non solo: dalla Francia, dalla Germania, dal Regno Unito, dalla Romania, dalla Spagna, dalla Svezia, dalla Svizzera e anche dall'Eritrea e dagli USA.

I personaggi provenienti dai Paesi del nord Europa, dalla Spagna e dagli USA sono in Italia di passaggio o vi si sono stabiliti per svolgere lavori da liberi professionisti. Le due donne del film *7 minuti*, provenienti dalla Romania e dall'Eritrea, sono operaie che vivono in Italia da diversi anni dove sono arrivate per sfuggire alla miseria. In Svizzera vive la giovane protagonista di etnia Jenisch che è stata vittima di una crudele operazione di pulizia etnica compiuta contro il suo popolo.

Considerando il genere dei protagonisti dei film riscontriamo che la presenza femminile è leggermente superiore rispetto a quella maschile, dovuto al fatto che in due sceneggiature, *7 minuti* e *Latin Lover*, il ruolo di protagonista è affidato ad un gruppo di donne. Un unico film, *Le ultime cose*, mette in scena, tra i diversi protagonisti che frequentano il Banco dei Pegni, un transessuale alle prese con la sua diversità.

Per quanto riguarda gli abbinamenti, quando i protagonisti sono due o più, si predilige la coppia personaggio femminile e maschile e in seconda istanza quella composta da due personaggi maschili.

Figura 3.7a. Protagonisti e coprotagonisti dei film, per genere.

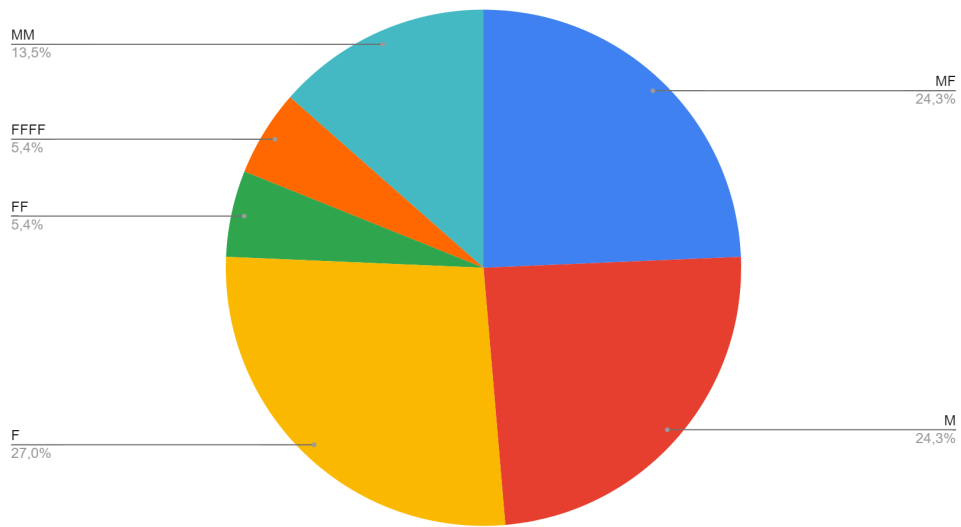
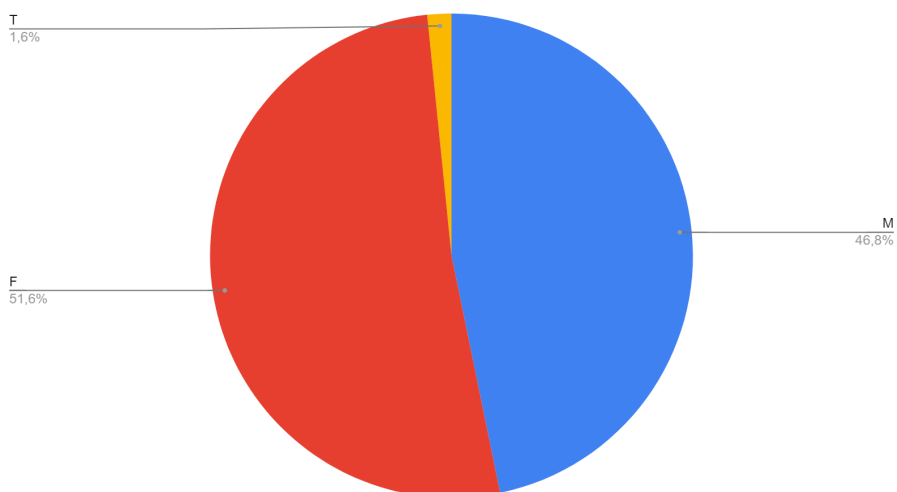


Figura 3.7b. Totale complessivo dei protagonisti, per genere.



L'orientamento sessuale dei protagonisti è nella quasi totalità delle storie di tipo eterosessuale. In un film, *Un bacio*, uno dei coprotagonisti è omosessuale ed il film porta in scena il problema dell'omofobia e del bullismo. In *Sole Cuore Amore* l'attrazione sessuale di una delle protagoniste verso una sua amica viene fatta intuire senza che se ne parli. Nel film *Io e lei* viene messa in scena la vita quotidiana di una coppia lesbica.

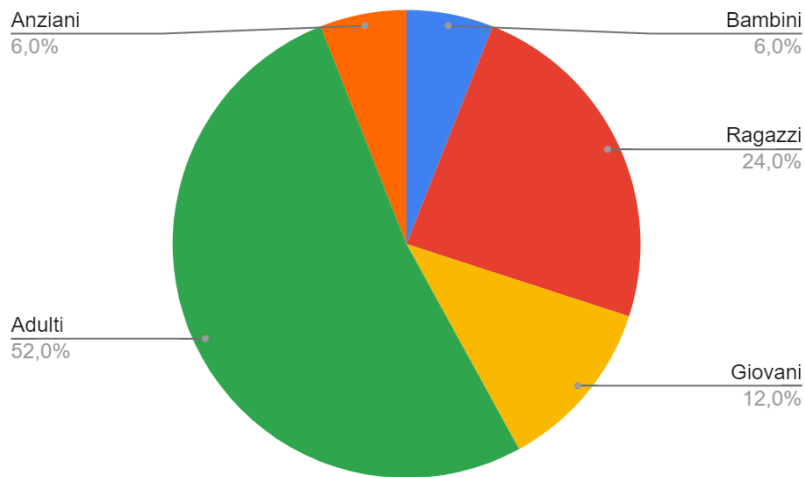
I protagonisti di queste storie sono in prevalenza adulti maturi; accanto a questi ci sono spesso adolescenti e non di rado giovani adulti.

Per la catalogazione delle fasce d'età ho tenuto conto di quella elaborata da Manzoli e Minuz (2017, p. 199). Ho seguito il loro stesso criterio nel raggruppare i protagonisti fino all'età di 30 anni. Per quelli successivi, essendo il mio corpus di testi inferiore a quello preso in esame nello studio suddetto, ho ritenuto più agevole ed efficace per la mia analisi raggruppare in un unico contenitore la fascia d'età compresa fra i 31 e i 60 anni, laddove i due autori mantengono fasce separate per decenni. Ho considerato anziani gli over 60 fra i quali ho compreso anche un personaggio di 85 anni per il quale non mi è sembrato efficace riservare una categoria separata. L'età dei personaggi è quasi sempre precisamente indicata nelle sceneggiature quando il personaggio compare per la prima volta in scena oppure vengono forniti elementi per inserirlo in una fascia di età, con aggettivi quali *maturo, giovane, anziano*.

Ne sono derivate 5 fasce di età così suddivise e nominate:

- 0-14 bambini
- 15-19 ragazzi
- 20-30 giovani
- 31-60 adulti
- Over 60 anziani

Figura 3.8. Protagonisti per fasce di età.



Nella maggior parte delle storie abbiamo un unico protagonista. Sono per lo più donne, single o sposate, che da sole affrontano una difficile quotidianità o che si trovano di fronte a scelte decisive da fare.

Sono lontane dalle rappresentazioni della tradizione del cinema italiano che dal dopoguerra agli anni Settanta propone l'immagine femminile attraverso le due incarnazioni di Eva e Maria (Casalini, 2016). Lontane dal prototipo di sposa e madre come da quello della prostituta (Hipkins, 2016). Come anche lontane dalle donne del cinema degli anni Settanta, con una fisicità debordante o all'opposto fragili ma al contempo ostinate, dilaniate da contraddizioni, e da storie sentimentali in crisi (Casalini, 2016; Campari, 2021).

Gli uomini che appaiono come unici protagonisti sono adulti che stanno ridefinendo il proprio passato o si trovano a dover prendere decisioni importanti per il loro futuro. Non rispecchiano il ritratto degli eroi della Resistenza, né quello dei personaggi scapestrati e spesso nullafacenti degli anni Cinquanta né quello di codardi opportunisti e maschilisti del decennio successivo (Casalini, 2016). In linea con la rappresentazione maschile del nuovo Millennio sono personaggi espressione di una mascolinità in crisi (O'Rawe, 2014) o alle prese con

l'esperienza della paternità vissuta con coinvolgimento ma tra grandi insicurezze e difficoltà, specchio di un cambiamento sociale e culturale in atto negli ultimi anni (Deriu, 2006).

I giovanissimi sono personaggi fragili e insoddisfatti che vogliono cambiare vita, ne sognano una migliore ma sono destinati a veder naufragare i loro sogni. Questo ritratto è in linea con le rappresentazioni giovanili del cinema italiano che a partire dagli anni Novanta, e in misura crescente nel decennio successivo, volge lo sguardo al mondo giovanile e ne mostra la condizione di spaesamento, di fragilità nel vivere le relazioni e di incapacità a comunicare (Brunetta, 2007).

Un paio di film hanno una dimensione corale. Sono *7 minuti* e *Latin Lover*, dove protagoniste sono donne, operaie riunite per contrattare il loro futuro lavorativo nel primo, figlie mogli e nipoti di un artista deceduto riunite per commemorarlo nel secondo.

Laddove i protagonisti sono più di uno vediamo che le relazioni che si instaurano fra loro sono di tipo genitoriale, di coppia, di amicizia, di parentela e in un caso di lavoro.

Abbiamo padri e madri colti nella loro difficile relazione con i figli, qui sempre maschi e adolescenti. Ma anche un padre anziano ed un figlio ormai adulto che recuperano un difficile rapporto passato. Sono più frequentemente gli uomini, come padri, ad essere afflitti dai problemi con i figli adolescenti o comunque dall'aver avuto nel passato relazioni conflittuali con i propri figli. Quadro che si presenta aderente a quanto rappresentato in molti film del Terzo Millennio, in cui i padri appaiono frequentemente narcisisti, fragili e soli (Sapio, 2016).

Sono poche le coppie protagoniste di questi film. Ne abbiamo tre. Una omosessuale colta in un momento di crisi dovuta ad un improvviso ripensamento, un'altra è rappresentata da una solida coppia eterosessuale che di fronte ad un drammatico evento inaspettato rischia di spaccarsi, la terza coppia di protagonisti rappresenta un giovane uomo ed una giovane donna cieca che si ritrovano a vivere un'avventura che potrebbe diventare stabile, in una storia d'amore guarnita di riflessioni contro stereotipi e pregiudizi.

Al di là di queste unioni, i protagonisti dello stesso sesso che agiscono nella medesima vicenda sono invece legati fra loro da un'amicizia che dura da tempo ed è sovente fra coetanei. Solamente nel film *Tutto quello che vuoi* troviamo una storia di amicizia che, nel corso della vicenda, sorge fra un giovane nullafacente ed un vecchio poeta malato di Alzheimer.

Variegato è lo spettro delle professioni di questi protagonisti. I lavori svolti sono i più

disparati, come per esempio operaio/a, cameriere/a, poliziotto, giornalista, architetto/a, osteopata, ballerina.

Compaiono professionisti sia tra gli uomini che tra le donne. La carica più elevata è quella di deputato ricoperta da uomini in due diversi film. È presente anche un chirurgo, uomo. Le donne arrivano al grado di dirigente d'azienda, giornalista, architetta. Equamente rappresentati dai diversi generi abbiamo operai e artisti.

Quello delle professioni è l'ambito in cui emerge con maggior evidenza la visione maschile della vita. Inevitabile, vista la percentuale di autori uomini fra i registi e gli sceneggiatori. Balza agli occhi come i lavori più autorevoli, nonché quelli che nelle storie godono di maggior riconoscimento e prestigio, ministri e chirurgo, siano attribuiti a personaggi maschili.

Al di là dello spirito pluralista e tollerante che traspira da tutti i film, non si può negare che persistano alcuni stereotipi, soprattutto in riferimento al mondo dell'arte e relativamente all'orientamento sessuale. Ballerina è la ragazza che in *Sole Cuore Amore* scopre di desiderare fisicamente la sua amica, ed ex attrice è una delle due protagoniste dell'unica coppia lesbica presente nel corpus. Il protagonista omosessuale del film *Un bacio* è un ragazzo adottato, vissuto in orfanotrofio fino alla prima adolescenza, appassionato di ballo.

In generale, il ritratto dei personaggi di queste storie coincide con quello dei personaggi dei film che sono usciti in Europa dopo il Duemila, e che hanno ottenuto riconoscimenti in festival. In generale sono storie di personaggi semplici, comuni, alle prese con la vita di tutti i giorni fatta di relazioni e problemi più o meno gravi (Jedlowski, 2011).

3.4.4 Le tematiche

I temi intorno a cui ruotano i film europei del Terzo Millennio sono soprattutto legati ai problemi sociali, alle relazioni umane fra i personaggi.

Al fine di determinare le tematiche maggiormente ricorrenti nel corpus SC ho proceduto attraverso la lettura delle sceneggiature e delle motivazioni espresse dalle commissioni del MiBACT atte a giustificare l'attribuzione del punteggio al fine del riconoscimento del film di interesse culturale. Ho fatto anche ricorso al software Voyant che ha da un lato creato una lista di occorrenze ed ha garantito dunque una definizione delle tematiche più rigorosa e meno soggettiva, al contempo ha creato una word cloud efficace per una rapida lettura dei dati.

La determinazione delle tematiche del corpus è derivata dai seguenti passaggi:

1. ho inserito separatamente le trame dei 38 film, come riportate dal sito dell'Istituto Luce, nel software Voyant, che ha generato, per ogni trama, la lista delle parole con le relative occorrenze;
2. da ogni lista ho estrapolato le parole che vi ricorrevano con più di 2 occorrenze ed ho individuato alcuni campi semantici, da uno a due per ogni film. Viene riportato, a titolo esemplificativo, il procedimento eseguito per il film *Fiore*. Dai dati generati da Voyant sulla trama riportata dall'Istituto luce risulta che le parole con più di due occorrenze sono *carcere* e *amore*, intorno ad esse ho raggruppato le altre parole presenti nella lista elaborata da Voyant e ho ottenuto due campi semantici ovvero *prigione* con le parole *carcere, cella, detenuta, legge, mancanza, privazione, vietato, sbarre, rapina/tore* e *amore* con le parole *amore, desiderio, innamorarsi, sentimento, sguardi, relazione*;
3. ho letto le motivazioni delle commissioni e ho estrapolato le parole chiave che si riferivano alle tematiche. Esempio relativo al film *Fiore* di cui si riporta la motivazione della commissione e, evidenziate, le parole da me scelte come indicative delle tematiche;

Il lungometraggio narra la vera storia dell'incontro di **due giovani amanti**, avvenuto in un **carcere** minorile, e della loro **evasione**. Proprio per i temi affrontati, per una in grado di far emergere **sentimenti puri**, seppur **osteggiati** da un passato ingombrante, e a fronte di un impianto produttivo e distributivo chiaro ed efficace, considerando inoltre il peso derivante da un ottimo punteggio automatico, la Commissione esprime parere favorevole in merito alla richiesta di interesse culturale e di assegnazione di contributo.

4. ho letto le sceneggiature ed ho individuato le tematiche principali di ogni sceneggiatura;
5. ho messo a confronto i dati estrapolati (i campi semantici creati con l'ausilio di Voyant, le tematiche estrapolate dalle motivazioni ministeriali, le tematiche individuate con la lettura dell'opera) e ho definito per ogni sceneggiatura da 2 a 4 tematiche presenti. Tematiche del film *Fiore*: la prigionia, l'amore, il desiderio;

che a volte sono fragili e concentrati sul presente (Brunetta, 2007), più spesso inquieti, insicuri ma spinti dal desiderio di cambiare.

Gran parte dei termini si riferisce a problemi sociali quali l'emigrazione, la criminalità, la mafia, la corruzione, la disoccupazione, la povertà.

Come è abbastanza facile da prevedere, a livelli professionali e sociali più elevati corrispondono tematiche e problematiche che si riferiscono ai rapporti interpersonali ed esistenziali, che spesso comportano il confronto con il proprio passato. I personaggi che svolgono lavori più umili sono invece alle prese con problemi sociali.

In qualche caso le due sfere tematiche, quella esistenziale-relazionale e quella sociale, si sovrappongono. È il caso del padre operaio che ristabilisce un rapporto col proprio figlio a seguito della malattia contratta sul lavoro. La relazione familiare ed il problema sociale vengono a incrociarsi e svolgersi insieme.

Il mondo dell'infanzia è presente nel film *Asino vola* dove un bambino tenace riesce a vincere contro la povertà e l'ignoranza da cui è circondato e finisce col realizzare i suoi sogni.

Al mondo dell'infanzia si guarda anche attraverso flashback funzionali all'adulto per superare le inquietudini esistenziali.

L'attenzione al reale conferma la tradizione del cinema italiano che spesso guarda al presente per dare voce alle inquietudini e alle tensioni del quotidiano (Guerrini, Tagliani e Zucconi, 2009).

E nel presentare questo tipo di tematiche, attente all'attualità, alle minoranze, alle donne, ai giovani, le sceneggiature in esame mostrano in maniera evidente la compatibilità e la coerenza con gli interessi culturali perseguiti dal MiBACT e dalla Rai.

3.5 Conclusioni

I film che in Italia escono nelle sale sono prodotti prevalentemente con finanziamenti statali. I principali organi statali di sostegno al cinema sono rappresentati dal MiBACT (Ministero dei Beni Ambientali Culturali e del Turismo) e da Rai Cinema.

La presente ricerca analizza 38 sceneggiature che hanno ottenuto il riconoscimento di

interesse culturale e il finanziamento da parte del Ministero ed anche da Rai Cinema in un sistema di “doppio sostegno statale” (Barra e Scaglioni, 2017, p. 90) diffuso in Italia a tal punto da far a ragione parlare di “cinema di Stato” (Cucco e Manzoli, 2017, p. 11).

Le sceneggiature analizzate hanno visto la loro uscita nelle sale, come film, negli anni che vanno dal 2015 al 2017. Sono anni che si inseriscono all'interno della XVII Legislatura il cui mandato inizia nel 2013 e termina nel 2018. I tre anni scelti consentono di inquadrare le sceneggiature all'interno di un unico quadro di riferimento politico e culturale. Sono infatti stati selezionati da commissioni rappresentative di un unico governo, quello di centrosinistra che segue a più di dieci anni di quasi ininterrotto governo di centro destra a guida Berlusconi. Sono anni in cui vengono apportate diverse modifiche a regolamenti che riguardano obiettivi e metodi del finanziamento a produzioni cinematografiche.

In particolare, negli anni che vanno dal 2015 al 2017, il 72% dei film che Rai Cinema produce hanno ottenuto il riconoscimento dal MiBACT. La Rai, Radiotelevisione Italiana, è la Società che, per concessione dello Stato, ha la gestione di radio e televisione pubblica. Da sempre ha posto tra i suoi scopi quello di intrattenere e informare il pubblico, anche con finalità educative. Negli anni Novanta dà vita a due società, Rai Fiction e Rai Cinema, con lo scopo di sostenere la produzione cinematografica. Ed in questo campo dal 2000 al 2019 produce un numero sempre più alto di film.

Il MiBACT nel 2004 emana il Decreto Urbani con cui si apportano cambiamenti al modo di finanziare i film, considerati un bene artistico e culturale ed al contempo un prodotto industriale e commerciale. Vi si regola la procedura per ottenere finanziamenti. I requisiti per la partecipazione prendono in considerazione le precedenti esperienze dei registi, ed in misura minore degli sceneggiatori, la partecipazione a festival e l'ottenimento di premi nonché il potenziale esito commerciale del film.

Le sceneggiature analizzate in questa ricerca hanno tutte ottenuto un alto punteggio come film d'interesse culturale, hanno partecipato in misura diversa a festival e ottenuto premi. In percentuale, le opere prime e seconde hanno ottenuto maggiori riconoscimenti.

Gli autori, della regia e della sceneggiatura, sono prevalentemente uomini; la presenza femminile risulta però superiore a quella della totalità dei film usciti nelle sale. Questo dimostra una attenzione, seppur minima, da parte dello Stato a valorizzare la partecipazione femminile.

Le storie narrano vicende ambientate principalmente in grandi città, Roma prima fra tutte. La

capitale e le grandi città possono apparire funzionali ad una scelta legata a motivi pratici essendo sede delle maggiori case di produzione ma è innegabile che Roma ha sempre costituito un forte polo attrattivo simbolico per registi di tutti i tempi. Anche il Sud, con la sua simbologia carica di senso, è rappresentato come scenario di conflitti, che nei paesaggi del Meridione sembrano avere una loro collocazione naturale.

Quando queste storie narrano episodi che si svolgono in interni, questi luoghi chiusi rimandano a esperienze claustrofobiche di prigionia e sofferenza.

Il tempo in cui si svolgono le vicende narrate è prevalentemente contemporaneo. La durata delle vicende varia. Si va da storie che rispettano le unità aristoteliche e le cui vicende si dipanano nel corso di una giornata, al lungo arco temporale delle storie di formazione.

Tale varietà offre diverse possibilità di indagine a tale ricerca sulla memoria.

I personaggi rappresentano lo specchio dei tempi. Sono prevalentemente donne sole alle prese con i problemi della vita quotidiana o uomini che fanno i conti con un passato che li inquieta o con un presente che li vede insicuri e fragili. A volte sono giovanissimi protagonisti inquieti e alla ricerca di una identità, pronti a fuggire per cercare nuove possibilità, in linea con le rappresentazioni che ricorrono nei film del terzo Millennio.

Le tematiche fanno soprattutto riferimento a relazioni affettive di vario tipo, da quelle di coppia a quelle fra genitori e figli, a quelle fra amici.

L'analisi generale del profilo delle sceneggiature corrisponde a tematiche che ben si sposano con gli intenti che il Ministero e la Rai si ripropongono nei loro statuti, ovvero presentare storie che trattano problemi sociali, di attualità, che rappresentano sulla scena la vita di ogni giorno in cui ognuno si può identificare e su cui può riflettere. Sono in linea con le storie narrate negli ultimi decenni, ruotano attorno a vite semplici di personaggi spaesati e che seguono in questo il modello dei grandi Maestri del cinema del passato (Brunetta, 2007). Gli elementi che segnano una differenza rispetto alla tradizione risiedono nelle rappresentazione dei personaggi femminili e di quelli maschili in ruoli e con aspirazioni nuove. Le figure femminili non rispecchiano né il modello della donna moglie e madre né quello della prostituta presente in molti film italiani del dopoguerra e degli anni Sessanta (Hipkins, 2016), ma sono spesso donne sole, a volte madri, alla ricerca di una loro indipendenza. Gli uomini, sebbene risultino spesso personaggi irrisolti, sono ritratti nel ruolo di padre, rispecchiando quindi l'interesse rivolto dal cinema italiano degli ultimi decenni alla paternità (Campari, 2021).

Capitolo 4 Analisi dei dialoghi

In questo capitolo viene presentato e analizzato nei suoi elementi comunicativi e narrativi il subcorpus SD, rappresentato dai dialoghi che, nelle sceneggiature del subcorpus SP, riferiscono ricordi del passato. Il subcorpus SP è costituito da quelle sceneggiature del corpus SC che presentano dialoghi che narrano episodi del passato.

Il capitolo ha inizio con una breve introduzione (§ 4.1) in cui viene motivata la scelta di concentrarsi sui dialoghi delle sceneggiature. Segue una sezione in cui vengono formulate le ipotesi e le domande della ricerca relative a questo capitolo (§ 4.2). Viene poi presentata la metodologia di lavoro (§ 4.3) dove si illustra la fase preparatoria dell'analisi, il lavoro svolto manualmente per selezionare e catalogare le battute che hanno come messaggio la rievocazione di eventi passati e rispondenti a parametri misurabili quali la "storicità" e la "soggettività" nonché la complessità narrativa; viene infine illustrato il metodo applicato per l'analisi del corpus che si è avvalso di una lettura ravvicinata delle sceneggiature attraverso un approccio di "close reading".

Si passa poi alla presentazione dei risultati dell'analisi e alla discussione (§ 4.4): si prendono in esame le figure del narratore e dell'ascoltatore, le loro caratteristiche anagrafiche e la loro relazione ed infine il contenuto stesso del ricordo, rilevando una prevalenza di personaggi adulti che condividono brevi racconti del passato in cui è centrale la famiglia e il lavoro. La famiglia emerge come tema dominante. Il capitolo termina con le conclusioni (§ 4.5) che mettono in luce come nei ricordi siano presenti stereotipi di genere.

4.1 Introduzione

La sceneggiatura è una forma artistica che riflette, nei dialoghi, i modi della comunicazione orale e nello stesso tempo, nella costruzione e sviluppo della trama, le forme di un'opera letteraria narrativa. Di conseguenza, per la sua analisi e per la terminologia da utilizzare, mi è stato necessario ricorrere alla teoria della comunicazione (Jakobson, 1960), alla narratologia

(Propp, 1966; Genette, 1976) ed alle categorie utilizzate per illustrare la struttura narrativa delle sceneggiature (Field, 2005; McKee, 2010)⁷.

Il dialogo, in una sceneggiatura, risponde a diversi scopi, “fa avanzare la storia”, “rivela informazioni sui personaggi”, “stabilisce le relazioni tra i personaggi”, ne rivela “i conflitti” così come gli “stati emotivi” (Field, 2005, p. 244). Il dialogo è un’azione verbale che fa muovere la scena, è una narrazione che il personaggio compie quando vuole “aggiornare il pubblico sugli eventi passati e suscitare la loro curiosità per gli eventi futuri”⁸ (McKee, 2016, p. 13). Sono gli eventi passati che interessano questa ricerca, narrati attraverso i dialoghi delle sceneggiature che vengono qui analizzati nei loro elementi comunicativi fondamentali così come indicati da Jakobson (1960), ovvero il mittente, il destinatario, il messaggio e il contesto.

Il messaggio dunque, e in particolare il suo contenuto, si ritrova ad essere, in questo capitolo, l’elemento centrale, perno e discriminante per l’individuazione di tutti gli altri.

4.2 Ipotesi e Domande di ricerca

In questo capitolo si intende dare risposta ad una serie di domande legate ai rapporti esistenti fra i diversi elementi della comunicazione, fra i diversi soggetti che narrano episodi del passato.

Si indaga la corrispondenza fra storie narrate dalle sceneggiature e la frequenza dei ricordi.

Si vuole poi osservare e capire che relazione unisca la narrazione di un ricordo e il genere e/o l’età del narratore. In quale contesto il personaggio parla più frequentemente del proprio passato e relativamente a quali tematiche.

Le domande possono essere così formulate:

- a) Con quale frequenza si parla del passato nelle sceneggiature del corpus oggetto della ricerca?
- b) Che tipo di personaggio narra i propri ricordi?

⁷ Si riconosce la rilevanza della teoria della comunicazione drammatica elaborata da Manfred Pfister (1988) di cui ci si potrebbe avvalere per ulteriori analisi e ricerche.

⁸ Traduzione dell’autrice.

c) In quale contesto lo fa? Cosa ricorda?

Lo spirito della ricerca muove dalla considerazione che il modo di guardare al passato riflette una certa mentalità e alcuni valori del presente. Nel modo di guardare al passato dei personaggi, nati dalla mente di autori del nostro tempo, si vogliono individuare i valori che risultano prevalenti e quali credenze essi rispecchiano. Occorre ribadire che sebbene si sia consapevoli che il numero di opere analizzato non comprende l'intera produzione cinematografica italiana degli anni presi in esame il corpus presenta caratteristiche tali da poter essere considerato significativamente rappresentativo.

4.3 Metodologia

La prima fase della ricerca, la preparazione del subcorpus su cui effettuare l'analisi, è avvenuta attraverso una lettura ravvicinata, *close reading*, delle sceneggiature.

Per identificare le porzioni di testo contenenti riferimenti al passato, abbiamo escluso la metodologia del *distant reading*, inizialmente concepita come la più idonea per la fase preliminare di raccoglimento dei ricordi. Tale approccio, basato sull'utilizzo di software per individuare e contare le parole, avrebbe potuto riconoscere tempi verbali al passato e avverbi temporali indicativi ma avrebbe condotto a interpretazioni ambigue, in quanto avrebbe identificato frasi costruite al passato che non necessariamente rappresentano racconti di eventi trascorsi.

In italiano sono cinque le forme verbali relative al tempo passato. Quella del passato prossimo è forse quella più frequentemente utilizzata nella comunicazione quotidiana. È infatti il tempo usato per indicare un'azione avvenuta in un passato molto recente o avvenuta in un passato anche molto lontano ma i cui effetti durano ancora nel presente. La forma del passato prossimo oggi comunemente sostituisce, soprattutto nel parlato, l'uso del passato remoto che, di regola, è il tempo deputato per parlare di azioni avvenute e concluse in un passato molto lontano (Zordan, 2012).

Tale caratteristica della lingua italiana parlata ha condizionato la metodologia della prima fase del mio lavoro, finalizzata all'analisi dei dialoghi che hanno come oggetto della narrazione il ricordo.

Infatti un software preposto all'individuazione delle forme verbali al passato, avrebbe selezionato una lunga serie di verbi al passato utilizzati in riferimento ad eventi anche molto recenti e non definibili come ricordi. La fase di individuazione delle battute che fossero racconti di ricordi passati è conseguentemente avvenuta manualmente attraverso una lettura ravvicinata delle sceneggiature.

Nella prima fase della lettura ho identificato tutte le battute in cui erano presenti parole appartenenti al campo semantico del ricordo e/o della dimenticanza e tutte quelle in cui veniva usato il tempo passato in riferimento a qualunque tipo di evento più o meno lontano temporalmente. Il numero di battute di questo tipo è risultato particolarmente elevato, proprio per l'alta frequenza dell'uso del tempo passato nella lingua italiana. Ho proseguito poi con l'eliminazione delle battute che non riferivano ricordi di un passato significativo. A tale scopo ho proceduto all'individuazione di parametri "misurabili" che mi consentissero di selezionare e catalogare le narrazioni rilevanti per la mia ricerca ovvero i racconti autobiografici di eventi unici e consapevolmente significativi per chi li narra (Conway, 2012).

Un metodo efficace per i miei fini lo ho trovato nella ricerca *Autobiographical Memory Narratives in Psychotherapy: A Coding System Applied to the Case of Cynthia* (Singer e Bonalume, 2010) dove i due autori mettono a punto un sistema codificato di analisi dei ricordi narrati da una paziente in terapia psicoterapeutica. Il loro scopo ultimo si sviluppa in un ambito che è diverso da quello oggetto di questo studio. Ciò nondimeno sono molte le affinità con la prima fase di questa ricerca ovvero quella riguardante l'elaborazione di parametri atti a identificare il ricordo significativo, volti dunque a separare i ricordi autobiografici da quelli generati dalla memoria di conoscenze generali.

I ricordi autobiografici utili all'analisi hanno come caratteristica quella di essere "storici" e "personali": le memorie narrate devono riferirsi ad episodi occorsi da almeno un anno e che dunque si presentino come durevoli e connessi in profondità al tessuto affettivo e al vissuto personale; i fatti ricordati devono inoltre essere stati vissuti o osservati personalmente dal narratore. Quest'ultimo criterio è stato da me impiegato in un senso leggermente più ampio per cui ho inteso comprendere anche i ricordi di racconti riferiti da altri e ascoltati in prima persona.

Stabiliti questi due criteri, che chiamiamo della "storicità" e della "soggettività", ho selezionato le battute precedentemente estrapolate eliminando quelle che si riferivano ad un passato troppo recente, inferiore ad un anno, e quelle che riguardavano episodi di cui il

narratore non era stato diretto testimone. Il termine di un anno infatti assicura che la narrazione della memoria abbia avuto l'opportunità di integrarsi con il significato duraturo e le reti affettive del sé a lungo termine (Ibid.). Alcuni dubbi sono rimasti circa battute che non sono frutto di una esplicita volontà di ricordare ma costituiscono uno sguardo rivolto al passato, in termini di bilancio esistenziale, che ho ritenuto significative per la mia ricerca e che ho mantenuto.

Affinché un ricordo sia significativo Singer e Bonalume individuano un ulteriore parametro discriminante: la complessità narrativa. Per codificare tale grado di complessità i due ricercatori stabiliscono una scala di valori in base alla quale valutano ogni segmento di narrazione.

Ispirandomi a tale metodo, e a quello individuato da un altro gruppo di ricerca per valutare la complessità narrativa in bambini con disturbi specifici (Petersen, Gillam e Gillam, 2008), ho stabilito tre indicatori cui ho attribuito tre livelli di valore da assegnare ad ogni narrazione di ricordo. Per ogni livello ho espresso un punteggio, da uno a tre. Le sequenze a cui sono stati attribuiti tre punti sono quelle con buona o elevata complessità narrativa, e sono le uniche che costituiscono il corpus SD, oggetto di analisi della ricerca.

Di seguito la descrizione dei tre livelli di complessità narrativa.⁹

I segmenti narrativi con scarso livello di complessità narrativa, a cui viene attribuito un punto, sono quelli in cui la formulazione del ricordo risulta generica nella struttura sintattica, per esempio per mancanza di connettivi, e/o superficiale nell'argomento perché non vi è nessun riferimento a persone, luoghi, tempo, emozioni. Esempio di tale segmento narrativo lo ritroviamo nella seguente battuta: "... Ne ho già perso uno, di lavoro, sai? Licenziata proprio per i soci stranieri. Ristrutturazione industriale. Nuovo piano di recupero. Volevano mandarci a Singapore. I soci stranieri!" (7 minuti).

I segmenti narrativi di modesta complessità narrativa, a cui vengono attribuiti due punti, sono quelli in cui nella formulazione del ricordo si fa riferimento a persone, luoghi, tempo ma non compaiono valutazioni, emozioni né sentimenti. Esempio di tale segmento narrativo lo ritroviamo nella seguente battuta: "No, sa, qui ci venivo da piccolo con mia madre, e... volevo vedere come..." (Slam).

I segmenti narrativi di buona o elevata complessità narrativa a cui vengono attribuiti tre punti,

⁹ Nell'Appendice 2 sono presentati gli indicatori utilizzati in questa fase di analisi e la loro descrizione.

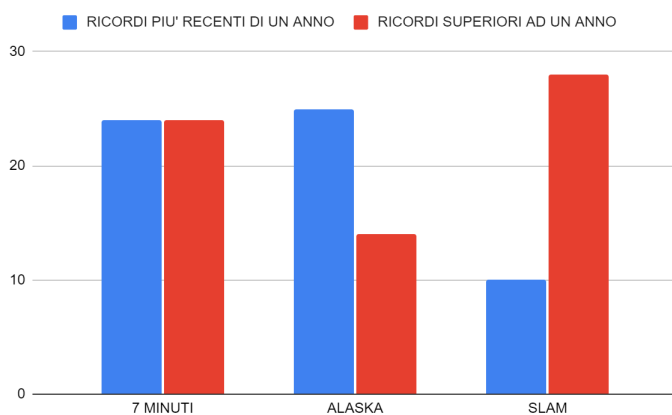
sono quelli in cui nella formulazione del ricordo si fa riferimento a persone, luoghi, tempo e compaiono elementi che esprimono giudizi, valutazioni, emozioni, sentimenti. Esempio di tale segmento narrativo lo ritroviamo nella seguente battuta: “Non è neanche un anno che sto qui. Anzi, no: sono undici mesi e un paio di giorni, me lo ricordo perché firmai tre giorni prima del compleanno: con Angelo, il mio ragazzo festeggiammo, in pizzeria...” (7 minuti).

Per verificare la funzionalità di tali criteri, storicità, soggettività e complessità narrativa, ho iniziato a catalogare le battute di tre sceneggiature *Alaska*, *Slam*, *7 minuti*, scelte perché molto diverse fra loro sia per trama che per tipologia di personaggi che per uso del tempo.¹⁰

Ho dapprima selezionato le battute che riferivano episodi passati vissuti in prima persona ed ho successivamente verificato il loro criterio di storicità.

Nelle tre sceneggiature le battute in cui compare il verbo al tempo passato ricorrono in misura molto simile, sono 48 in *7 minuti*, 49 in *Alaska* e 47 in *Slam*. La differenza consiste nella diversa distanza temporale di tale passato. Come si nota bene nel grafico riportato sotto (Fig. 4.1), in *7 minuti* le battute che si riferiscono ad un passato recente compaiono in numero uguale alle battute che si riferiscono a ricordi anteriori di un anno, in *Alaska* la maggior parte delle battute al passato fanno riferimento ad eventi recenti, in *Slam* prevalgono le battute che si riferiscono ad un passato lontano.

Figura 4.1. Ricordi catalogati in base alla distanza temporale dal presente in tre sceneggiature: *7 minuti*, *Alaska* e *Slam*.

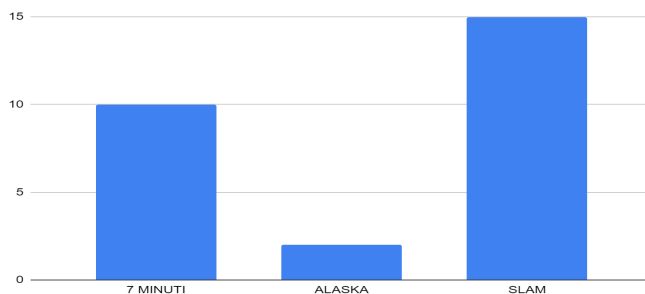


¹⁰ Nell'Appendice 3 è mostrato nel dettaglio tale processo di individuazione e catalogazione.

Sono passata poi a catalogare il criterio di complessità narrativa delle battute, in base agli indicatori sopra riferiti.

Nelle tre sceneggiature, le battute significative per la mia ricerca, ovvero quelle che hanno ottenuto tre punti, si presentano con una percentuale diversificata. Il grafico (Fig. 4.1) mostra questo dato in modo evidente.

Figura 4.2. Percentuale di battute significative (calcolate in base a indicatori stabiliti) in tre sceneggiature: *7 minuti*, *Alaska* e *Slam*.



Slam presenta un numero considerevolmente alto di battute ad elevata complessità narrativa, in cui lo sguardo del narratore è rivolto al proprio passato in modo consapevole e significativo. *Alaska* al contrario ne presenta un numero decisamente basso.

Volendo individuare eventuali elementi che potessero essere considerati in relazione a tali differenze, ho messo a confronto le trame delle tre storie, estrapolando per ognuna alcune parole chiave secondo la metodologia già descritta nel precedente capitolo, ovvero con il supporto del software Voyant.

La vicenda narrata in *7 minuti* presenta come centrale la tematica del lavoro, unita a quella dei diritti e della solidarietà. Le battute che narrano ricordi sono spesso pronunciate da donne non italiane, provenienti da Paesi del cosiddetto Terzo Mondo oppure da giovani provenienti da poveri contesti sociali ed economici. Sono frasi che sottolineano la differenza fra la vita condotta in Italia rispetto a quella trascorsa nel loro paese di origine, fra la vita presente e quella passata. Sono ricordi che, condivisi e confrontati, mettono in rilievo la relatività di ogni valore e di ogni metro di giudizio. Al contempo i ricordi sottolineano la differenza tra le aspettative passate e il presente. Il passato di questi ricordi non suscita nostalgia, non è stato

felice e non prometteva una felicità il cui ricordo porta con sé l'illusione della sua realizzazione (Kuhn, 2002). È un passato infelice il cui ricordo continua a dare la forza di combattere per riscattarsi dall'infelicità passata.

In *Alaska* è centrale la tematica dell'inquietudine. I personaggi si muovono da un luogo ad un altro alla disperata ricerca di una stabilità, amano in modo violento e inconsapevole, sono giovani senza famiglia, senza passato, destinati alla solitudine. Le poche battute che narrano ricordi non sono pronunciate dai protagonisti ma da personaggi che come loro sono perduti e dannati, uno dei quali maghrebino. Gli eroi dei film del nuovo Millennio sono spesso giovani inquieti, smarriti, alla ricerca sotterranea di una felicità che non raggiungono, alle prese con problemi esistenziali ma maggiormente sociali, nella ricerca di un lavoro o nel rapporto con gli immigrati (Dal Bello, 2009).

La vicenda narrata in *Slam* ruota intorno alla tematica della famiglia e della genitorialità. Attraverso l'alternanza di diversi piani temporali e di diversi punti di vista, il giovane protagonista si interroga e vive la difficoltà di crescere fra la voglia di realizzare i propri sogni di adolescente e la responsabilità che la vita adulta, da precoce genitore, impone. Le battute che narrano episodi passati sono pronunciate da genitori che si rivolgono ai propri figli per ammonirli a non ripetere i loro stessi errori oppure sono pronunciate da una voce fuori campo attraverso la quale l'idolo del protagonista fa un bilancio del suo passato ricordando le sue passioni, la sua vita sessuale, sentimentale, familiare. Accanto al tradizionale interesse del cinema italiano verso le tematiche familiari, questo film rispecchia anche la crescente attenzione verso la figura del padre in relazione ai figli: un rapporto le cui espressioni sono profondamente cambiate con la crisi del patriarcato e la cui rappresentazione è divenuta tematica privilegiata dei film italiani degli ultimi decenni (Campari, 2021).

Da questa prima analisi si può affermare che, nelle tre sceneggiature prese in esame, la maggiore presenza di ricordi si riscontra laddove la tematica principale della vicenda è relativa alla famiglia o al lavoro.

4.4 Risultati e Discussione

Dopo aver sperimentato la funzionalità del metodo utilizzato, ho selezionato e catalogato, secondo la metodologia e i parametri precedentemente illustrati, tutte le battute del corpus SC.

Da tale lavoro ho ricavato dei primi risultati che mi hanno portato a raggruppare le 38 sceneggiature in 3 macro settori, in relazione alla presenza dei ricordi narrati.

Il più piccolo gruppo, in termini numerici, comprende 2 sceneggiature, *Latin Lover* e *La verità sta in cielo*, che presentano storie ricostruite attraverso i ricordi dei personaggi del film. Hanno entrambe uno sviluppo narrativo complesso che si dipana attraverso interviste sui fatti passati, flashback e filmati d'epoca accompagnati da una voce fuori campo. Per tale complessità, e per il fatto che qui la memoria è il perno della vicenda, ho deciso di analizzare tali sceneggiature in modo specifico, in un capitolo ad esse dedicato (§ 8).

Un secondo gruppo è costituito da 4 sceneggiature, *Cuori puri*, *La ragazza del mondo*, *Le ultime cose*, *Sicilian Ghost Story*, in cui non sono affatto presenti battute che rispondano ai parametri da me individuati; in questi film i personaggi non riferiscono mai ricordi autobiografici significativi. Tale gruppo non costituisce oggetto di analisi in questa ricerca. Protagonisti di tre di queste storie sono adolescenti i cui pensieri, sentimenti e preoccupazioni sono interamente rivolti al presente o al recente passato. Sono tre ragazze e un ragazzo alle prese con una quotidianità che li vede incompresi e li costringe ad una lotta, spesso perdente, per l'affermazione della propria individualità e della propria libertà. Il quarto film di questo gruppo, *Le ultime cose*, ha come protagonisti uomini e donne, sia cisgender che transgender, adulti che conducono vite semplici e disperate, sono tutti sopraffatti dalle necessità quotidiane che li costringono a cercare espedienti per trovare il denaro necessario a vivere un'esistenza dignitosa; il loro universo di riferimento è il presente nel quale devono riuscire a sopravvivere.

Il gruppo più cospicuo del corpus è composto dalle restanti 32 sceneggiature, che costituiscono il subcorpus SP. Vi compaiono, in diversa misura, riferimenti a eventi passati narrati dai personaggi attraverso dialoghi che, raggruppati, costituiscono un subcorpus di SP chiamato SD e che è oggetto di analisi di questo capitolo, e attraverso scene di flashback, che rappresentano il subcorpus di SP chiamato SF e che viene analizzato nel Capitolo 5.

4.4.1 I ricordi

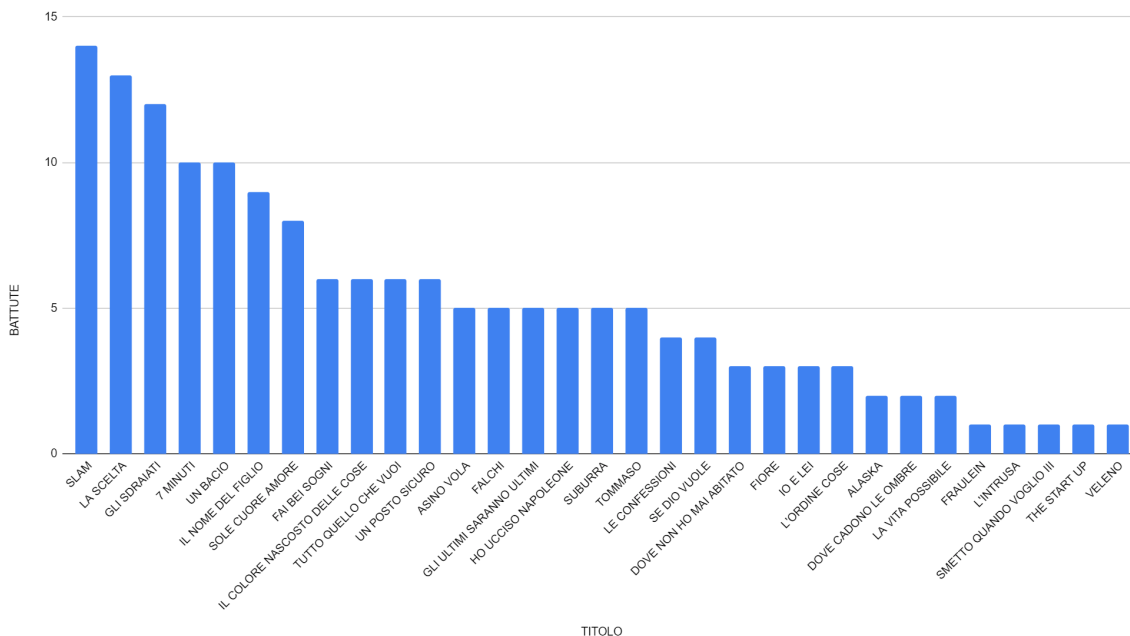
Il subcorpus SD è stato dunque sottoposto alla procedura applicata per l'analisi delle tre sceneggiature come sopra riferito e attraverso il foglio di calcolo Excel è stato realizzato un

istogramma (Fig. 4.3.) da cui si riscontra la stessa varietà relativa la presenza di battute che narrano ricordi significativi, osservata nelle tre sceneggiature scelte come campione di analisi.

In generale si può affermare che in questo subcorpus lo spazio dedicato ai ricordi del passato e alla loro condivisione è molto ridotto se si considera che in media in ogni film compaiono cinque battute che si possono considerare come racconti di ricordi. In un corpus di film incentrati, come emerso nel capitolo precedente, sulla quotidianità e sui rapporti familiari, lo sguardo dei personaggi si volge raramente al passato.

Nel subcorpus spiccano sette sceneggiature che presentano il numero maggiore di dialoghi riferiti al passato e che contano da 8 a 14 narrazioni di ricordi e sono *Sole cuore amore*, *Il nome del figlio*, *Un bacio*, *7 minuti*, *Gli sdraiati*, *La scelta*, *Slam*. È su questo gruppo che ho lavorato per individuare se sussistano e quali siano le variabili correlate alla trama e atte a motivare tali differenze.

Figura 4.3. Numero di dialoghi in cui viene narrato un ricordo nel corpus SD.



Ho individuato la tematica prevalente in ogni opera, per identificare la quale ho fatto ricorso al metodo descritto nel dettaglio nel capitolo precedente (§ 3.4.4). Ho ottenuto dunque alcune parole chiave, una o due per ogni storia, che definiscono la tematica intorno a cui ruota la vicenda di ogni singola sceneggiatura.

Nelle sceneggiature sopra indicate le parole chiave estrapolate dalle trame di questi film risultano essere *famiglia, lavoro, diversità*.

La famiglia è il nodo intorno al quale si sviluppa la vicenda narrata in *Slam, La scelta, Gli sdraiati, Il nome del figlio, Sole cuore amore*.

Il miraggio dell'idea di famiglia, quella che vede la presenza di un figlio o figlia nato dalla coppia si infrange nella vicenda narrata in *La scelta* nella quale si consuma uno stupro e la crisi scoppia nella coppia. Il ricordo della tragedia vissuta esaspera nei protagonisti la consapevolezza dell'ineluttabilità del presente. Accanto a loro personaggi secondari, un immigrato ed un anziano commerciante, rievocano la loro infanzia per scoprirsi simili nel ricordo del reciproco rapporto con le rispettive madri.

La paternità è al centro della storia narrata nella sceneggiatura *Gli sdraiati* dove i ricordi sottolineano la frattura e la distanza fra un padre e un figlio, fra il tempo dell'infanzia e della condivisione e quello dell'adolescenza e dell'incomprensione. Un'altra idea di paternità, immaginata, temuta, fraintesa segue la storia principale e mette a nudo la fragilità, la codardia e il senso di inadeguatezza del personaggio maschile la cui memoria fallace crea la suspense della storia e insieme rivela i suoi timori.

La famiglia, vista dal punto di vista dei figli adolescenti, è al centro della storia narrata dai tre protagonisti di *Un bacio* che, attraverso salti temporali, si immaginano proiettati in un futuro nel quale ricordano, immaginano di ricordare, il loro passato che è il presente che stanno vivendo, al margine del quale vivono gli adulti, i loro genitori, modelli a cui non vorrebbero somigliare.

La famiglia, riunita per un pranzo, è la protagonista della sceneggiatura *Il nome del figlio*. Il passato prorompe e costringe a ridefinire il presente.

Divise tra famiglia e lavoro sono le protagoniste di *Sole cuore amore* che conducono esistenze sofferte e affannose per le quali il passato fatto di brevi ma significativi ricordi personali degli anni di scuola è motivo di unione e sollievo. In questa storia ha un ruolo decisivo la tematica del lavoro. Il lavoro per cui ci si alza all'alba, che toglie le forze per una vita dignitosa e che

porta alla morte. Il lavoro è centrale in tutta la narrazione di *7 minuti*, esso rappresenta la possibilità di riscatto e il riconoscimento di una dignità per la quale si è lasciato il proprio Paese d'origine.

Diversità è invece il concetto chiave a fondamento della storia di *Un bacio*; è la caratteristica che connota i 3 protagonisti adolescenti che si sentono diversi, soli, non compresi dal mondo che li circonda, rappresentato dalla famiglia e dalla scuola.

Possiamo dunque affermare che l'atto del ricordare è legato a tematiche inerenti famiglia e lavoro, la memoria si configura per ora come ricordo di fatti personali, il passato che si condivide è quello privato. Anche se, attraverso la tematica del lavoro e della diversità si affaccia un'idea di memoria collettiva, di recupero di un passato che funge da monito e da speranza.

4.4.2 Il narratore

Il mittente ed il destinatario all'interno di una narrazione quale è quella presentata da una sceneggiatura assumono il ruolo di narratore e ascoltatore e sono i soggetti della narrazione stessa.

Il narratore, in questa analisi, è colui che ricorda e riferisce le sue memorie e viene qui presentato in relazione al genere e all'età, così come l'ascoltatore che è con quello in relazione.

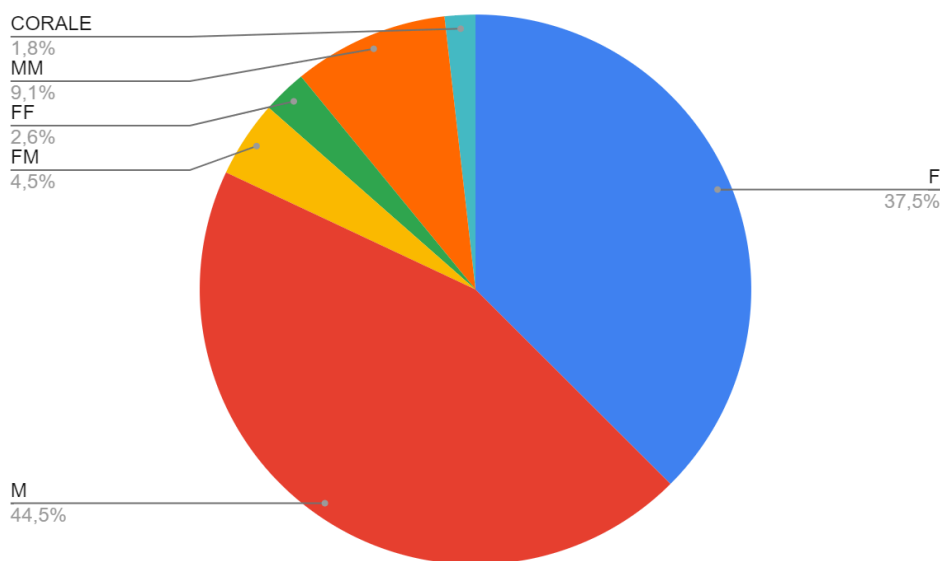
Il conteggio delle occorrenze si riferisce ai dialoghi che i personaggi pronunciano in riferimento a ricordi passati. Generalmente tali interventi si sintetizzano in un'unica battuta, altre volte si esprimono in un dialogo a due o in una conversazione a più voci. Nella catalogazione da me realizzata conteggio come un'unica occorrenza le battute singole e anche il dialogo a più voci nei quali il ricordo si riferisce ad un unico fatto, narrato contemporaneamente da più persone. Per mantenere distinte le tipologie di intervento ho indicato con la dicitura A DUE il dialogo che si svolge fra due personaggi, con la definizione CORALE la conversazione che avviene fra più personaggi.

Ne è risultato che in 32 film ritroviamo 162 momenti in cui si guarda al passato attraverso interventi individuali, dialoghi a due, condivisioni collettive.

Di questi momenti, 12 sono rappresentati da dialoghi in cui due personaggi ricordano lo stesso avvenimento, 3 sono invece i momenti in cui più personaggi, 3 o 4, parlano dello stesso ricordo.

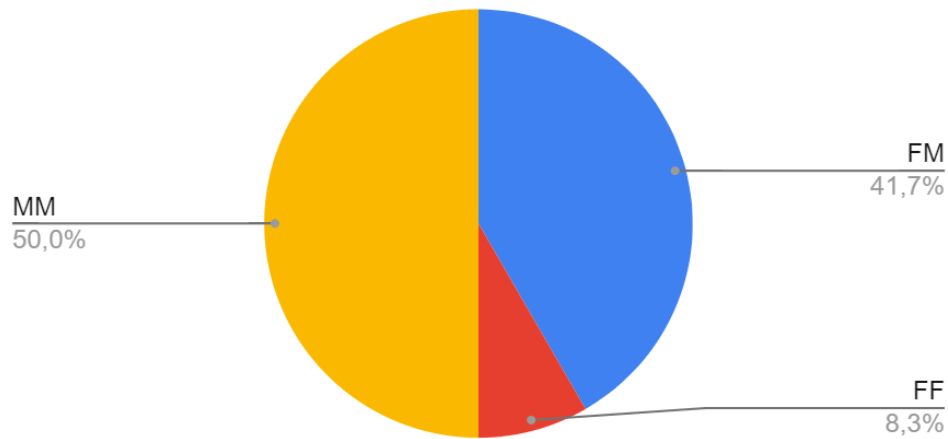
Come osservato nel precedente capitolo (§ 3.4.3), in queste sceneggiature la presenza in scena di protagonisti femminili e maschili è, in termini di numeri, quasi equivalente. Tale rapporto relativo al genere si ritrova anche in questa analisi; coloro che raccontano sono solo in leggera prevalenza personaggi maschili, e non sempre sono i protagonisti delle storie. Sono ricordi pronunciati maggiormente da un singolo ed in misura minore, in circa il 10% dei casi, sono ricordi condivisi.

Figura 4.4. Lessico impiegato dai personaggi che ricordano, per genere e per condivisione.



Un dato interessante riguarda la condivisione a due del ricordo. Le protagoniste femminili in generale condividono il ricordo meno dei personaggi maschili e lo fanno molto più frequentemente con personaggi maschili piuttosto che con personaggi dello stesso genere. I personaggi maschili invece condividono il ricordo quasi nella stessa misura con personaggi femminili e con personaggi maschili, con una leggera preferenza per questi ultimi.

Figura 4.5. Condivisione dei ricordi per genere.



L'unico caso in cui due personaggi femminili parlano insieme del proprio passato si riscontra nel dialogo che avviene fra la giovane protagonista di *Dove cadono le ombre* e l'anziana antagonista, sua passata aguzzina, in uno scambio di battute amaro e pieno di rancore e astio.

Più che l'immagine stereotipata che mostra le donne parlare a lungo ed in modo intimo della propria vita, questo dato tratteggia uno stereotipo femminile negativo, quello che vede le donne in antagonismo fra loro, mosse da sentimenti di rivalità anziché legate da solidarietà.

L'età dei narratori è stata catalogata, come quella dei protagonisti delle storie analizzata nel capitolo precedente (§ 3.4.3), in base a fasce d'età che in parte ricalcano quelle stabilite dal lavoro di Manzoli e Minuz (2017). Ne consegue che vengono indicati come *Bambini* i personaggi fino ai 14 anni, *Ragazzi* quelli fra i 15 e i 19 anni, *Giovani* quelli tra i 20 e i 30 anni, *Adulti* quelli fra i 30 e i 60 e *Anziani* quelli oltre i 60.

Affiancando i dati che si riferiscono ai protagonisti delle storie e quelli che riguardano i personaggi che raccontano i loro ricordi possiamo fare alcune considerazioni.

Figura 4.6a. Personaggi che parlano del passato.

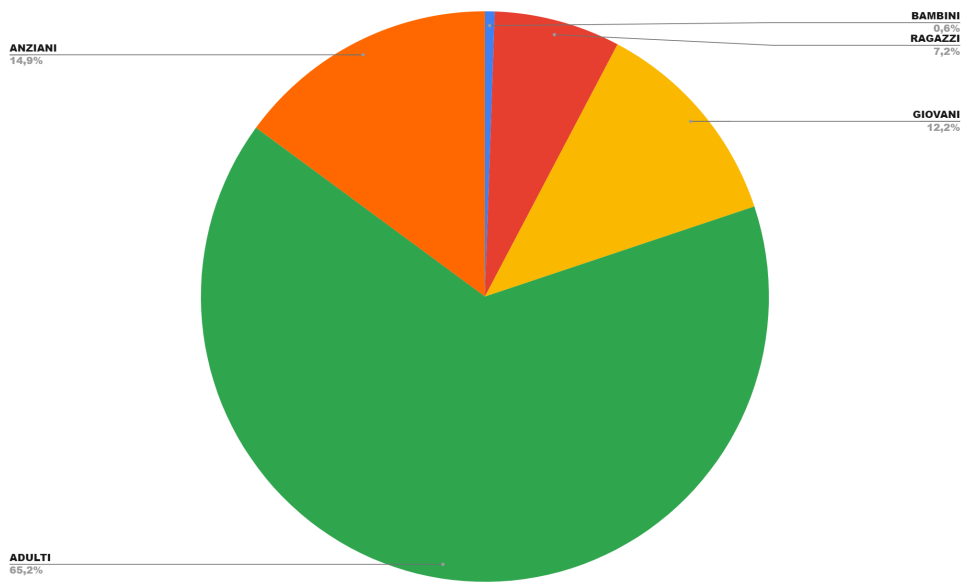
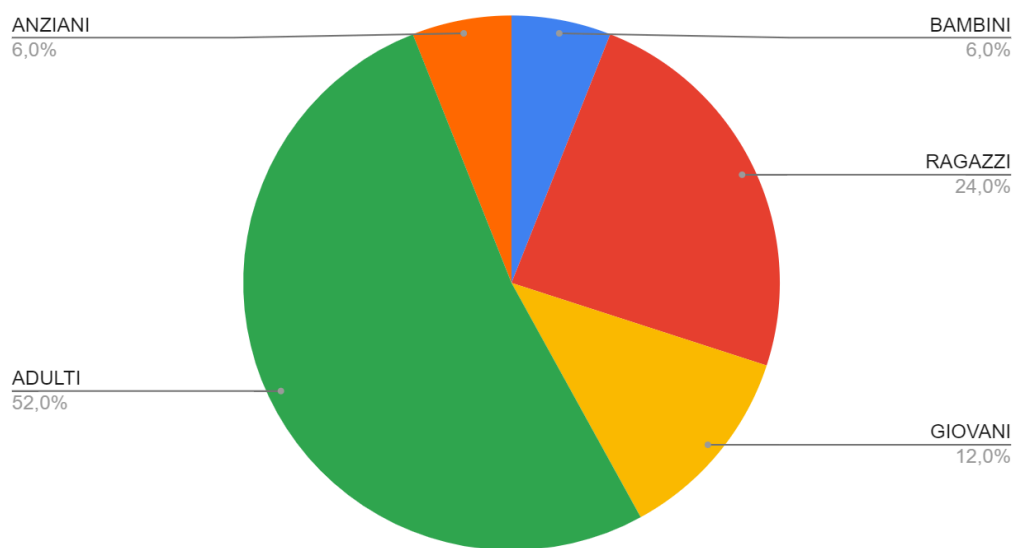


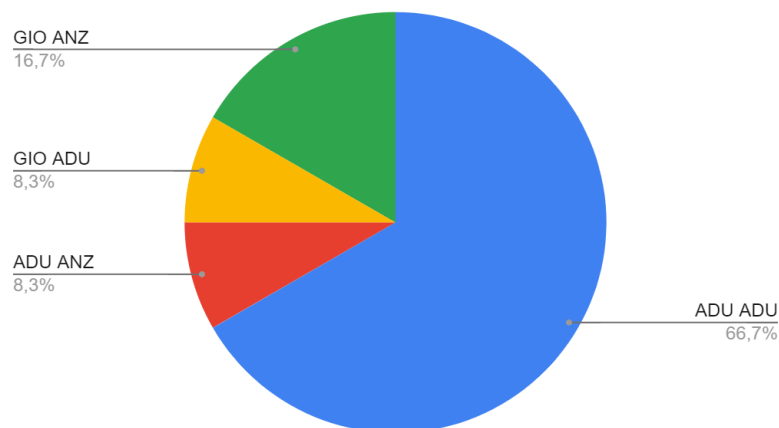
Figura 4.6b. Protagonisti delle storie per fascia di età.



I due grafici mostrano come il mondo degli adulti sia quello maggiormente rappresentato tra i protagonisti dei film e che agli adulti, in maniera ancor più evidente, è affidato il racconto del ricordo. Gli anziani hanno un ruolo marginale come protagonisti mentre come narratori dei ricordi godono di maggiore visibilità. Altra evidente differenza è rappresentata dall'universo adolescenziale. I ragazzi, ed in misura minore i bambini, occupano una certa quantità di spazio come protagonisti ma non come narratori del proprio passato.

Quando un personaggio condivide lo stesso ricordo con un altro personaggio, questo dialogo a due avviene specialmente fra adulti e in misura minore, ma ancora mediamente significativa, fra anziani e giovani. Se da un lato questa è una rappresentazione stereotipata del rapporto tra vecchi e giovani è pur vero che rimanda al rapporto fra anziani e bambini del secolo scorso quando all'anziano si riconosceva una "funzione importante di legame tra la generazione del presente con quelle del passato nel rappresentare valori e tradizioni del contesto socio-familiare" (Nuvoli e Casu, 2013, p. 67).

Figura 4.7. Condivisione a due del ricordo, per fascia di età.



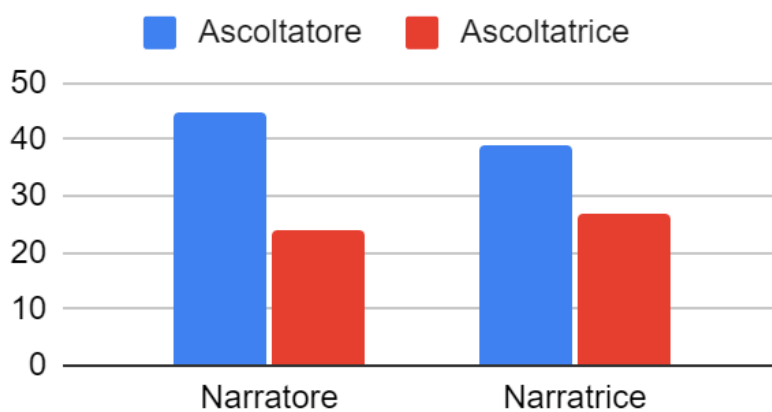
Un'ultima analisi riguarda il rapporto fra la frequenza delle battute riguardanti i ricordi passati e l'età dei protagonisti delle vicende.

Nei sette film già individuati come quelli con maggior numero di dialoghi sul passato (Fig. 4.3), si osserva che i protagonisti delle vicende sono per metà ragazzi o giovani e per metà

adulti. Ragazzi adolescenti alle prese con conflitti in famiglia e a scuola, giovani proiettati in un modo lavorativo in cui devono lottare per i loro diritti. Riaffiora dunque un collegamento con i temi relativi alla famiglia e al lavoro.

Spostando l'attenzione sui personaggi che ascoltano si evince che essi sono più frequentemente di genere maschile, come mostrato dal grafico sottostante (Fig. 4.8) in cui si vedono a sinistra le relazioni tra narratore e personaggi che ascoltano (colonna blu maschili e rossa femminili), ugualmente a destra compaiono le relazioni fra narratrici e personaggi che ascoltano.

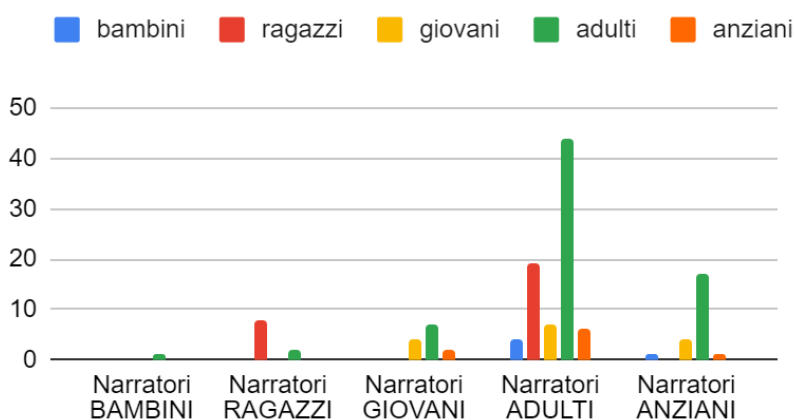
Figura 4.8. Rapporto tra personaggio che narra e personaggio che ascolta, per genere.



Indipendentemente da chi racconta, l'interlocutore privilegiato sembra risultare di genere maschile.

Se invece si osserva l'istogramma che visualizza i rapporti tra narratore e ascoltatore in base all'età (Fig. 4.9) risulta che i ragazzi si rivolgono ai coetanei quando parlano del loro passato, i giovani ne parlano di preferenza con adulti o con loro coetanei, gli adulti, oltre che a personaggi della loro stessa fascia di età, si rivolgono ai ragazzi. Gli anziani conversano del loro passato con personaggi poco più giovani di loro e con i giovani.

Figura 4.9. Rapporto tra narratore e ascoltatore, per fascia di età.



Considerando che la fascia di età comprensiva della categoria adulti (in verde) raccoglie un numero elevato di anni e che i personaggi che ne fanno parte compaiono nelle storie in numero molto superiore alle altre, è utile fare riferimento alle altre categorie per interpretazioni meno scontate. La relazione tra adulti e ragazzi e quella tra anziani e giovani offre lo spunto per alcune riflessioni degne di nota. Nel primo caso individuiamo la relazione, presente nelle storie delle sceneggiature, fra genitori e figli adolescenti e dunque un ulteriore richiamo alle relazioni familiari. Nel secondo caso, situazione già osservata, la narrazione del passato che avviene fra anziani e giovani appartiene ad una immagine tradizionale espressione di una cultura e di una società del secolo scorso (Nuvoli e Casu, 2013).

4.4.3 Le relazioni

In questa sezione vengono analizzate le relazioni esistenti tra colui che parla del proprio passato, il narratore, e il suo interlocutore, l'ascoltatore.

Per stabilire i descrittori funzionali a catalogare le diverse tipologie di relazioni esistenti fra i due soggetti della narrazione ho fatto riferimento a tre ricerche che in modo diverso raccolgono dati e svolgono analisi sulla vita e sulle abitudini degli italiani: lo studio di

Alberto Marradi (1996), il Censimento del 2013 (ISTAT, 2023) e il rapporto European Values Study¹¹ del 2017 (EVS, 2017).

Marradi (1996) ricostruisce le fasi di lavoro di una ricerca volta a individuare i valori della società italiana. Nella prima parte della ricerca gli autori individuano indicatori per definire atteggiamenti specifici nell'ambito di quelli che indicano come i settori essenziali dell'esistenza: il lavoro, la famiglia, l'amore, l'amicizia, la scuola, il rapporto con la natura, l'impegno civile e politico.

L'Istituto Nazionale di Statistica dal 2013 al 2018, ogni anno, ha condotto un'indagine sugli "Aspetti della vita quotidiana" al fine di raccogliere le informazioni fondamentali circa le abitudini e i problemi quotidiani degli individui e delle famiglie.

Le aree tematiche sono: scuola, lavoro, vita familiare e di relazione, tempo libero, partecipazione politica e sociale, salute, stili di vita (ISTAT, 2023).

L'EVS è una ricerca che mira a ricostruire un quadro delle opinioni e dei valori morali e sociali della società attraverso interviste a campioni di popolazione in diversi Paesi d'Europa. È prodotta dall'Università di Tilburg e vede coinvolte diverse Università. Per l'Italia la raccolta dei dati nel 2017, anno di riferimento per la mia ricerca, è stata condotta da ricercatori dell'Università Statale e dell'Università Cattolica di Milano.

Il questionario che viene sottoposto agli intervistati inizia con domande sulla vita in generale, individuando i seguenti ambiti di riferimento: il lavoro, la famiglia, gli amici e i conoscenti, il tempo libero, la politica, la religione.

Queste tre ricerche condotte in anni diversi, per esigenze diverse, svolte da istituzioni diverse, consorzio di Università, Istituto pubblico, singoli ricercatori, individuano come ambiti di riferimento della vita degli italiani i seguenti settori: la famiglia, il tempo libero, la scuola e il lavoro, la politica e la religione. Gli italiani dunque trascorrono la loro vita tra famiglia, lavoro e tempo libero. Ho così individuato tre tipi di relazioni, collegati a questi macro ambiti in cui gli italiani impiegano il loro tempo: amicali, familiari e professionali.

¹¹ D'ora in poi EVS.

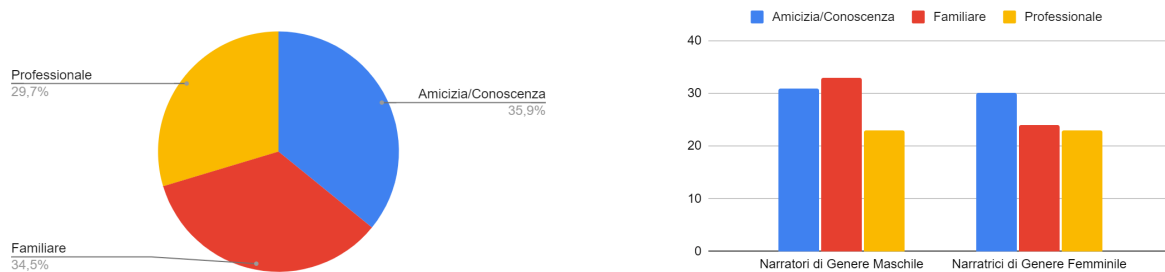
Ho definito tre tipologie relazionali¹².

1. La relazione fra amici e/o conoscenti indicata con AC, in cui sono compresi i rapporti fra amici di lunga data, coppie occasionali, coppie di adolescenti, coppia che diventano tali nel corso della vicenda, incontri casuali con sconosciuti o fra conoscenti; ho inserito in tale categoria anche il rapporto che nel film *Tutto quello che vuoi* si instaura fra il poeta affetto da Alzheimer e il giovane incaricato di occuparsi di lui e al quale il poeta si rivolge credendolo un vecchio amico.
2. I rapporti con familiari indicati con F in cui sono conteggiati i legami tra consanguinei, familiari acquisiti (cognata/o, nuora, genero, nipote), coppie stabili, ex con figli. Vi ho inserito anche il rapporto che compare, in *Tutto quello che vuoi*, tra il poeta affetto da Alzheimer e il giovane quando quest'ultimo viene creduto il fratello del poeta, morto da tempo. Nell'ambito dei legami familiari ho individuato dei sottogruppi a mio avviso significativi: rapporto fra genitori e figli FG, rapporto fra nonni e nipoti FN e rapporto fra partner FC, in quest'ultimo sottogruppo ho inserito i rapporti di coppia stabili fra adulti.
3. I rapporti di tipo professionale P in cui compaiono diverse tipologie di relazione, accomunate dall'elemento remunerativo o dalla prestazione di un servizio. Vi troviamo ad esempio colleghi di lavoro, datori di lavoro/dipendenti, malavitosi appartenenti alla stessa banda, alla stessa associazione criminale, cooperanti in attività di volontariato.

Il ricordo viene condiviso con la stessa frequenza nell'ambito dei tre settori individuati, con una percentuale leggermente inferiore registrata nelle relazioni di tipo professionale. In relazione al genere, si nota che i personaggi femminili parlano del loro passato maggiormente con amici e conoscenti e al contempo si nota che i personaggi maschili, in percentuale, parlano meno dei loro ricordi in relazioni di tipo professionale e maggiormente in ambito familiare.

¹² Nell'Appendice 4 sono riportati gli indicatori individuati e la loro descrizione

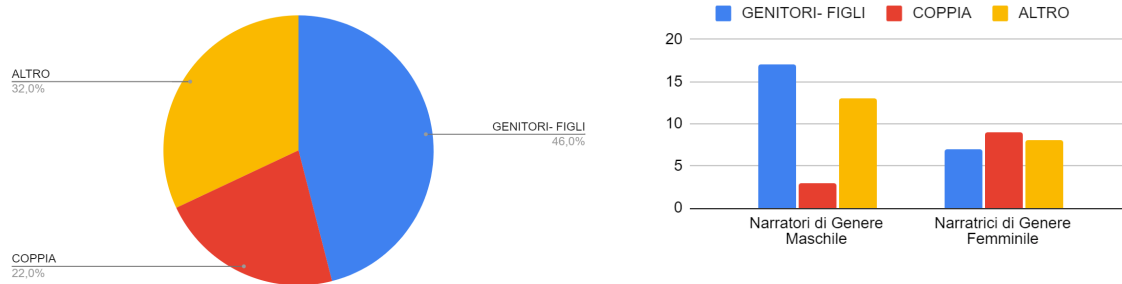
Figura 4.10. Tipo di legame fra narratore e interlocutore (a sinistra), e in relazione al genere (a destra).



In questo ambito si osserva come la condivisione del ricordo sia prevalente nel rapporto padre-figli piuttosto che in quello madre-figli. Sono maggiormente i padri che parlano del proprio passato con i loro figli. Il fatto che la maggior parte dei registi e degli sceneggiatori siano uomini può motivare questo dato che vede la comunicazione dei padri con i figli più attiva di quella delle madri. È comunque un dato che testimonia l'interesse rivolto alla paternità da parte del cinema degli ultimi anni (Campari, 2021). Ma è anche un dato questo che disegna un quadro opposto a quello che viene tracciato dai risultati ottenuti da studi sulla memoria autobiografica dai quali risulta che le madri sono quelle che maggiormente parlano dei loro ricordi, e lo fanno in special modo con le figlie (Grazzani e Ornaghi, 2009).

Nell'ambito dei legami familiari la condivisione del passato avviene maggiormente fra genitori e figli mentre non compaiono dialoghi sul passato fra nonni e nipoti. Per quanto riguarda la differenza di genere emerge come i personaggi femminili nell'ambito familiare condividono i ricordi quasi indifferentemente con i diversi componenti della famiglia mentre i personaggi maschili condividono il loro passato principalmente con i propri figli, ed in misura molto inferiore con la partner. Si osserva dunque una maggiore varietà in relazione ai personaggi femminili.

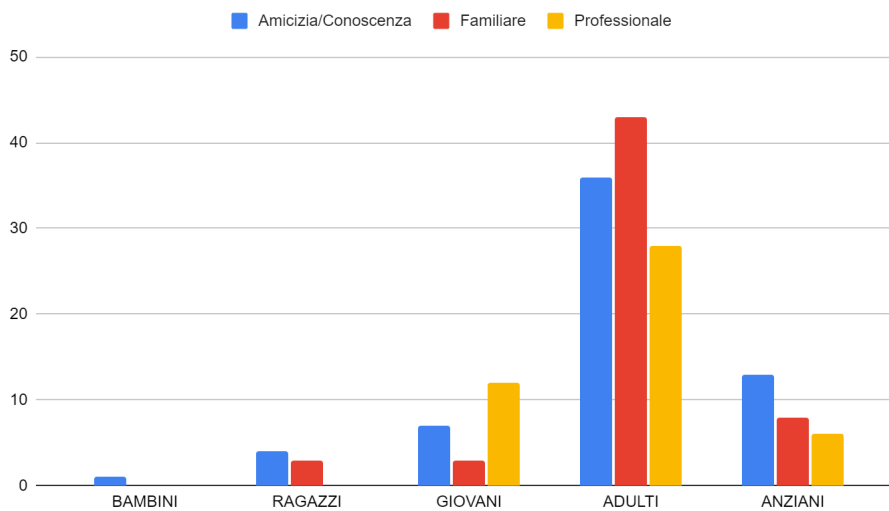
Figura 4.11. Tipo di legame familiare tra narratore e interlocutore (a sinistra), e in base al genere (a destra).



Se si analizza il tipo di relazione esistente fra i personaggi che condividono i loro ricordi in base all'età dei personaggi stessi si evince che i bambini prediligono la relazione amicale, i ragazzi parlano dei loro ricordi in misura simile in ambito familiare e amicale, i giovani maggiormente in ambito professionale, gli adulti in ambito familiare e a seguire in ambito amicale e in misura inferiore in ambito professionale, gli anziani a decrescere, in ambito amicale, familiare e professionale.

Il grafico sottostante (Fig. 4.12) riporta i dati non in percentuale per il fatto che i personaggi adulti sono presenti nelle storie in misura decisamente preponderante rispetto ai bambini ed ai ragazzi. Quello che ci interessa è dunque non il numero dei momenti narrativi relativi al ricordo ma la distribuzione degli ambiti che appare molto disomogenea. Nelle tre categorie dei giovani, degli adulti e degli anziani osserviamo come i tre tipi di legami che uniscono il soggetto narrante e l'interlocutore ricorrano in percentuale completamente differente. Dal più ricorrente al meno ricorrente abbiamo legame professionale, amicale, familiare nei giovani; legame familiare, amicale, professionale negli adulti; legame amicale, familiare, professionale negli anziani.

Figura 4.12. Tipo di legame fra narratore e interlocutore in base all'età.



Con la crescita anagrafica dei personaggi cambia l'ambito in cui si ritrovano a parlare del passato. I personaggi giovani parlano del proprio passato preferibilmente in ambito professionale, gli adulti ne parlano maggiormente in ambito familiare e gli anziani con amici e conoscenti. Una direzione che sembra indicare un'esistenza dapprima concentrata verso il mondo del lavoro e della realizzazione professionale che più tardi si volge alla famiglia per poi aprirsi al mondo circostante.

4.4.4 Le tematiche

In questa sezione viene presentato il lavoro di catalogazione e schematizzazione dei contenuti dei dialoghi che si riferiscono al passato. Mi sono trovata di fronte alla necessità di trovare indicatori che mi permettessero di contare e catalogare gli oggetti del ricordo in modo funzionale alla mia ricerca, la quale ha come obiettivo ultimo quello di risalire ai valori della società italiana contemporanea partendo dall'assunto, indicato nell'introduzione, che il modo di guardare al passato riflette, esprime e rappresenta una visione collettiva della società in cui il ricordo viene elaborato.

Gli indicatori individuati sono stati i seguenti: Impegno Civico-sociale, Lavoro/Scuola, Relazioni, Religione e Tempo libero.

Per la scelta di tali indicatori, atti a catalogare i contenuti dei ricordi, ho fatto riferimento anche in questo caso alle tre ricerche citate nel paragrafo precedente. Sono documenti che fotografano e catalogano le abitudini e i valori degli italiani ed individuano gli ambiti in cui gli individui trascorrono e impiegano la loro esistenza.

Nella ricerca di Marradi (1996) i settori essenziali della vita dell'esistenza sono individuabili nelle seguenti parole chiave: lavoro/scuola, famiglia, amore, amicizia, rapporto con la natura, impegno civile e politico.

Il Censimento ISTAT del 2013 (ISTAT, 2023) raccoglie le informazioni sulle abitudini e sui valori degli italiani intorno alle seguenti categorie: scuola/lavoro/tempo libero, sport e amici, partecipazione politica, fiducia interpersonale, associazionismo e religione, problemi, volontariato.

L'EVS del 2017 individua sei ambiti intorno ai quali si svolge la vita dei cittadini europei: lavoro, famiglia, amici e conoscenti, tempo libero, politica, religione.

Tra questi modelli di categorizzazione, quello più utile alla mia analisi è risultato essere quello dell'European Values Study (EVS, 2017) che ho comunque rivisto e adattato ai miei scopi.

L'ambito del lavoro, presente nelle tre ricerche, è stato da me mantenuto con la dicitura Lavoro/Scuola, essendo presenti, tra i personaggi delle storie, diversi bambini e ragazzi.

I due distinti ambiti relativi la famiglia e gli amici e i conoscenti dell'EVS sono stati da me raggruppati in un'unica categoria che ho chiamato Relazioni, soluzione suggerita dalla mappatura per tematiche elaborata all'interno di una ricerca condotta in ambito psicologico (Stoltz e Barclay, 2019). Tale indicatore va a comprendere i settori Famiglia, Amore, Amicizia individuati dalla ricerca di Marradi.

Ho mantenuto la definizione usata in EVS di Tempo Libero, indicatore che in diverso modo ricorre nelle altre due ricerche: nel Censimento ISTAT 2013 (ISTAT, 2023) compare in una categoria insieme alla Scuola e al Lavoro mentre in Marradi (1996) sembrerebbe essere onnicomprensivo di diversi settori.

Ho definito un indicatore Impegno Civico-sociale che comprende l'ambito della politica dell'EVS, quello relativo all'associazionismo, i problemi, il volontariato dell'ISTAT e quello

del rapporto con la natura, l'impegno civile e politico della ricerca di Marradi (1996).

Ho mantenuto separato, come in EVS, l'ambito Religione.

Anche in questo caso, per verificare l'efficacia e la funzionalità di tali indicatori, ho eseguito dapprima una catalogazione dei ricordi delle tre sceneggiature *Alaska*, *Asino vola*, *Slam*, definendo in maniera dettagliata gli ambiti di riferimento dell'oggetto del ricordo. Successivamente, verificata la validità di tale modello di catalogazione tematica, ho eseguito lo stesso procedimento sull'intero subcorpus SD utilizzando gli ambiti tematici di riferimento sotto elencati¹³.

1. Civico-sociale che raccoglie tutti i ricordi che fanno riferimento a tematiche civico-sociali. In genere sono richiami a problematiche sociali quali ad esempio la mancanza del denaro necessario alla sopravvivenza, l'inquinamento o il rapporto con la natura. Un esempio di tale tipologia di ricordo è evidente nella seguente battuta pronunciata in *Un posto sicuro* dal protagonista malato di tumore:

“C'era talmente tanta polvere che a volte non riuscivi a vedere chi ti lavorava vicino. Ti prendeva una cosa alla gola che credevi di morire lì, subito... e loro lo sapevano che saremmo morti. Ho fatto tutti i lavori là dentro, anche il facchino, portavo i sacchi di amianto, li aprivo con le mani nude, diventavo tutto bianco. Ci eravamo abituati alla polvere.”

2. Lavoro o scuola, ambito che racchiude i ricordi che fanno riferimento a esperienze lavorative o scolastiche. Di seguito un esempio estrapolato da *L'ordine delle cose* in cui il protagonista risponde alla figlia che gli ha posto una domanda sul suo lavoro di poliziotto:

“Beh una volta, anni fa, stavo interrogando un uomo, uno della camorra. Si chiamava Capuano. Aveva spacciato molta droga e conosceva i nomi di altri spacciatori più grossi di lui. Ma non

¹³ L'Appendice 5 riporta gli indicatori individuati e la loro descrizione

voleva dirmeli. Io ho insistito, l'ho fatto mettere in isolamento, e lui ha iniziato lo sciopero della fame perché voleva uscire. Ma io non ho ceduto, volevo che dicesse i nomi. Ho chiesto ai medici e loro mi hanno detto che era peggiorato ma che non era in pericolo. E allora ho aspettato ancora perché quei nomi mi servivano. Lui ha continuato a non mangiare... e io ad aspettare. Ma ho aspettato troppo”.

3. Religione, ambito in cui sono inseriti i ricordi che si riferiscono alla pratica o al sentimento religioso. Se ne riconosce un esempio nella battuta presente in *Se Dio vuole* quando verso il finale un sacerdote riferisce al protagonista la scoperta della sua vocazione:

“Questo posto l'ho scoperto per caso tanti anni fa, il giorno in cui sono uscito dal carcere... Non sapevo proprio dove sbattere la testa... Allora mi sono seduto qui e... Non ho pensato proprio niente: stavo solo qui, nessun desiderio, nessuna aspettativa, nessuna paura. Esisteva solo questo. E all'improvviso tutto, anche se per un solo momento, ha avuto un senso. Tre giorni dopo sono entrato in seminario ed eccomi qua.”

4. Relazioni, ambito che comprende i ricordi che si riferiscono a relazioni sentimentali, amoroze, affettive, familiari. Fra questi ricordi ho conteggiato anche quelli che fanno riferimento alla relazione con il proprio animale domestico. Un esempio di tale tipologia di ricordi lo si trova nella sceneggiatura *Fai bei sogni* quando il protagonista ricorda le sensazioni seguite alla morte della madre:

“Avevo nove anni quando morì. È stato per me il vuoto, il panico, era impossibile che non ci fosse più... Ogni volta che tornavo a casa pensavo di ritrovarla... Di rivederla lì, in cucina, con la radio accesa... Tutte le sere, quando ero a letto, aprivo gli occhi di colpo

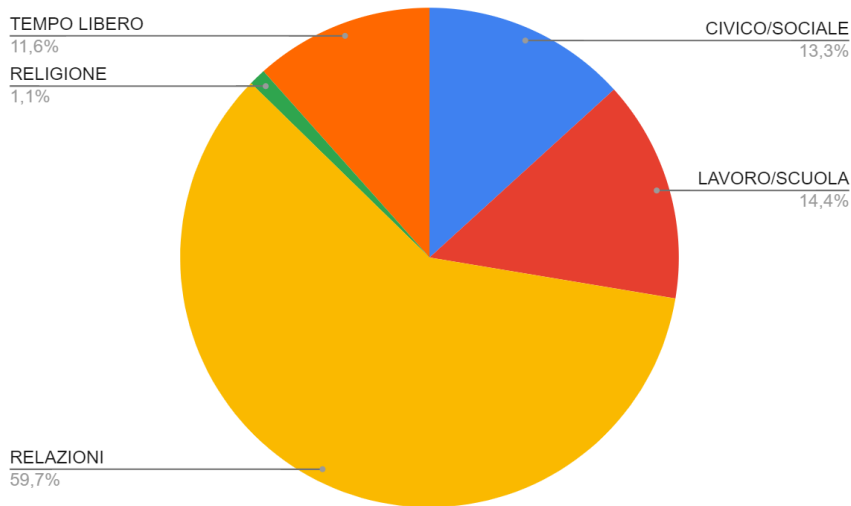
nel buio, sicuro di trovarla seduta sul bordo del letto... Per me non era morta... Ai miei amici raccontavo che viveva in America... Poi crescendo, ho smesso di parlarne. E di pensare a lei. Non volevo soffrire. Chi mi amava non c'era più, e io non volevo amare più nessuno. Non per vendetta, ma per sopravvivere. Sono andato avanti così per anni. Mi ero come anestetizzato”.

5. Tempo libero, ambito che raccoglie i ricordi che fanno riferimento al tempo libero, ad hobby, passatempi, gusti, come nella battuta di un anziano musicista in *Asino vola*: “Eravamo cinquanta nella banda di Archi, cinquanta elementi. Quando abbiamo fatto la banda ad Archi, entrò la poesia all’Archi. I cristiani si scialavano il giorno delle prove, tutti affacciati ai balconi”. In tale ambito ho anche conteggiato la battuta della donna che in *Tutto quello che vuoi* racconta la scoperta di poesie scritte da un poeta sulla parete della stanza per il fatto che in quella situazione tale scrittura non era frutto di un lavoro consapevole.

Anche dagli esempi riportati si nota come alcune battute potrebbero essere inserite in più ambiti. La mia scelta è stata quella di individuare un unico ambito come il più rappresentativo, relativamente al contesto della vicenda e al valore delle parole pronunciate. È il caso della battuta riportata come esempio di ambito civico-sociale estrapolata dalla sceneggiatura *Un posto sicuro*. Tale battuta si riferisce al lavoro svolto dal protagonista che racconta al figlio la condizione dei lavoratori nella fabbrica di amianto e potrebbe essere considerata nell’ambito dei ricordi afferenti il lavoro. Ma l’intera vicenda si concentra sulla denuncia di una condizione lavorativa che ha portato molti operai alla morte per cancro ai polmoni causato dalle polveri di amianto. Nel racconto della vicenda, e del ricordo, prevale dunque la volontà di denuncia e di riscatto.

I ricordi narrati dai personaggi sono stati catalogati secondo gli indicatori individuati e sono stati poi conteggiati per un’analisi quantitativa. Il grafico sottostante (Fig. 4.13) mostra in modo evidente come l’ambito a cui più frequentemente si riferiscono i ricordi del passato sia quello delle Relazioni, sentimentali, affettive e familiari.

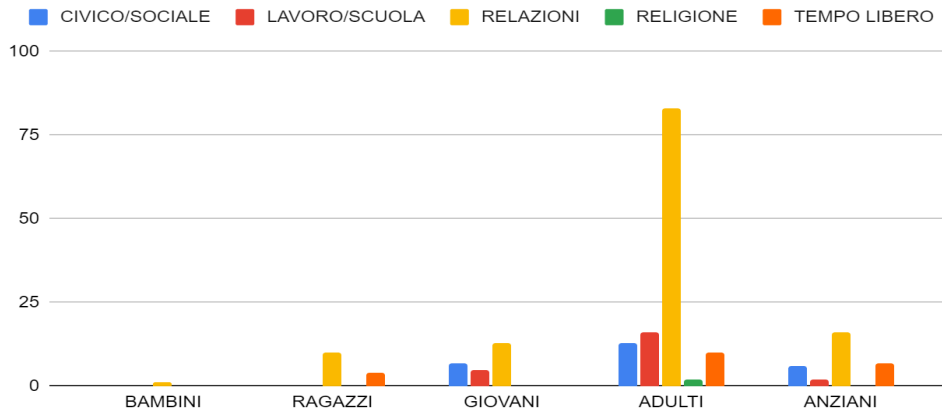
Figura 4.13. Ambito di riferimento tematico del ricordo.



Il ricordo, visto come sineddoche dell'esistenza del personaggio e come lente attraverso cui guardare la nostra società, conferma il valore che questo cinema assegna all'istituzione tradizionale della nostra società: la famiglia.

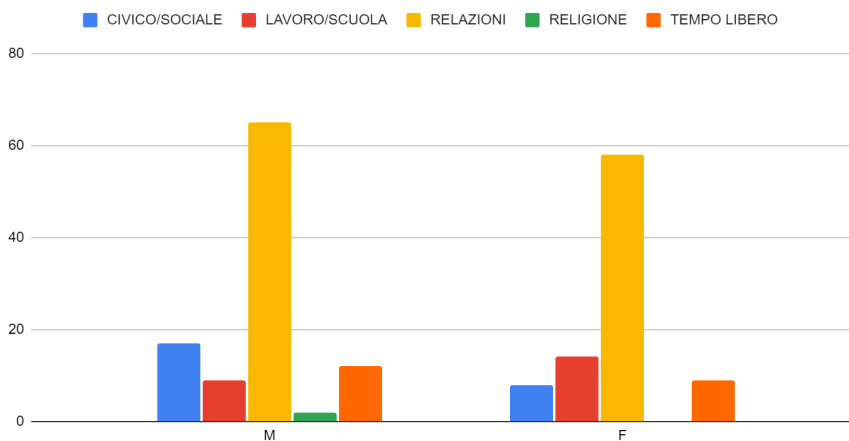
Analizzando gli ambiti tematici in relazione all'età dei personaggi osserviamo che i ricordi riguardanti le relazioni sono quelli più narrati soprattutto dai giovani, come si evince dal grafico sottostante (Fig. 4.14), il quale mostra pure come i ricordi dei bambini e dei ragazzi si riferiscano esclusivamente alle relazioni interpersonali. Altro dato osservabile riguarda i ricordi che fanno riferimento al sociale i quali ricorrono più nei giovani e negli anziani che negli adulti.

Figura 4.14. Riferimento tematico del ricordo in base alla fascia di età.



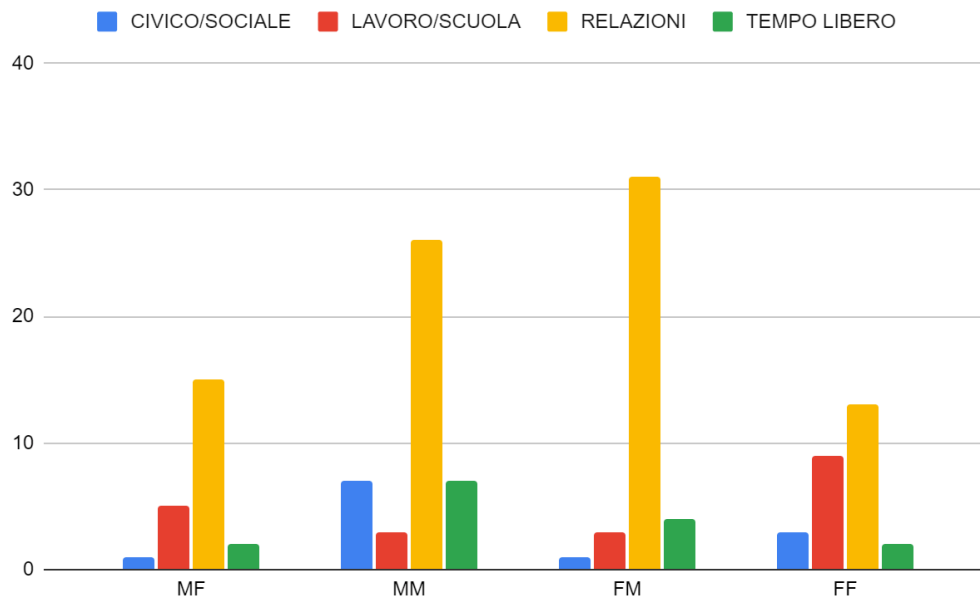
Relativamente il genere dei personaggi che parlano dei loro ricordi, oltre a riscontrare come l'ambito delle relazioni sia quello di gran lunga preminente, si nota come negli uomini ricorra più che nelle donne il ricordo legato all'ambito civile sociale, mentre nelle donne è maggiormente presente la narrazione di ricordi legati al mondo del lavoro o della scuola.

Figura 4.15. Riferimento tematico del ricordo in base al genere.



L'istogramma sotto riportato (Fig. 4.16) mostra invece il rapporto tra il tipo di argomento e il genere dei due elementi coinvolti nella narrazione, il narratore e l'ascoltatore.

Figura 4.16. Relazione tra argomento e genere della coppia narratore-ascoltatore.



La maggiore varietà di argomenti si riscontra nella coppia narratrice-ascoltatrice. Quando un personaggio femminile racconta episodi del proprio passato ad un'ascoltatrice questi si riferiscono in misura quasi simile a diversi ambiti di riferimento, con una lieve superiorità dell'ambito relazionale, dato che appare prevedibile vista la complessiva alta incidenza di tale argomento in tutto il corpus. L'incontro di due personaggi femminili alle prese con i ricordi offre l'occasione per toccare una molteplicità di tematiche: ci sono le relazioni affettive, il lavoro, le problematiche civico sociale ed in ultima battuta quello del tempo libero.

Diversamente accade quando due personaggi maschili parlano del passato: parlano delle relazioni affettive e, nella stessa misura, di lavoro e tempo libero.

L'impressione che si ricava dai dati di questo capitolo è quella di una visione molto tradizionale della società. È una vita di uomini e donne i cui ricordi ruotano intorno alla famiglia e al lavoro, e nei quali gli amici e i conoscenti rivestono un ruolo importante.

4.5 Conclusioni

In questo capitolo si sono analizzati i dialoghi che riferiscono episodi del passato. I dialoghi nella sceneggiatura ricalcano la comunicazione orale, sono fondamentali per il procedere della storia e informano su eventi passati e propositi futuri. La loro analisi è risultata di capitale importanza per indagare i modi di raccontare il passato ed i valori trasmessi.

Il subcorpus SD è stato analizzato per verificare con quale frequenza i personaggi parlano del passato, quale è il loro profilo anagrafico, con chi condividono i loro ricordi e che tipo di relazione li unisce ai loro ascoltatori ed infine a cosa si riferiscono i loro racconti.

A tale scopo sono stati stabiliti gli indicatori attraverso i quali selezionare e catalogare i dialoghi delle sceneggiature. I criteri di riferimento sono stati i seguenti: la storicità, la soggettività e la completezza narrativa. I dialoghi che compongono il corpus SD si riferiscono tutti a fatti che non sono più recenti di un anno, sono tutti stati vissuti in prima persona da chi li narra e sono espressi in modo completo secondo parametri stabiliti.

Prima di passare all'analisi dell'intero corpus è stata verificata la funzionalità della scelta dei suddetti criteri su tre sceneggiature e si è poi realizzata la selezione dei dialoghi di tutte le altre sceneggiature.

Il subcorpus SD così creato non comprende un numero molto elevato di parole dal momento che l'intero corpus SC non risulta ricco di riferimenti al passato, ed anche nel subcorpus SP, quello che comprende solo le sceneggiature con almeno un riferimento al passato, compaiono in media cinque battute che narrano ricordi. E questo appare abbastanza coerente con il quadro emerso nel capitolo precedente dove si è evidenziato che questi film sono prevalentemente incentrati su problemi legati al presente della vita di ogni giorno, sui rapporti familiari e di coppia.

In generale l'esamina condotta sui ricordi ha messo in luce una centralità della famiglia e del lavoro, sia in termini di contenuto recuperato dalla memoria, sia in termini di contesto in cui la memoria prende voce.

I personaggi che esternano i propri ricordi con interventi brevi e diretti sono per la maggior parte adulti, fra i 30 e i 60 anni. Raramente il passato diviene occasione di ricordo collettivo. In questi rari momenti sono prevalentemente i personaggi maschili che dialogano con personaggi dello stesso sesso, a volte con donne. I personaggi femminili invece si ritrovano in misura veramente bassa a dialogare con altre donne sul proprio passato. Quando questo accade il sentimento condiviso è quello del rancore e dell'odio, non quello della complicità, ritratto che se per un verso sembra rifiutare lo stereotipo delle chiacchiere tra donne dall'altro assume lo stereotipo negativo delle donne rivali e antagoniste. E sembra confermare un sguardo maschile, tipico del cinema italiano, refrattario nel mettere in scena l'amicizia fra donne (Hipkins, 2014).

Ulteriori analisi si sono concentrate sul rapporto fra ricordo e contesto in cui esso viene narrato. Per individuare gli ambiti di riferimento sono state adottate categorie usate da ricerche mirate ad indagare le abitudini degli italiani ed i loro valori, quelli della ricerca di Marradi (1996), del Censimento ISTAT del 2013 (ISTAT, 2023) e dell'EVS 2017. Gli ambiti individuati sono stati quello dell'amicizia, della famiglia e del lavoro.

I personaggi femminili parlano dei loro ricordi maggiormente con amici e conoscenti, quelli maschili con i familiari; in particolare si assiste alla condivisione del racconto tra padri e figli.

Situazione che riflette l'interesse per il cinema degli ultimi anni verso la paternità e che, se può rappresentare un interesse particolare da parte di autori e registi che sono prevalentemente uomini, al contempo delinea un quadro opposto a quello che emerge nella realtà da studi che mostrano come siano maggiormente le madri a parlare del loro passato, in particolare con le figlie (Grazzani e Ornaghi, 2009). È una rappresentazione che sembra discostarsi da una realtà ancora legata alla tradizione e che testimonia invece un'apertura verso nuove tendenze e nuovi ruoli.

I personaggi giovani narrano i propri ricordi soprattutto nell'ambito lavorativo, gli adulti nell'ambito della famiglia e gli anziani preferibilmente con amici e conoscenti. È un movimento che dal lavoro passa per la famiglia e si apre agli altri.

L'analisi si è poi rivolta alle tematiche ed anche in questo caso gli indicatori sono stati individuati a partire dalle tre ricerche già menzionate. Gli indicatori per le tematiche dei ricordi sono: Impegno Civico-sociale, Lavoro/Scuola, Relazioni, Religione e Tempo libero.

In storie concentrate sul presente e sulla famiglia, non sorprende che la maggior parte dei ricordi verta intorno a questioni riguardanti le relazioni, sentimentali, affettive, familiari. E questo, in proporzione, avviene soprattutto tra i personaggi maschili e tra i giovani.

I personaggi maschili ricordano episodi connessi a problematiche civili e sociali in misura maggiore che le donne. E tale argomento è presente fra giovani e anziani più che fra adulti.

Il quadro complessivo dipinge una società abbastanza tradizionale, composta da donne e uomini per cui i ricordi degni di essere salvati dall'oblio riguardano la famiglia e il lavoro, istituzioni cardine della società italiana.

Capitolo 5 Analisi delle scene di flashback

In questo capitolo viene analizzato il subcorpus SF che è composto unicamente dalle scene di flashback, che compaiono esclusivamente nelle seguenti sceneggiature: *Dove cadono le ombre*, *Fai bei sogni*, *Ho ucciso Napoleone*, *Il nome del figlio*, *Le confessioni*, *Smetto quando voglio*, *Tommaso*, *Un bacio*, *Veleno*.

Il capitolo si apre con un'introduzione (§ 5.1) in cui si definisce il ruolo e l'importanza del flashback all'interno della narrazione filmica, e nell'ambito di questa ricerca presente in oltre un quarto delle sceneggiature del subcorpus SP. Seguono le domande della ricerca a cui si vuole dare risposta in questo capitolo (§ 5.2). Viene poi molto brevemente illustrata la metodologia di lavoro che si è avvalsa prevalentemente di una lettura ravvicinata del testo (§ 5.3). Si passa poi alla presentazione dei risultati dell'analisi e alla discussione (§ 5.4) in cui si spiega inizialmente la composizione del subcorpus SF (§ 5.4.1) e in modo dettagliato vengono presentate le caratteristiche del flashback e gli indicatori che vengono utilizzati in questa ricerca per l'analisi degli aspetti formali e di quelli contenutistici. L'analisi degli aspetti formali mostra come le diverse tecniche diano diverso spessore psicologico ai personaggi, rivelando tensioni esistenziali, storiche e sociali il cui superamento spesso rimane irrisolto (§ 5.4.2). Le analisi degli aspetti relativi al contenuto (§ 5.4.3) rivelano una prevalenza dei temi della famiglia e del lavoro, tematiche relazionali e sociali. Il capitolo termina con le conclusioni (§ 5.5) che mettono in evidenza una differenza di genere nell'uso del flashback dal momento che le registe risultano ricorrere a questa tecnica più frequentemente dei registi, e con soluzioni diverse.

5.1 Introduzione

Il flashback è l'espedito cinematografico che consente al narratore di interrompere il racconto che segue la successione cronologica degli eventi, la fabula, per poter tornare indietro nel tempo e narrare avvenimenti accaduti in un tempo antecedente. È un frammento di narrazione che presenta avvenimenti accaduti anteriormente a quelli narrati.

Già all'inizio del XX secolo Münsterberg (2002) assegna al cinema una posizione di supremazia rispetto al teatro proprio in virtù della tecnica del flashback grazie alla quale il cinema può riprodurre l'onnipresenza dell'animo (p. 104), l'attitudine della mente a cogliere

allo stesso tempo il passato il presente e il futuro, in una idea di memoria che rimanda insieme ad Agostino e a Bergson.

Alla fine dello stesso secolo Turim (1989) conferma l'importanza del flashback. Ripercorre infatti la storia del cinema proprio attraverso l'analisi dei flashback nei film, evidenziando così come tale tecnica narrativa sia rivelatrice di tendenze estetiche ed insieme culturali e politiche. E testimoniando in tal modo la centralità del flashback.

Ed ancora, gli autori dei manuali di sceneggiatura (Field, 2005; Trottier, 2014) ne sconsigliano un uso eccessivo e sottolineano che un flashback costruito male può produrre un grave danno¹⁴, riconoscendo in tal modo al flashback un peso notevole nell'economia della narrazione. Esso rappresenta per gli scrittori uno strumento prezioso che consente allo spirito creativo di raggiungere in grande libertà risultati brillanti che conferiscono valore alla storia (Aronson, 2010) e che ampliano il campo delle informazioni che lo spettatore può ricevere relativamente a vicende e personaggi (Field, 2005).

Fondamentalmente sono due le funzioni principali svolte dal flashback, una soggettiva, volta a mostrare il ricordo di un personaggio, e un'altra più oggettiva, finalizzata principalmente a fornire informazioni narrative necessarie alla comprensione della vicenda (Bordwell, 1997; Branigan, 1992).

Nei flashback soggettivi, quelli che, come si vedrà nelle pagine seguenti, riguardano l'analisi di questa ricerca, il personaggio diventa narratore (Branigan, 1992) spinto dalla necessità, generalmente psicologica, di recuperare e riconsiderare il proprio passato (Bordwell, 1997). In particolare nelle storie analizzate i protagonisti sono personaggi inquieti e fragili, con un passato che pesa sul loro presente; si trovano a vivere un momento in cui è necessaria un cambiamento decisivo nella loro esistenza, e questo può realizzarsi solo attraverso una re-visione del passato, letto con gli occhi del presente. Il flashback è lo strumento che consente al personaggio di guardarsi dentro e operare una scelta che lo porti a una svolta.

Il personaggio, nel passato, è stato protagonista di una storia trascorsa ed ora ne diviene il narratore. Attraverso una presentazione diretta, mimetica, che Chatman chiama "enactment" (1980, p. 32), a sottolinearne l'aspetto agito rispetto a quello verbalizzato, un personaggio racconta, pensa o sogna fatti avvenuti nel suo passato. Tale rappresentazione ha il potere di

¹⁴ Occorre sottolineare che, nonostante tali indicazioni, la tecnica del flashback è divenuta molto comune nelle narrazioni di film e serie contemporanee tanto da poter individuare una sorta di nuovo genere non ancora standardizzato (Kanatova et al., 2017) sebbene indicato con specifiche definizioni quali "modular narratives" (Cameron, 2008) o "puzzle films" (Buckland, 2009).

condurre lo spettatore all'interno della mente del personaggio (Aronson, 2010) e di rendere visibile il suo ricordo. Vedendo scorrere sullo schermo le immagini e i pensieri del personaggio stesso lo spettatore vive un'esperienza di grande immedesimazione e coinvolgimento emotivo (Turim, 1989). Tale coinvolgimento assume anche una valenza per così dire politica, ideologica. Attraverso il flashback la memoria del personaggio conduce lo spettatore in un tempo passato, che è al contempo la storia del singolo personaggio e la Storia della società in cui quest'ultimo si muove. Di tale società il personaggio fornisce una soggettiva, fittizia, visione e interpretazione con la quale tende ad identificarsi la soggettività dello spettatore (Ibid.).

Il coinvolgimento è favorito dalle caratteristiche tecniche e formali del flashback. Nel momento in cui, attraverso il flashback, l'ordine cronologico del racconto viene alterato, lo spettatore è spinto ad operare una riconfigurazione temporale degli eventi narrati (Bordwell, 1997; Branigan, 1992). Di fronte al flashback lo spettatore attiva dunque una partecipazione più attiva: per comprendere la storia, per ricostruire mentalmente la fabula, è costretto a mettere in atto processi intellettivi e ad entrare in diretta e partecipata relazione con la narrazione.

Dal punto di vista del contenuto il flashback accosta fatti lontani nel tempo e nello spazio e li presenta alla nostra coscienza favorendone un'interpretazione portatrice di significati culturali, sociali, politici. La conferma di tale valenza politica risiede nella constatazione che tale espediente stilistico ricorre in alcuni periodi ed in alcune culture, laddove in altri è evitato (Turim, 1989).

Il cinema rappresenta una sorta di archivio della memoria collettiva (Kaes, 1992; Landsberg, 2003; Kilbourn, 2010) che è in grado di coinvolgere emotivamente lo spettatore in modo più diretto rispetto ad altre forme di narrazione e pertanto la sua capacità di trasmettere valori e messaggi è più alta. In tal senso il flashback, per le sue caratteristiche tecniche e semantiche, sembra rappresentare una sorta di quintessenza del film e del cinema stesso, presentandosi come unità narrativa che veicola profondi significati etici e politici da un lato (Turim, 1989) e che al contempo attiva emotivamente il coinvolgimento e la partecipazione dello spettatore (Turim, 1989; Branigan, 1992; Bordwell, 1997).

Grazie a tali caratteristiche e alla sua stretta correlazione con la facoltà della memoria, l'analisi dei flashback contribuisce a dare risposta, con una messa a fuoco selettiva, un occhio di buco puntato sull'essenza del film, agli interrogativi che rappresentano il fondamento di tutta

la ricerca, quelli relativi i valori e l'idea di società che si delinea attraverso il ricordo del passato.

5.2 Ipotesi e Domande di ricerca

In questo capitolo si intende dare risposta alle domande generali che guidano l'intera ricerca e che riguardano la connotazione del ricordo ed i valori ad esso correlati. In particolare in questo capitolo le domande specifiche si riferiscono agli elementi della narrazione delle scene di flashback e possono essere così formulate.

Con quale frequenza ci si rivolge al passato attraverso scene di flashback? Che caratteristiche hanno le opere e gli autori di tali scene? Che tipo di personaggio narra i propri ricordi attraverso i flashback? In quale contesto lo fa? Quali sono i suoi bisogni psicologici e morali? Cosa ricorda? Ci sono riferimenti a specifici avvenimenti storici e culturali? Il conflitto che si genera viene risolto? Si assiste ad un cambiamento?

L'analisi in generale ha pertanto contribuito a individuare i valori di cui il ricordo del passato è espressione e a definire se il passato ricordato dai personaggi sia connotato positivamente o negativamente.

5.3 Metodologia

Per l'analisi dei flashback è stato necessario estrapolare le scene in cui i ricordi vengono narrati attraverso questa forma narrativa. La lettura ravvicinata del subcorpus SP ha consentito di selezionare le scene di flashback che sono andate a comporre il subcorpus SF su cui si è svolta l'analisi.

La letteratura critica di riferimento ha fornito gli elementi per la definizione degli indicatori utili alla classificazione degli elementi narrativi del flashback: quelli formali e quelli relativi al contenuto, che vengono specificamente analizzati attraverso le categorie dell'analisi narratologica.

In base a tali indicatori il subcorpus SF è stato via via ridefinito fino a comprendere unicamente le scene di flashback utili all'analisi del capitolo¹⁵.

5.4 Risultati e Discussione

5.4.1 *Il corpus: creazione e presentazione*

Per la creazione del subcorpus SF sono state sottoposte a lettura ravvicinata le sceneggiature del subcorpus SP. Sono state individuate e conteggiate tutte le scene in cui, con un salto temporale nel passato, viene mostrato un segmento di narrazione che narra fatti occorsi anteriormente a quelli della storia principale. Sono state conteggiate le scene che nelle sceneggiature risultano indicate come *flashback* o quelle designate come tipologie alternative di flashback, illustrate nelle pagine successive, ed anche quelle numerate in modo da essere diversificate dalle scene della storia principale. Tre scene di *Smetto quando voglio*, pur riportando la storia indietro nel tempo, non sono designate in modo da essere diversificate dalle altre e rappresentano una sorta di filmati di repertorio fittizi: in questa fase esse verranno conteggiate alla stregua di flashback, come scene che cronologicamente mandano indietro la storia.

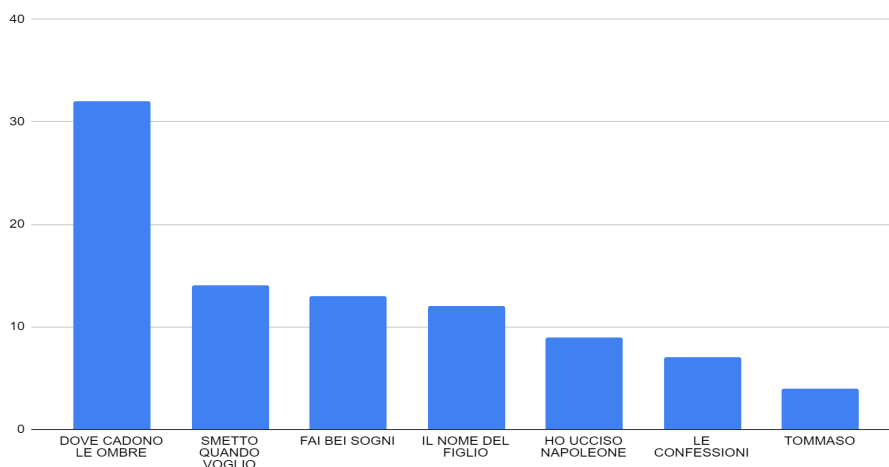
Le sceneggiature in cui sono presenti i suddetti tipi di scene sono 9: rappresentano il 27,7%, più di un quarto, dei film del subcorpus SP che comprende 32 opere. Il ricordo del passato narrato attraverso flashback, all'interno di quel subcorpus, ha dunque una valenza narrativa di un certo rilievo.

All'interno del subcorpus SF le scene che ora definiamo in modo generico flashback risultano essere 94, su un totale di 987. Nelle sceneggiature del corpus la frequenza nell'uso di tale espediente narrativo varia notevolmente.

Per ben visualizzare tale diversità sono stati elaborati due grafici con Excel. Il primo (Fig. 5.1) mostra le sceneggiature in base al numero di scene di flashback presenti nell'intero film. Il secondo (Fig. 5.1) mette in evidenza il rapporto fra il numero di scene di flashback e quelle della storia principale.

¹⁵ Nell'Appendice 6 sono mostrati gli indicatori e i descrittori usati per l'analisi dei flashback.

Figura 5.1. Numero di scene di flashback per sceneggiatura.



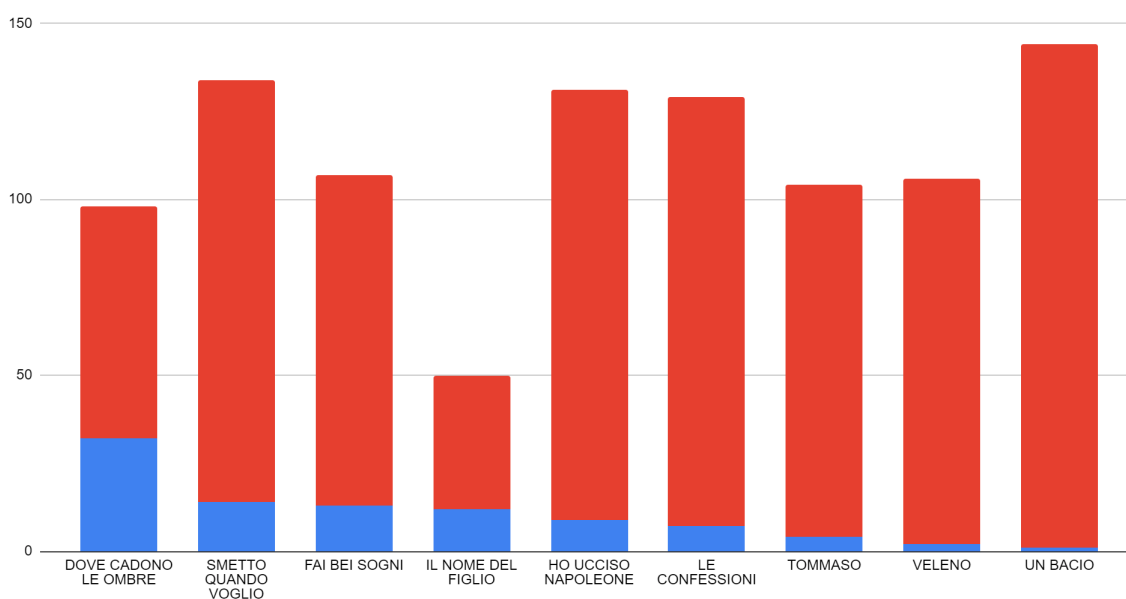
Vi si osserva come un titolo spicca fra tutti gli altri per l'elevato impiego di tale strategia. Si tratta di *Dove cadono le ombre* che conta 32 scene di flashback, corrispondenti al 30% delle scene della sceneggiatura che ne presenta in complesso 98. Seguono poi sei titoli, con un numero di scene di flashback compreso tra 4 e 14, ed infine due titoli con 1 o 2 scene di flashback.

Tabella 5.1. Titoli dei film, numero delle scene di flashback e percentuale rispetto al numero totale di scene.

TITOLO	N.	%
DOVE CADONO LE OMBRE	32	32,65%
SMETTO QUANDO VOGLIO	14	10,45%
FAI BEI SOGNI	13	12,15%
IL NOME DEL FIGLIO	12	24,00%
HO UCCISO NAPOLEONE	9	6,87%
LE CONFESIONI	7	5,43%
TOMMASO	4	3,85%
VELENO	2	1,89%
UN BACIO	1	0,69%

Nel grafico che segue (Fig. 5.2) si mostra, per ogni film, lo spazio che i flashback (blu) occupano nell'intero film, in termini di numero di scene, e lo spazio occupato dalla storia principale (rosso).

Figura 5.2. Numero di scene per sceneggiatura (in blu i flashback).



Questa analisi iniziale porta ad una prima considerazione: il flashback è usato in più di un quarto del totale delle sceneggiature del corpus e in molte di queste rappresenta una modalità narrativa di notevole importanza.

Il grafico (Fig. 5.2) rende ben visibile il fatto che quando la tecnica del flashback viene scelta per narrare il passato questa assume, all'interno della narrazione, una visibilità significativa in termini di frequenza. Per circa la metà di queste opere il flashback è impiegato in oltre il 10% delle scene, si presenta come un cardine della narrazione, aspetto che appare chiaro quando si passa all'analisi del contenuto. Ed anche se, come in *Un bacio*, il numero di flashback sembra essere irrilevante, la lettura ravvicinata dimostra come spesso le scene di flashback si rivelino

di capitale importanza dal punto di vista narrativo, fornendo infatti la chiave interpretativa di comportamenti e azioni e innescando una svolta nello sviluppo della vicenda narrata.

5.4.2. Caratteristiche del flashback: la forma

La forma esprime la visione dell'autore (McKee, 2010), ci parla della sua idea del mondo ed è qui analizzata attraverso degli indicatori che sono stati assunti da autori diversi e che vengono illustrati in questa parte del capitolo.

5.4.2.1 Atto di memoria o funzione narrativa?

Il flashback può avere diverse finalità ed essere utilizzato per innumerevoli scopi. Questa versatilità viene identificata già agli inizi del Novecento da Münsterberg (2002) e nel corso del secolo e fino ai nostri giorni è stata sempre più dettagliatamente messa a fuoco e analizzata in pubblicazioni che studiano e catalogano i flashback proprio in base alle loro finalità narrative (Turim, 1989; Aronson, 2010).

Gli aspetti formali che un flashback presenta rispondono a determinate esigenze e scopi narrativi.

Per la mia ricerca è stato utile distinguere i flashback individuati nelle sceneggiature in due fondamentali categorie, relativamente alla funzione da loro svolta all'interno della storia.

Un flashback può rappresentare un atto di memoria o rispondere ad una mera funzione narrativa; può costituire un atto mentale del personaggio, di cui viene mostrato il passato così come scaturito dalla sua mente, o assolvere ad una funzione più oggettiva, volta solo a fornire elementi narrativi necessari alla comprensione della vicenda principale (Branigan, 1992).

La funzione che costituisce l'oggetto della mia analisi è quella rappresentata dal flashback che oggettiva l'atto del ricordo del personaggio, che consente di origliare nella mente del personaggio (Bordwell, 1997).

Nel corpus analizzato si incontrano 7 flashback con funzione esclusivamente narrativa dove non compare alcun personaggio che ricorda il proprio passato. Branigan (1992) definisce

oggettivi questi flashback, in opposizione a quelli che mostrano la visione soggettiva del personaggio.

Dal momento che, come detto, questa ricerca è incentrata sui ricordi intesi come atti di memoria, più o meno consapevole, del personaggio, queste scene non vengono analizzate.

Prima di essere messe definitivamente da parte, vengono di seguito brevemente illustrate.

Sono tre scene di *Smetto quando voglio* in cui i flashback forniscono supporto ed evidenza visiva alla elencazione di fatti di cronaca fittizia riferita da una voce fuori campo.

Ed è la scena che, in *Ho ucciso Napoleone*, si riferisce ad un passato molto recente ed offre l'informazione mancante alla ricostruzione dei fatti.

Un discorso diverso riguarda le tre scene che introducono la storia narrata in *Dove cadono le ombre* e che svolgono un ruolo molto importante nel mostrarci come si presentava nel passato il luogo in cui si svolge la vicenda presente. In tal modo fin dall'inizio della storia ci viene presentato lo scarto fra passato e presente dei luoghi e dei corpi dei protagonisti. Contrasto che costituisce il fulcro della vicenda, la quale, grazie alla tecnica del flashback, si sviluppa lungo due binari, quello del presente e quello del passato. Sebbene dunque queste tre scene abbiano un profondo valore simbolico e narrativo, non si presentano come atti di memoria dei personaggi e dunque non saranno oggetto di analisi in questo capitolo. Verranno invece esaminate nel capitolo successivo quando verrà analizzato il linguaggio utilizzato in riferimento al passato e dove l'analisi delle scene in cui vengono descritti i luoghi dei ricordi del passato saranno considerati importanti alla stessa stregua dei dialoghi per definire campi semantici e relative connotazioni di una certa visione del passato.

Sono dunque 87 le scene di flashback che nel subcorpus SF rappresentano atti di memoria. In alcuni casi essi svolgono una doppia funzione: rappresentano un ricordo e al contempo forniscono elementi necessari alla narrazione. Non tutte costituiscono oggetto di analisi di questo capitolo. È necessario procedere infatti ad un'ulteriore selezione, dipendente da un'altra caratteristica formale del flashback.

5.4.2.2. *Flashback interni ed esterni*

I flashback possono essere esterni o interni alla storia narrata (Bordwell, 1997). Il flashback è esterno quando le vicende rappresentate sono avvenute prima dell'inizio della storia narrata,

interno quando invece queste si collocano temporalmente dopo l'inizio della vicenda principale. Degli 87 flashback individuati nel corpus come atti di memoria, 9 sono interni alla vicenda e non rispondono completamente ai criteri stabiliti di "storicità", né completamente a quelli di soggettività o completezza narrativa (§ 4.3). Non costituiscono oggetto di analisi ma vengono qui presentati in modo sintetico.

I flashback della sceneggiatura *Le confessioni* sono in totale 7 e sono tutti interni alla storia principale, che si svolge nel corso di tre giornate. Tali flashback rappresentano ricordi che risalgono dunque ad un passato recentissimo, anteriore di uno o due giorni. Sono il ricordo di una confessione e vengono esclusi dall'analisi di questo capitolo.

Come spiegato nel capitolo precedente (§ 4.3) il ricordo significativo per la mia ricerca è quello che risale ad un passato anteriore di almeno un anno rispetto al momento in cui viene ricordato. Per tal motivo queste scene che ricordano una confessione avvenuta poche ore prima non risultano significative dal punto di vista del ricordo del personaggio che evoca il flashback, il frate confessore. Lo sono però per le battute che il protagonista del flashback, il confessato, pronuncia nel momento in cui ricorda e narra episodi della sua vita passata e fanno parte del subcorpus SD, analizzato nel Capitolo 4.

Gli altri 2 flashback interni del corpus si ritrovano in *Ho ucciso Napoleone*. Sono ricordi di un personaggio che rivela episodi accaduti circa un anno prima chiarificatori di particolari necessari al superamento di fraintendimenti e alla risoluzione dell'enigma. Non rappresentano ricordi personali e non rispettano il criterio della completezza narrativa già illustrato (§ 4.3).

L'uso di flashback interni o esterni non appare solamente legato ad un fattore temporale ma sembra riflettere una scelta stilistica e semantica. Il flashback interno, in questo corpus, disvela fatti più che pensieri e sentimenti, aiuta il personaggio, e lo spettatore, a mettere insieme alcuni accadimenti per scoprire il mistero che vi si cela. È funzionale alla risoluzione della suspense che si crea grazie all'omissione di alcuni tasselli che vengono ricomposti dal flashback nel momento del climax narrativo.

I flashback esterni si riferiscono, al contrario, ad anni lontani dalla vicenda principale, aiutano ad inquadrare meglio il protagonista e a sottolineare una differenza fra il prima e il dopo. Anche questi sono spesso rivelatori di una verità nascosta il cui disvelamento produce un cambiamento all'interno del personaggio stesso che diviene consapevole di qualcosa che fino ad allora non aveva considerato e che lo ha condizionato per un'intera esistenza. E in tal senso

possiamo definirli come maggiormente coinvolgenti, dal punto di vista emotivo, rispetto a quelli interni, espressione di significati più profondi e di valore.

Si arriva dunque ad una ulteriore e definitiva misura del corpus analizzato. Questo capitolo prende in esame solamente 78 flashback del subcorpus SF, tutti esterni, che rappresentano ricordi di un passato anteriore di almeno un anno e che si presentano come atti, più o meno consapevoli, di memoria di fatti personali.

5.4.2.3. Cornice

La forma che il flashback assume può essere più o meno complessa. In questo corpus la visualizzazione, l'oggettivazione del passato del personaggio si offre nella maggior parte delle scene con un semplice flashback, indicato nella sceneggiatura e introdotto in svariati modi, per esempio evocato da un'immagine o da una musica.

In alcuni casi si ritrovano cornici più complesse. Si tratta di tre scene di *Dove cadono le ombre* dove troviamo una forma più complessa costituita da un flashback nel flashback.

Tecniche alternative al flashback ma con la stessa funzione tecnico-narrativa, si trovano in quattro scene, presenti in *Tommaso* e in *Veleno*, dove i flashback prendono la forma di sogni del protagonista, rivelatori di relazioni conflittuali vissute nell'infanzia e non ancora superate. E in *Un bacio* dove il flashback dà vita al passato attraverso un video mostrato da un cellulare.

5.4.2.4. La voce fuori campo

Una strategia narrativa che accompagna talvolta il flashback è quella della voce fuori campo, *voice over* (Trottier, 2014).

Due film del corpus ne fanno un uso notevole ed i flashback vi sono quasi tutti presentati come visualizzazione di fatti passati raccontati da un personaggio di cui si sente la voce che narra e che non è quasi mai quella del protagonista né del film né della vicenda narrata nel flashback. Questo tipo di strategia ricorre in 3 scene su 6 in *Ho ucciso Napoleone* e in 8 su 10 in *Smetto quando voglio*.

In questi casi la funzione del flashback è duplice, risponde alla volontà di recuperare un ricordo e al contempo alla necessità di colmare alcuni vuoti narrativi apportando informazioni necessarie per risolvere misteri e sciogliere la suspense.

Nel corpus analizzato questa caratteristica si riscontra nei flashback in cui la voce, narrando un ricordo, aggiunge un indizio mancante alla ricostruzione di un enigma di cui si cerca la soluzione. Il suo uso è quasi sempre legato a storie di suspense e di investigazione, come sono quelle presentate nei due film suddetti, in cui la ricostruzione del passato è funzionale al disvelamento di un mistero.

5.4.2.5. *La focalizzazione*

Per focalizzazione si intende la prospettiva narrativa, il punto di vista da cui la storia narrata viene vissuta (Genette, 1976).

Branigan (1992) individua nella narrazione cinematografica due tipi di focalizzazione, interna ed esterna. Quella interna mostra la vicenda attraverso gli occhi e la mente del personaggio mentre quella esterna mostra la realtà da un punto di vista più ampio in cui lo spettatore vede quello che vede il personaggio ma non attraverso la mente e i pensieri di quest'ultimo. C'è poi una *focalizzazione zero* (Genette, 1976) che Branigan (1992) chiama *non focalizzazione* o *multi focalizzazione* in cui la narrazione procede in modo più oggettivo.

Nelle scene di questo corpus si riscontra un ricorso più frequente alla focalizzazione interna, alla visione diretta del passato da parte del personaggio.

5.4.2.6. *Funzione*

Un indicatore molto utile per gli scopi della mia ricerca, a cavallo tra la forma e il contenuto, è quello relativo al tipo di funzione che il flashback svolge.

Ogni flashback risponde ad un preciso scopo narrativo, diverso in base al tipo di storia e di contenuto. Aronson (2010) ne individua sei la cui terminologia riporto in originale come da lei indicata.

Flashback as illustration: è un espediente per chiarire meglio particolari narrati nella storia principale.

Regret flashback: nel corso del film vengono mostrati frammenti di passato che non seguono un ordine cronologico e che testimoniano l'insuccesso di una relazione d'amore. Nel suo libro Aronson porta come esempio di questa tipologia il film *Io e Annie* (1977).

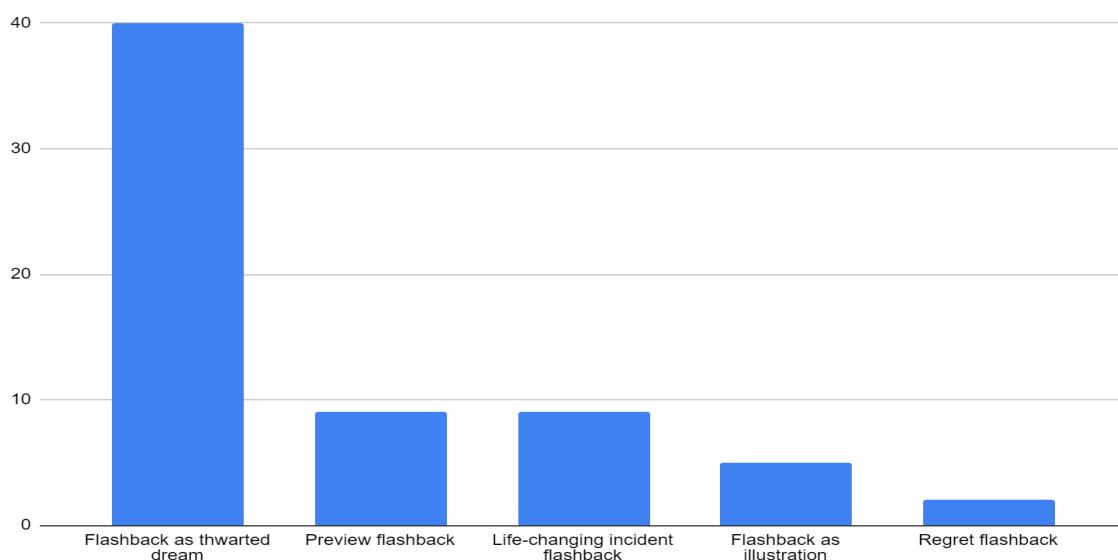
Bookend flashback: il film inizia e finisce nel presente ed il flashback occupa tutto il film che è visto come un unico racconto riferito da un personaggio come in *Salvate il soldato Ryan* (1998).

Preview flashback: viene presentato quando già la storia è ad un punto avanzato e si sviluppa cronologicamente fino alla fine che coincide con l'inizio della storia principale come in *Michael Clayton* (2007).

Life-changing incident flashback: è impiegato per rivelare, attraverso scene di flashback sempre più chiarificatrici, un evento cruciale che ha condizionato la vita del personaggio come in *Comma 22* (1970).

Double narrative flashback: ne esistono due tipi *Flashback as thwarted dream* come nel film *Slumdog millionaire* (2008) e *Flashback as case history* come in *Quarto potere* (1941). In entrambi i casi si assiste allo sviluppo di due storie, una nel presente e una nel passato. In un caso il protagonista persegue un sogno, nell'altro viene portata alla luce la vita di un personaggio enigmatico o particolare, spesso morto.

Figura 5.3. Tipologia di flashback nel subcorpus PF in percentuale.



Questo grafico (Fig. 5.3) ci fornisce un'interessante panoramica della funzione svolta dai flashback del corpus analizzato. Come già osservato in relazione ad altri indicatori, anche in questo caso risalta come il flashback, in queste sceneggiature, non sia preferibilmente impiegato come espediente tecnico per accompagnare e spiegare meglio alcuni eventi. Le tipologie meno utilizzate, ovvero il *Flashback as illustration* e il *Preview flashback*, hanno una funzione prevalentemente narrativa. Mentre quelle a cui si ricorre maggiormente, ovvero il *Flashback as thwarted dream*, il *Life changing incident life* e il *Regret flashback*, sono tecniche che ci introducono nella mente di un personaggio che scava nel proprio passato per dare risposte al presente. Si privilegiano tipologie di flashback che mettono il personaggio in relazione col suo passato per un bilancio esistenziale.

In particolare la tipologia *Thwarted dream*, la più usata in questo corpus, mostra un personaggio che insegue un sogno perduto. La visione del mondo che viene veicolata attraverso questa tipologia di flashback è ottimista: l'eroe o l'eroina è un individuo che ha sofferto molto. Dal dolore ha imparato un certo distacco e una sorta di saggezza. Nel presente il personaggio si sforza di superare i traumi del suo passato, perseguire il suo sogno e trionfare (Aronson, 2010).

5.4.3. *Caratteristiche del flashback: il contenuto*

Il flashback è una tecnica narrativa che, sebbene assolva a funzioni particolari, si può analizzare alle stregua di una qualunque altra scena della sceneggiatura di cui presenta stesse caratteristiche e scopi (Field, 2005). È un frammento di narrazione con una sua unità e coerenza che in questo capitolo viene analizzato come una narrazione compiuta e di cui si mettono a fuoco i personaggi, le relazioni, il tempo della storia e le tematiche intese come ambito rispetto al quale avvengono i conflitti che portano avanti la vicenda. La quale, come tutte le storie, è portatrice di significato. Le azioni che i personaggi compiono denotano infatti un'idea di mondo, comunicano una morale (Truby, 2007). L'analisi del contenuto delle storie ci mostra dunque i valori dell'autore.

L'analisi di questa sezione è rivolta a individuare dapprima alcune caratteristiche degli elementi della narrazione quali il personaggio, il tempo, le tematiche in base alle categorie narratologiche (Propp, 1966; Genette, 1976) e secondo gli indicatori individuati nei capitoli 3 e 4. Successivamente le sceneggiature vengono analizzate nel loro sviluppo narrativo, viene

illustrata la struttura e il significato delle storie narrate dai flashback seguendo le categorie formali sopra illustrate e i parametri indicati dalla letteratura di riferimento che si concentra sulla figura dell'eroe della storia (Truby, 2007), sul conflitto e sul cambiamento (McKee, 2010). In ultimo viene posta attenzione alla presenza di elementi che rimandano a episodi della Storia collettiva o all'immaginario collettivo degli italiani.

5.4.3.1. I personaggi

Nelle sceneggiature analizzate, i flashback rappresentano quasi sempre ricordi del protagonista della storia principale, le memorie del quale prendono vita dalla e nella sua mente. Lo spettatore vede sullo schermo quello che passa nella mente del personaggio.

Altre volte il flashback è la materializzazione di un ricordo raccontato. In questi casi il protagonista della storia principale è sempre presente, o nei panni del narratore, nella maggior parte dei casi, o in quelli del narratario.

Questa correlazione stretta fra il protagonista della storia principale e il flashback costituisce un'evidenza della centralità che tale modalità narrativa assume nell'economia della storia.

I flashback nei quali il protagonista non è il narratore ma il narratario del racconto di memoria sono rari e generalmente hanno lo scopo di fornire informazioni funzionali alla narrazione chiarendo il retroscena che permette di contestualizzare gli avvenimenti. Non sono viaggi nel passato e nell'animo del personaggio come i flashback affidati alla narrazione del protagonista della storia principale.

I flashback di questo corpus rappresentano una modalità narrativa importante, strumento di indagine introspettiva.

5.4.3.1.1. Il genere

In questo corpus le scene di flashback rappresentano un numero leggermente superiore di ricordi di personaggi maschili. Questo dato si allinea a quelli registrati nei precedenti capitoli. La percentuale dei protagonisti e delle protagoniste, nelle storie del corpus, è molto simile (§

3.4.3) e simili sono i dati riguardanti il genere di chi parla dei propri ricordi con battute o dialoghi (§ 4.4.2).

La differenza appare più marcata se si considera il genere del personaggio che ricorda attraverso i flashback in relazione alla sceneggiatura anziché al numero di scene. Si può infatti osservare che solo in due sceneggiature i ricordi appartengono a personaggi femminili, in cinque a personaggi maschili e in due a entrambi i generi. Risulta superiore il numero di sceneggiature in cui sono i personaggi maschili a rappresentare i loro ricordi attraverso il flashback.

Se consideriamo il flashback come uno strumento che mostra i “processi psicologici” (Cameron, 2008, p. 81) possiamo affermare che in questi film la psicologia maschile è quella che maggiormente viene rivelata. Se poi si considera che il flashback riflette tendenze socio-politiche (Turim, 1989), si arguisce che la visione socio politica del reale veicolata da questi film è quella della psiche di personaggi maschili, come maschile è il genere della maggior parte degli autori di questo corpus che rappresentano il 66,6% dei registi e il 61% degli sceneggiatori. Una percentuale diversa da quella del corpus SC in cui la presenza maschile rappresenta l’80% del numero dei registi e il 72% degli sceneggiatori. La tecnica del flashback è dunque prescelta maggiormente dalle donne.

I personaggi femminili che ricordano attraverso il flashback sono quattro. Due di loro sono le protagoniste principali delle storie narrate in *Dove cadono le ombre* e *Ho ucciso Napoleone*; una è la protagonista, in tandem con tre uomini, di *Il nome del figlio*; un’ultima è un personaggio di *Ho ucciso Napoleone* che è presente in poche scene ma che con il suo flashback svela particolari correlati alla psicologia del figlio, personaggio di rilievo della storia ed elemento chiave per risolvere il mistero degli avvenimenti accaduti. Anche il flashback presente in *Un bacio* riporta alla memoria il passato della protagonista femminile. Un passato che noi percepiamo ricordato dal punto di vista della protagonista ma che viene a galla da un video girato da un personaggio maschile, che non appare.

Ad eccezione di quest’ultimo film, che mostra un’ambiguità nell’identificazione del punto di vista del ricordo, gli altri tre film sono diretti da tre registe donne e le sceneggiature, scritte in coppia, vedono la presenza di cinque donne e un uomo.

Il flashback esprime la psiche del personaggio (Cameron, 2008).

Nei film scritti e diretti da donne ritroviamo flashback espressione di ricordi di personaggi femminili e, in misura minore, di personaggi maschili.

Nei film scritti e diretti da uomini ritroviamo solo flashback che rappresentano la manifestazione di ricordi di personaggi maschili.

Dobbiamo concludere che nella scrittura di opere destinate al cinema e nella regia di questi gli uomini non sono capaci o non sono interessati a dare voce alla psiche di personaggi femminili mentre le donne riescono e sono interessate a dare voce anche all'animo di personaggi maschili.

Quale sia la causa di tale risultato è difficile stabilire. Eccessiva modestia da una parte e presunzione dall'altra? Oppure disinteresse da un lato e eccessiva curiosità, voglia di origliare nella memoria (Bordwell, 1997) dall'altro? Di fatto, in rapporto all'intero corpus SC delle 38 sceneggiature scelte per questa ricerca, la presenza di flashback si registra in poco meno della metà delle opere dirette da donne e solo in un quinto delle opere dirette da uomini.

Il flashback è l'espedito narrativo attraverso il quale si può guardare il personaggio dal di dentro (Aronson, 2010) e le artiste donne lo utilizzano e vi si affidano con maggiore frequenza e versatilità, a dimostrazione di una particolare attenzione alla memoria e all'interiorità.

5.4.3.1.2. L'età, la professione, l'etnia e le relazioni

I narratori dei ricordi rappresentati dai flashback, dal punto di vista anagrafico sono giovani o adulti che ricordano vicende i cui protagonisti sono bambini, oppure giovani adulti.

In questa memoria che affiora mancano personaggi anziani tra i narratori così come fra i protagonisti dei flashback. Già nel capitolo 3 (§ 3.4.3), dove si è analizzata la tipologia dei protagonisti delle storie narrate nelle sceneggiature dell'intero corpus SC, è emerso che solo il 6% dei personaggi appartengono alla categoria degli over 60, di fronte ad un 52% di protagonisti adulti, di età compresa fra i 31 e i 60. Risulta pertanto consequenziale trovarsi di fronte a rapporti sbilanciati, in termini di percentuale. Il dato su cui riflettere in questo paragrafo, piuttosto che sull'alta presenza di personaggi adulti, riguarda invece l'assenza di personaggi anziani che ricordano attraverso il flashback. È questa una rappresentazione che si contrappone allo stereotipo dell'anziano che nel narrare il proprio passato riveste un ruolo educativo e sociale (Nuvoli e Casu, 2013). Nell'ambito di questo corpus il ricordo non ha una funzione di trasmissione di saperi e conoscenze ma offre piuttosto a uomini e donne adulti

l'occasione per confrontarsi con il proprio passato, con le proprie aspettative e fare un bilancio dell'esistenza sinora vissuta.

I giovani e i ragazzi sono molto poco rappresentati, coerentemente con il fatto che il periodo della vita ricordato nei flashback è quasi sempre quello dell'infanzia o quello dell'inizio della vita adulta, come si vede nel paragrafo dedicato alle tematiche.

In 8 sceneggiature si contano 14 personaggi che ricordano attraverso flashback e che rappresentano 10 categorie professionali: infermiera, giornalista, dirigente, insegnante, docente universitario, agente immobiliare, musicista, ricercatore, regista, agricoltore e studentessa. Un panorama molto diversificato in cui si nota la presenza di figure professionali di livello alto, in relazione ai titoli culturali.

A tale varietà professionale fa da contraltare la omogeneità in termini di nazionalità e di etnia. Un solo personaggio infatti vive in Svizzera ed è di etnia Jenisch.

Questi dati relativi alle caratteristiche dei personaggi, affiancati all'analisi tematica del paragrafo successivo, mostrano che quando l'autore vuole denunciare un problema di natura civica e sociale sceglie come portavoce un personaggio molto diverso da sé: l'infermiera Jenisch in *Dove cadono le ombre*, l'agricoltore in *Veleno*, la studentessa in *Un bacio*. Quando il profilo del personaggio è più simile a quello dell'autore, ritroviamo invece ricordi che stimolano riflessioni e analisi di tipo esistenziale.

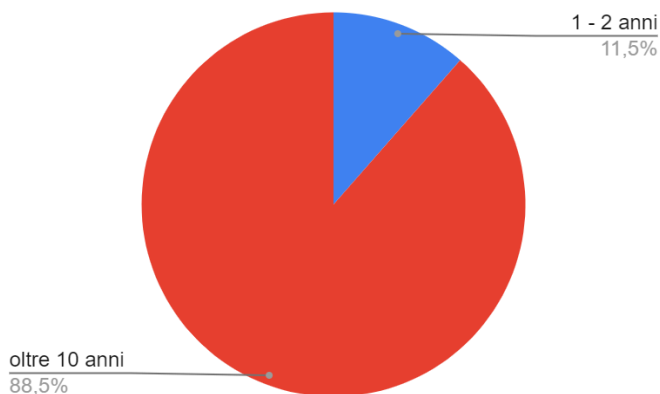
I personaggi che appaiono nei singoli flashback sono uniti tra loro prevalentemente da legami familiari, in misura leggermente inferiore da vincoli di tipo professionale e amicale. Da questo punto di vista i flashback presentano quindi lo stesso tipo di relazioni riscontrate tra i personaggi che parlano del loro passato (§ 4.4.3). Ed anche in questo caso si nota una connotazione del ricordo diversa in relazione all'ambito in cui viene vissuto. Il ricordo che scopre e denuncia riguarda l'ambito professionale mentre i ricordi che si riferiscono ad un ambito familiare amicale offrono l'occasione per una riconsiderazione del passato in termini individuali.

5.4.3.2 Il tempo: distanza, ampiezza, periodo

Della categoria “tempo” viene presa in considerazione l’*ampiezza* (Genette, 1976), ovvero la durata della vicenda ricordata, la distanza temporale dal presente della narrazione, e il periodo della vita mostrato nel flashback.

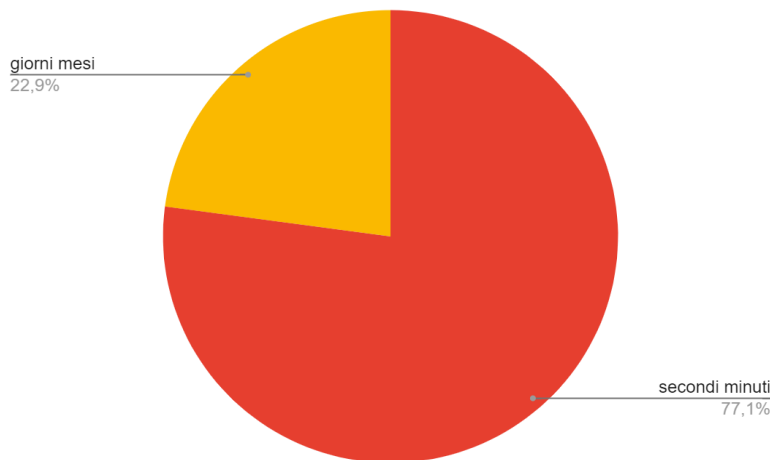
I flashback oggetto di questa analisi sono tutti esterni alla storia, secondo la terminologia impiegata da Bordwell (1997), ovvero narrano episodi che sono avvenuti in un periodo antecedente quello narrato dalla storia principale. Quasi tutti si collocano in un periodo temporale che precede di 10 o più anni quello dei fatti in cui la vicenda narrata si svolge.

Figura 5.4. Distanza temporale dal presente della storia principale.



Per quanto riguarda l’*ampiezza*, gli eventi che vengono ricordati nei flashback hanno un’estensione temporale pari a qualche minuto. Sono immagini che affiorano alla mente e che colgono le persone in un atteggiamento fuggevole, sono episodi colti in un istante del loro divenire. Sono espressioni dell’animo del personaggio, rapide incursioni nella psiche.

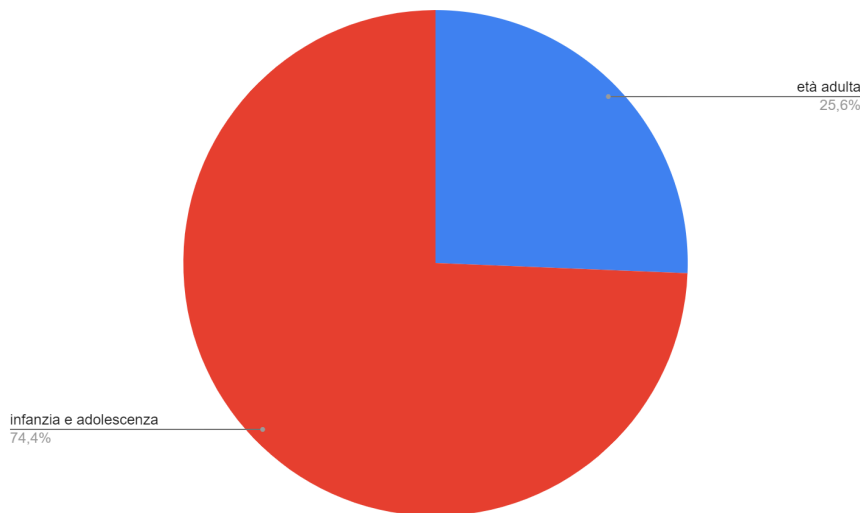
Figura 5.5. Ampiezza del flashback.



I flashback che illustrano un periodo di tempo che ha l'ampiezza di diverse giornate, forse mesi o anni sono presenti in due sceneggiature, *Dove cadono le ombre* e *Smetto quando voglio*. Sono scene che hanno lo scopo di informare lo spettatore sui fatti avvenuti prima della vicenda principale, ne spiegano gli sviluppi e i valori. In entrambi i casi ci troviamo di fronte a eventi che mettono a nudo profonde ingiustizie sociali e politiche. La memoria personale diviene sentimento collettivo che partecipa empaticamente di drammatiche realtà sociali. Siamo di fronte a gravi responsabilità civili ed etiche nella terribile realizzazione di un programma di pulizia etnica da una parte e nell'amministrazione dei beni pubblici dall'altra. Qui non basta origliare alla porta, come suggerisce Bordwell (1997) parlando dei flashback, qui l'autore vuole che lo spettatore si indigni di fronte all'ingiustizia che il ricordo personale del passato rende presente collettivo. Per tale scopo sono necessari tempi più lunghi. Non basta evocare un'immagine che lasci un'impressione fugace, occorre che lo spettatore viva, consideri, mediti e giudichi.

Il periodo della vita oggetto del ricordo corrisponde quasi sempre all'infanzia del soggetto che ricorda.

Figura 5.6. Periodo della vita ricordato con il flashback.



Come si evince dal grafico (Fig. 5.6), è possibile dividere il corpus dei flashback in due gruppi, in base al periodo della vita che viene narrato.

Un gruppo è comprensivo dei flashback che fanno riferimento ad episodi della vita adulta di narratori adulti che talvolta ricostruiscono il passato di altri personaggi. Questo accade in *Ho ucciso Napoleone* e in *Smetto quando voglio*.

Il gruppo più rappresentativo è invece costituito dai flashback che raccontano episodi dell'infanzia o dell'adolescenza di un personaggio che in genere coincide con il narratore e con il protagonista della storia principale. Si trovano in *Dove cadono le ombre*, *Fai bei sogni*, *Ho ucciso Napoleone*, *Il nome del figlio*, *Un bacio*, *Tommaso*, *Veleno*.

L'infanzia di questi flashback è sempre vista dalla parte di bambini, inquadrati sovente nel ruolo di figli. Infatti il contesto è perlopiù quello familiare ed i rapporti che vi si raccontano sono quelli tra genitori e figli, nelle loro varie declinazioni.

Il rapporto bambino-genitore è rappresentato in due modi.

In un gruppo di sceneggiature, nel quale si trovano *Dove cadono le ombre*, *Ho ucciso Napoleone*, *Tommaso*, *Un bacio*, *Veleno*, l'infanzia è caratterizzata come infelice, conseguenza di situazioni problematiche o di singoli episodi traumatici. Questi stessi ricordi

che pesano sull'adulto, forniscono a quest'ultimo lo strumento per raggiungere una consapevolezza attraverso la quale cambiare il proprio destino.

Il personaggio adulto vive un presente connotato da una sorta di disagio esistenziale, ha relazioni conflittuali con il partner, i familiari o gli amici da cui è circondato. I ricordi chiariscono al personaggio, e allo spettatore, le radici di tali insuccessi, di tali insoddisfazioni. I ricordi che affiorano alla memoria provocano nel personaggio sofferenza ma gli forniscono anche la consapevolezza e la forza per un cambiamento. Fanno parte di questa tipologia di personaggi le figure femminili che alla fine della storia fanno scelte decisive ed agiscono per imprimere una svolta alla loro esistenza. I personaggi maschili non hanno la stessa forza.

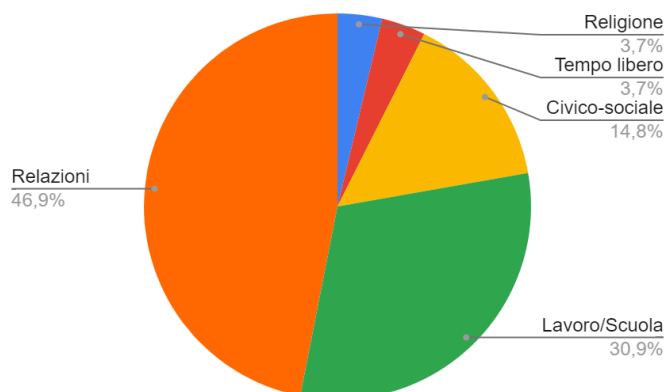
In un secondo gruppo di sceneggiature, *Fai bei sogni* e *Il nome del figlio*, i protagonisti ricordano un'infanzia felice. I ricordi si scontrano però con la realtà presente che rivela loro l'inganno di quella spensieratezza. Alla fine della storia li ritroviamo più delusi e un po' più disincantati.

5.4.3.3. Le tematiche

L'ambito tematico a cui si riferisce il contenuto del flashback viene catalogato attraverso i descrittori già impiegati nel capitolo precedente (§ 4.4.4).

Gli ambiti tematici, i conflitti, a cui fanno maggiormente riferimento i ricordi che affiorano attraverso i flashback sono quelli delle relazioni affettive e sentimentali.

Figura 5.7. Ambiti tematici presenti nei flashback.



Le vicende i cui conflitti si consumano nell'ambito delle relazioni affettive e sentimentali sono narrate attraverso due tipologie di flashback: *Thwarted dream*, *Regret flashback* (Aronson, 2010). Sono le storie incentrate su un protagonista i cui ricordi passati offrono l'occasione di crescita e maturazione come in *Dove cadono le ombre* e *Fai bei sogni*.

Quando invece il campo del conflitto è quello lavorativo il flashback assume le caratteristiche del *Flashback as illustration* e *Preview flashback* (Ibid.), entrambi funzionali alla ricostruzione di fatti e alla chiarificazione di passaggi ambigui. Come nelle storie di *Ho ucciso Napoleone* e *Smetto quando voglio* dove i ricordi riguardano prevalentemente l'ambito lavorativo in cui è avvenuto qualcosa di losco su cui si indaga. Sono commedie che in tono leggero mostrano un mondo lavorativo dove l'arrivismo collide con la disonestà.

Ci sono poi ricordi personali che riguardano la sfera affettiva ed insieme lavorativa. Illustrano momenti di cruciale importanza che hanno modificato la vita del protagonista, anche se in modo inconsapevole. La memoria rende consapevole il protagonista, e lo spettatore, di come un certo episodio abbia segnato la sua vita. Questi ricordi assumono la forma del *Life changing incident Flashback* (Ibid.) e si ritrovano in *Veleno* e in *Smetto quando voglio* nel momento in cui l'esperienza sentimentale e quella professionale si incontrano e scontrano aprendo la strada a riflessioni di carattere esistenziale e al contempo sociale.

In generale in tutte queste storie i conflitti non si risolvono e quasi sempre segnano un percorso che va dal positivo al negativo. I ricordi narrati dai flashback mostrano un passato tormentato e infelice. Oppure sono scene dove situazioni gaie e serene si tramutano in eventi tristi o addirittura drammatici.

5.4.3.4. Le storie

Le storie vengono presentate e analizzate nei loro elementi strutturali. Ci si focalizza sui bisogni psicologici e morali dell'eroe (Truby, 2007), sui conflitti e sul cambiamento (McKee, 2010) visto come movimento da una condizione positiva ad una negativa o viceversa. La riflessione viene poi fatta sulla visione del passato e sugli eventuali riferimenti a elementi della Storia e dell'immaginario collettivo, con lo scopo finale di individuare i valori trasmessi attraverso i flashback.

5.4.3.4.1 Dove cadono le ombre

I flashback di questa sceneggiatura presentano una spiccata uniformità nella forma e nel contenuto. Sono molto numerosi e vanno a costituire l'ossatura stessa della storia. Sono atti di memoria che sorgono nella mente della protagonista. Sono tutti esterni e sono tutti *flashback as thwarted dream*, sottogenere del *double narrative flashback* (Aronson, 2010) grazie ai quali scene ambientate nel presente si alternano per tutta la durata del film a scene ambientate nel passato. Anna, la protagonista, si muove in uno spazio che dieci anni prima l'ha vista bambina ed ora la vede giovane adulta.

I ricordi che prendono forma nei flashback appartengono alla giovane protagonista Jenisch che lavora come infermiera in una casa di cura per anziani, luogo che dieci anni prima aveva ospitato una struttura in cui venivano raccolti bambini strappati alle famiglie Jenisch e sottoposti a pratiche di sterilizzazione allo scopo di eliminare la loro etnia.

I flashback emergono nella mente della giovane suscitati dall'arrivo della sua ex aguzzina, ora paziente del centro, in una condizione che le vede invertite nei ruoli. I discorsi della donna e gli ambienti in cui la ragazza si muove spianano la strada ai ricordi. Sono ricordi segnati dalla nostalgia verso la madre a cui è stata strappata bambina e di cui non ricorda il volto, verso l'amica del cuore che non ha più rivisto e di cui è ancora oggi alla disperata ricerca, sono ricordi impregnati del senso di colpa per aver aiutato l'aguzzina ed aver partecipato alla sterilizzazione del suo compagno di giochi affetto da nanismo e attuale amico del cuore.

Sono flashback che accompagnano la protagonista nella ricerca del suo *thwarted dream* che non si realizzerà. Non ritroverà la sua amica del cuore ma la perderà per sempre, non potrà aiutare il suo amico, non potrà assaporare il sapore della vendetta. Ma rivivere il passato attraverso i ricordi rende la protagonista consapevole del legame malato che l'ha unita alla sua aguzzina in una sorta di sentimento misto di amore e odio; i ricordi la rendono consapevole dell'inutilità della vendetta e dell'impossibilità di cancellare il tempo passato. Sono ricordi terapeutici perché nella consapevolezza raggiunta la giovane trova la spinta al cambiamento.

È questo l'unico film in cui il ricordo dell'infanzia non è direttamente intrecciato a quello del rapporto con uno dei genitori o con entrambi. Qui i ricordi portano a galla l'assenza,

l'affettività negata, la violenza fisica e psicologica di un'ideologia che ha come disegno la pulizia etnica. Il privato si intreccia al sociale, alla Storia più drammatica della nostra civiltà.

I flashback rivelano i desideri irrealizzati e nel contempo denunciano il trauma subito dalla protagonista e dalla sua etnia. Aprono il sipario sull'orrore della pulizia etnica perpetrata contro un popolo. E sullo sfondo di tale orrore, una bambina, divenuta adulta, cerca ancora con ostinazione l'oggetto del suo desiderio, la sua amica del cuore, unico vero legame affettivo il cui ricordo tiene vivo il passato che la protagonista torna a ripercorrere con la sua mente. Alla fine della vicenda la protagonista ritrova la sua amica ma quest'ultima si rifiuta di riconoscerla.

I personaggi intorno a cui si sviluppa la storia mostrano un diverso atteggiamento verso il passato.

L'amica persa e ritrovata chiude il suo rapporto col passato pronunciando queste parole: "Tutti abbiamo perso qualcuno. Bisogna rassegnarsi e andare avanti". E subito dopo, a rimuovere il passato tornando alla vita presente: "È tardi, devo tornare subito, mi si sono scongelate le costolette, vanno a male in fretta".

Anna nell'ultima conversazione con la sua aguzzina, arriva a pensare che la memoria è la via per la salvezza. "Non mi ricordo la faccia di mia madre, ma ho cominciato a ricordarmi la sua voce, la sua lingua. Di Hans, di Franziska bambini, ricordo tutto. E se fosse questa la salvezza?".

Anna non accoglie l'invito di Franziska a rimuovere il passato, a rassegnarsi. Accetta il suo passato, anche quello traumatico delle angherie della sua aguzzina, e accetta la caramella all'anice che quest'ultima le offre come un tempo faceva con tutti i bambini del centro, in linea con il disegno di renderli sterili provocando loro l'iperinsulinemia.

Anna assapora la caramella. Non vuole cancellare il proprio passato, vuole che esso rimanga legato a lei, non vuole dimenticarne sapori, odori e immagini. Il percorso nella memoria che Anna ha fatto le ha dato la consapevolezza e la forza per accettare con rabbia e senza rassegnazione il passato suo e del suo popolo e nello stesso tempo le ha dato la spinta a cambiare luogo e vita, ad allontanarsi dal passato che l'ha tenuta fino a quel momento prigioniera.

In un certo senso scoprire che il passato non è necessariamente una gabbia ma può divenire un bagaglio con cui affrontare il futuro in modo più giusto e consapevole.

La memoria ha un ruolo fondamentale in quest'opera, attiva nella protagonista un percorso di liberazione ed emancipazione.

Nei flashback il passato è connotato negativamente: è il tempo dei soprusi, dell'allontanamento, della segregazione e delle angherie. La sceneggiatura si sofferma a lungo ed in modo didascalico sulla narrazione dei fatti antecedenti che spiegano la progettazione e la realizzazione del disegno pubblico di pulizia etnica. La lettura del testo non lascia dubbi sulla violenza e sull'ingiustizia di tale progetto criminale.

5.4.3.4.2 *Fai bei sogni*

La sceneggiatura di *Fai bei sogni* è la più complessa del corpus in termini di struttura narrativa. È una narrazione modulare che potrebbe rientrare nella tipologia dei puzzle film dove la storia non viene presentata secondo un ordine cronologico mimetico (Buckland, 2009), ma attraverso continui salti temporali. I ricordi del protagonista, visualizzati dai flashback, fanno riferimento sempre allo stesso periodo della sua vita ma appaiono distanti dal presente narrativo in misura continuamente diversa. La costruzione dell'intreccio attraverso tali espedienti acronologici, ellittici o ripetitivi crea una destabilizzazione nel rapporto passato-presente (Cameron, 2008) ed in tal modo aderisce ai processi mentali e psicologici del personaggio e induce lo spettatore a condividere lo stato di confusione mentale e sentimentale in cui si trova il protagonista.

Quest'ultimo è un adulto tormentato dai ricordi dell'infanzia felice vissuta accanto alla madre e dalla precoce e improvvisa morte di lei. L'intera storia rappresenta una lenta e difficile presa di coscienza da parte del protagonista di una verità che gli è stata tenuta nascosta e che probabilmente lui stesso non ha voluto comprendere.

La storia è costruita in modo tale da sembrare un unico flashback, un viaggio nella memoria bergsoniana che dona al protagonista, e allo spettatore, la comprensione di una verità celata.

Il racconto principale inizia presentando la situazione finale dalla quale si dipana un viaggio nel tempo con salti avanti e ritorni indietro per terminare con la stessa scena iniziale. In tale viaggio della memoria quattro flashback, distribuiti in modo non cronologico nel corso della storia principale, quasi a costituirne una ossatura intorno alla quale si avvolge l'intera vicenda, guidano il protagonista e lo spettatore a porsi domande. Presentano in modo ripetitivo e circolare oggetti metaforici, la sigaretta che si consuma, il fumo che ne nasce, la cenere in cui si trasforma, simboli che per metonimia rimandano alla madre, all'assenza, alla morte. Sembrano rivelare una verità percepita tra il sonno e la veglia. Il contrasto fra la nitidezza dei ricordi dei giorni felici trascorsi con la mamma e l'ambiguità di immagini enigmatiche che sembrerebbero affiorare dal suo inconscio, rende inquieto e infelice il presente del protagonista che vive alla continua ricerca di un equilibrio, di una chiave di lettura del passato che lo pacifichi con esso. Sono scene di flashback privi di focalizzazione, sono immagini presenti nell'inconscio del protagonista e che, come pezzi di un puzzle, così come indicato nella sceneggiatura, ricostruiscono il tassello mancante del suo passato, quello che svelerà la verità. La quale arriva ma non disvelata dalla memoria del protagonista bensì da quella rivelata da una zia e dal titolo di un vecchio quotidiano. La sigaretta, la cenere, il fumo che raffigurano per metonimia la madre, la sua assenza e il suo suicidio perdono la loro ambiguità fornendo la chiave di lettura al protagonista.

La memoria, nella modernità, è un archivio in cui i materiali, i ricordi, sono facilmente recuperabili ma anche ad alto rischio di cancellazione (Cameron, 2008). E la cancellazione porta all'inquietudine.

L'amore edipico frustrato dalla morte precoce della madre e dall'ambiguità che aleggia intorno al ricordo di lei ha reso il protagonista un adulto anaffettivo. Di fronte alla tardiva scoperta del suicidio della madre, il sentimento d'amore si trasforma in rancore e delusione.

Il ricordo di un passato felice e dell'amore per la madre, che ha reso infelice e tormentato il presente, cambia di segno. Alla luce della verità rivelata il passato appare una finzione, un inganno e la madre una donna senza affetto.

Il finale della storia non ci dice se tale consapevolezza libererà il protagonista dai fantasmi del passato e lo condurrà verso una nuova vita. A differenza dell'eroina di *Dove cadono le ombre*, l'eroe di questa storia non riesce a trarre energia dalla consapevolezza del passato.

5.4.3.4.3 *Ho ucciso Napoleone*

Diversamente dalle altre sceneggiature che presentano flashback omogenei per forma e contenuto, i flashback di questo film presentano varietà e disomogeneità a diversi livelli e relativamente a diversi fattori. Relativamente alla forma ve ne sono di interni e di esterni, rappresentano atti di memoria e allo stesso tempo svolgono una funzione narrativa specifica con la presenza di una voce narrante che non sempre coincide con quella della protagonista. Alcuni hanno solo funzione narrativa. Vi sono narrati eventi lontani dal presente in misura diversa, da uno a molti anni.

Questa varietà e disorganicità si riscontra anche al livello della storia, che non si può inquadrare in un unico genere in quanto appare come il risultato di due tipologie narrative che si intrecciano fra loro: quella che rimanda al genere noir del cinema classico degli anni Quaranta e Cinquanta e quella del melodramma psicologico.

Assistiamo ad un uso molto libero e variegato del flashback. Ve ne sono nove e solo tre flashback sono riferiti all'infanzia. Mostrano figure genitoriali concentrate su loro stesse e disinteressate ai sentimenti dei figli. Mostrano rapporti conflittuali e problematici di cui l'adulto, un tempo bambino, porta ancora il peso.

Tali flashback assumono una funzione rivelatrice per gli spettatori, sono informazioni che inquadrano i personaggi e ne spiegano le scelte. Non sono un viaggio nella mente del protagonista. Ci mostrano chiaramente come le colpe dei padri ricadano sui figli. Rapporti familiari fallimentari, turbamenti mentali, personalità rigide e ossessive sembrano avere origine nell'infanzia vissuta senza affetto, con genitori troppo interessati al proprio successo professionale. Un quadro in cui una società, e una generazione, è messa bonariamente ed ironicamente sotto accusa.

Questa storia presenta elementi tipici del noir, con il crimine e il mistero su cui si indaga attraverso flashback interni volti a scoprire fatti e moventi. Presenta anche elementi del melodramma psicologico, con un personaggio dalla psiche malata svelata dai flashback esterni che, oltre a rivelare il lato oscuro del personaggio, concorrono a risolvere gli enigmi.

I due generi classici si intrecciano in un sovvertimento del codice. Qui abbiamo come antagonista un uomo che da bambino ha subito gravi traumi psicologici e una donna ideatrice

di indagini e piani di vendetta. Esattamente il contrario di quanto avviene nei film degli anni Quaranta e Cinquanta dove il personaggio femminile dalla psiche disturbata è la protagonista del melodramma psicologico e il personaggio maschile è il detective protagonista del noir che cerca di non rimanere avviluppato in trame sentimentali (Turim, 1989). Qui la storia romantica fra protagonista detective e antagonista misterioso vede un capovolgimento del codice nel genere e nella sostanza. L'improvvisata detective donna incastra il misterioso antagonista in una relazione sentimentale funzionale ai suoi piani, per rendersi conto sul finale che è stato quell'antagonista, novello edipo, a intrappolarla in una rete concepita secondo un preciso desiderio di rivalsa e vendetta, contro tutto il genere femminile.

Il passato è connotato negativamente, i flashback mostrano sempre una situazione che dal positivo volge al negativo. Come in *Fai bei sogni*, gli adulti sono troppo concentrati su loro stessi ed in tal modo provocano traumi o comunque esperienze negative ai bambini che a loro volta divengono adulti anaffettivi o affetti da inquietudini e turbe psichiche. Il finale della storia, se lascia aperta la speranza in un cambiamento di atteggiamento dei futuri genitori, allude all'impossibilità di cancellare certe ferite che portano ad una coazione a ripetere.

5.4.3.4.4 *Il nome del figlio*

È un film corale in cui non si può individuare un protagonista nella vicenda principale così come spesso non è possibile individuare un protagonista della vicenda ricordata né l'attore del ricordo stesso. Ci troviamo di fronte ad una storia con "*multiple protagonist narrative*" (Aronson, 2010, p. 207) in cui i ricordi sorgono come evocati dal gruppo stesso, un gruppo indivisibile sin dall'infanzia che rimane tale anche nel ricordo del passato.

Presente e passato si alternano e si intrecciano in una duplice narrazione i cui ricordi si connotano come *Flashback as thwarted dream* (Ibid.). Il sogno è quello di continuare a vivere la spensieratezza e la solidità dell'amicizia dell'infanzia. Ma è un sogno impossibile da realizzare: il gruppo si è mantenuto unito sin dall'infanzia ma basta uno scherzo di cattivo gusto a rivelare l'illusione di quel sogno. L'intimità e la spensieratezza dei giorni dell'infanzia e dell'adolescenza sono solo un vago ricordo che contrasta con la realtà del loro mondo di adulti cinici, disincantati e stanchi di tenere celate le insofferenze reciproche.

I flashback aggiungono dettagli narrativi che chiariscono la natura dei rapporti esistenti tra i componenti del gruppo familiare e contemporaneamente rendono più evidente allo spettatore la lacerazione della solidità affettiva di tale gruppo.

I flashback sottolineano la lontananza fra la nostalgia che ognuno prova per il passato che li ha visti uniti e spensierati, e il rancore mai sopito per risentimenti mai espressi. Si assiste ad un passaggio dalla positiva e apparente gioiosa atmosfera del passato a quella più cinica e spietata del presente.

Alcuni flashback, spesso evocati da una situazione più che da un personaggio, con focalizzazione zero, rimandano alla tragedia dell'Olocausto. Il trauma dell'esperienza vissuta in un lager nazista affiora attraverso la figura del padre dei ragazzi, uomo maturo, deputato del Parlamento, incapace di trovare pace nel sonno della notte. Anche qui, come in *Dove cadono le ombre*, il ricordo personale diviene memoria collettiva e il sentimento del figlio che odia e ama questo padre illustre, autorevole e fragile perché lacerato nell'intimo, è lo stesso sentimento che prova lo spettatore di fronte alla Storia passata, importante, illustre ma anche ingombrante, che suscita orrore e vergogna.

Il passato viene guardato con occhi disincantati e cinici attraverso i quali la solidità del gruppo, fondato su una memoria comune, si sgretola.

Nella sceneggiatura ricorrono riferimenti ad elementi dell'immaginario collettivo con canzoni, allusioni a fatti di cronaca, di politica e di costume degli anni Settanta e Ottanta. La canzone di Lucio Dalla, che accompagna una scena di flashback e il finale, trasmette la sensazione che, nonostante i rancori e gli accidenti della vita, il passato e i ricordi comuni sono un forte collante affettivo. La memoria, nonostante tutto, unisce e aiuta a far superare i momenti difficili e le incomprensioni.

5.4.3.4.5 Smetto quando voglio

In questa sceneggiatura i ricordi appartengono ad adulti che ricordano episodi della loro vita adulta. Dal punto di vista formale si riconosce una grande varietà nelle varie tipologie e caratteristiche dei flashback.

Quello che si evidenzia è la lunghezza dei due flashback presenti ad inizio storia e nei pressi del finale e che si sviluppano attraverso diverse scene.

Il primo flashback è accompagnato da una voce narrante fuori campo, ha uno scopo informativo e in parte disvela le ragioni che sono all'origine del comportamento del personaggio antagonista della vicenda e della sua sete di vendetta.

Il secondo è un *Life-changing incident flashback*. Appare poco prima del finale e mostra come non sia stata solo una ragione emotivo-sentimentale quella che ha trasformato il tranquillo ricercatore in un terrorista senza scrupoli ma sia stata soprattutto una motivazione politico-istituzionale.

In questi flashback in cui i ricordi non mostrano l'infanzia ma un periodo più vicino al presente dei personaggi, gli argomenti toccati rinviano a tematiche sociali su cui si punta il dito, sebbene in modo comico e leggero.

La memoria dispiegata porta con sé una denuncia etica, politica e sociale. I ricordi ricostruiscono episodi in cui il protagonista, onesto, ha inconsapevolmente partecipato alla realizzazione di ingiustizie e favoreggiamento disonesto. La memoria risvegliata gli rende evidente quello che nel passato non aveva compreso. E diviene consapevole delle pesanti responsabilità che certi atti di negligenza comportano.

È una presa di coscienza soprattutto politica. Il passato, e anche il presente, sarebbe stato bello se le istituzioni non fossero state corrotte e se avessero agito per il bene pubblico anziché per quello personale.

Accanto a tale consapevolezza la rabbia provata nello scoprirsi inconsapevoli causa di ingiustizie che possono condurre alla tragedia. L'ignoranza, la non consapevolezza non sono attenuanti.

Il protagonista che viene condotto a rivivere il proprio passato e a leggerlo in modo differente comprende che si può avere una grande parte di responsabilità nel malcostume e malgoverno di questo paese, se si agisce senza consapevolezza. In un certo senso la memoria offre qui l'opportunità per una maturazione individuale e civica.

Il passato più recente si rivela dunque triste, il mondo della politica corrotto, ma quello degli ideali giovanili offre ancora linfa vitale per credere nel futuro. È il messaggio contenuto nelle

parole di Murena verso il finale: “Perché prima stavo seduto sulla banchina della metro che non sapevo dove cazzo andare e ho sentito due ragazzi che parlavano dell’esame di Renzetti, ti ricordi Renzetti? E ho sentito il loro entusiasmo e ho pensato a noi, a te, a me, a Ginevra, a quando abbiamo iniziato e mi sono detto che forse c’è ancora speranza”.

5.4.3.4.6 *Tommaso*

La sceneggiatura di *Tommaso* presenta quattro flashback tre dei quali hanno la forma di un sogno.

La prima scena della sceneggiatura è un sogno che, in modo simbolico e trasfigurato, ci mostra il rapporto del protagonista con la madre e con il padre. È un incubo in cui il protagonista scompare e con una voce fuori campo continua a rivolgere domande al padre da cui non ottiene risposte.

Verso il finale troviamo un secondo sogno e subito dopo un flashback. Entrambe le scene si riferiscono alla figura paterna. Nel sogno, ricco di elementi simbolici, il padre viene chiuso in una valigia portata via dalla madre del protagonista. Il ricordo vero e proprio mostra il padre mentre parla al telefono con qualcuno e, non accorgendosi della presenza di suo figlio, bambino, lancia accuse contro la madre di questo.

Sono squarci di memoria che mostrano il protagonista bambino trascurato dai genitori troppo presi dal loro conflitto relazionale. E ci offrono la chiave di lettura dell’inquietudine del protagonista ormai adulto, delle sue fobie e delle sue paure nelle relazioni sentimentali. Anche in questa storia, come in *Fai bei sogni* e *Ho ucciso Napoleone*, i ricordi dell’infanzia incentrati sui continui conflitti tra i genitori, gravano ancora sulla psiche dell’uomo, anaffettivo e che non riesce a stabilire rapporti sentimentali duraturi.

I ricordi che appaiono nel sogno sono anche qui rivelatori ma non sappiamo se la consapevolezza darà all’eroe la forza di cambiare, come l’eroina di *Dove cadono le ombre*, oppure tornerà a ripetere gli stessi errori.

5.4.3.4.7 *Un bacio*

In questa sceneggiatura è presente un unico flashback che rappresenta una delle chiavi di svolta nel film. Un video mostrato da un cellulare riporta la giovane protagonista a rivedere e rivivere l'evento che ha segnato la sua esistenza: una violenza di gruppo da lei sino a quel momento mascherata come rapporto consenziente di cui vantarsi. È un *Life-changing incident flashback* che rende la protagonista consapevole di quanto fino a quel momento aveva rimosso. In questa situazione, oltre alla funzione rivelatrice, il video/flashback porta ad un cambiamento nell'atteggiamento della protagonista ed ad una svolta nel rapporto con i suoi genitori e con il reale. La visione di quell'episodio la porta a comprendere tutto il disagio e la violenza di quell'episodio. Acquisisce consapevolezza e trova il coraggio di parlarne alla madre e di denunciare i violentatori.

Il flashback segna un percorso dal positivo al negativo ed il passato appare tanto orrendo e pesante da volerlo rimuovere e mascherare; ma quando l'eroina riesce a guardare quel passato senza il fardello dei sensi di colpa e delle paure la sua vita cambia. La memoria, se libera di rivelare se stessa, ha una funzione terapeutica e sociale.

È questa la seconda eroina che, come quella di *Dove cadono le ombre*, attraverso il recupero del passato riesce a decidere di cambiare il proprio presente.

5.4.3.4.8 *Veleno*

La sceneggiatura presenta due flashback esterni, vissuti dal protagonista in uno stato di semicoscienza. Tali ricordi raffigurano un'infanzia spettatrice e vittima di violenze e sopraffazioni.

Il protagonista della storia è un adulto che sta morendo di cancro. La terra su cui vive e lavora è infestata da sostanze tossiche, conseguenza di una gestione del territorio corrotta e collusa con la criminalità.

In una scena il protagonista si rivede bambino testimone dell'accoltellamento del padre e poi in un'altra mentre assiste ad un atto di violenza da parte di uno zio su suo cugino, anch'egli

bambino. Queste memorie personali, emerse dalla psiche del personaggio in stato di semicoscienza durante due interventi medici, ci forniscono informazioni sul passato del protagonista e aiutano ad inquadrare le scelte e i valori di quest'ultimo, il suo dramma personale e la scelta politica e civica.

Qui l'infanzia non coincide con una condizione di felicità e quello che ne è conseguito è un presente di malattia e di morte. Il ricordo forse offre al protagonista la ragione che giustifica le scelte compiute, gli riporta alla mente fatti di violenza e di ingiustizia contro i quali si è ribellato opponendosi con coerenza e determinazione a ricatti e a facili guadagni.

Il passato è negativo, è il tempo della violenza. La memoria di quel passato fortifica il protagonista perché gli fornisce le ragioni recondite di scelte e comportamenti.

La scena finale vede la moglie gettare in mare il vestitino del bimbo che ha perso e che non nascerà e poi la stessa donna salire sul trattore per continuare il lavoro del marito e la sua resistenza.

Anche in questo caso, sebbene non si tratti dell'eroina della storia, né della protagonista dei flashback, in un personaggio femminile è incarnata la determinazione ad andare avanti, a segnare un cambiamento, a chiudere con il passato luttuoso e funesto e proseguire con energia e determinazione.

5.4.3.4.9 In sintesi

Gli eroi di queste storie narrate nei flashback sono quasi tutti uomini adulti i cui ricordi si aprono a mostrarci squarci significativi della loro infanzia che è spesso stata teatro di traumi. Gli eroi e le eroine di queste storie sono caratterizzati da profondi e problematici bisogni psicologici. Ostinati, rancorosi, arroganti, narcisisti o al contrario bisognosi di attenzioni, insicuri, insoddisfatti, fragili, proprio a causa del loro passato.

I ricordi negativi pesano sull'adulto ma gli forniscono lo strumento per raggiungere una consapevolezza attraverso la quale cambiare il proprio destino. Soprattutto i personaggi femminili alla fine delle storie fanno scelte decisive e agiscono per il cambiamento. Le storie

dei personaggi maschili hanno finali aperti da cui si intuisce che potrebbero non trovare la forza per andare avanti in modo diverso.

Quando la memoria ricorda un'infanzia felice il presente rivela che quella felicità era illusoria e alla fine della storia, i personaggi si ritrovano delusi e un po' più disincantati.

I conflitti che vivono i personaggi sono di due tipi: interiore- psicologico o sociale. Il conflitto interiore è espresso da insicurezze, anaffettività e coazione a ripetere gli stessi sbagli. Sono personaggi che desiderano liberarsi dal loro passato.

Il conflitto sociale vede gli eroi e le eroine determinati a combattere contro le ingiustizie e le sopraffazioni di cui sono stati vittime. I bisogni morali che esprimono sono caratterizzati da un desiderio di denuncia, richiesta di giustizia, voglia di liberazione, resistenza di fronte alle ingiustizie, desiderio di cambiamento.

Il cambiamento a cui assistiamo all'interno di tutti questi flashback mostra un movimento che va dal positivo al negativo (McKee, 2010) mentre in alcune storie principali il cambiamento è di segno opposto, anche se dettato da rassegnazione. In questo movimento dal positivo al negativo che si registra nei ricordi dei flashback si intravede un passato che ha segnato in modo negativo l'esistenza dei protagonisti che proprio dal ricordo di quel passato traggono la forza morale che li guida.

Le ingiustizie e le tragedie del passato, in cui è iscritta la Storia dell'Italia, sono presenti accanto alle ingiustizie del presente. C'è il ricordo delle deportazioni naziste vissuto da nonni o genitori, e il ricordo più recente di persecuzioni razziali, violenza tra coetanei, malgoverno e corruzione. Gli eroi e le eroine delle storie portano dentro di loro la memoria e i segni di tanta ingiustizia. Guardano il loro passato, ne traggono amare riflessioni ma anche la voglia di discostarsene o di combattere. Non sempre questa forza morale genera una forza in grado di contrastare il passato e di giungere ad un cambiamento positivo.

I personaggi di queste storie non risolvono i loro conflitti. Del loro futuro lo spettatore ha poche certezze, a volte anche del loro passato. Infatti diversi ricordi si presentano con immagini simboliche, metonimie di una reminiscenza inafferrabile (il fumo della sigaretta fumata dalla madre di Massimo in *Fai bei sogni*), a volte ricorrono sbiaditi nei sogni tormentati di Tommaso o nelle visioni in stato di semicoscienza durante l'anestesia di Cosimo in *Veleno*.

Si delinea un quadro in cui la memoria appare come un archivio i cui materiali sono “soggetti a facile accesso ma anche a cancellazione” (Cameron, 2008, p. 2)¹⁶. E la cancellazione è facile laddove il ricordo riconduce alla sofferenza. Ma per perseguire i propri bisogni morali, per opporsi alle ingiustizie e alle sopraffazioni si deve avere la forza di guardare in faccia il passato e metterlo da parte se necessario come riesce a fare la giovane infermiera Jenisch in *Dove cadono le ombre* e la moglie del protagonista in *Veleno*.

Un'altra strada è indicata dal flashback di *Il nome del figlio*: rimanda ad un'infanzia spensierata e, accompagnato da una canzone di Lucio Dalla, patrimonio condiviso della cultura italiana, sottolinea l'importanza dei legami e la fiducia che durino per sempre. Il messaggio contenuto nella canzone *Telefonami tra vent'anni* contiene anche la consapevolezza della nostalgia per un passato felice, ricco di promesse e di ideali. Nel ricordo e nella condivisione di questo risiede il bisogno di tornare indietro nel tempo, l'illusione di poter ancora realizzare quello che si era sognato (Kuhn, 2002).

5.5. Conclusioni

Il ricordo del passato narrato attraverso scene di flashback è presente in più di un quarto delle sceneggiature dell'intero subcorpus SP. È dunque una modalità narrativa che ha un certo peso nelle scelte narrative. Assume diverse caratteristiche ed è usato in quantità diversa nei nove film che usano tale tecnica.

Il subcorpus SF, composto dalle scene di flashback, è stato creato selezionando le scene che rispondono ai criteri di “storicità”, di soggettività e completezza narrativa.

Le scene di flashback oggetto di analisi sono esterni alla vicenda narrata, ovvero accadono in un tempo precedente a quello coperto dall'arco temporale della storia principale, rappresentano ricordi di un passato anteriore di almeno un anno e sono espressione di una memoria autobiografica. La tipologia maggiormente impiegata è quella attraverso la quale il passato viene recuperato per un bilancio esistenziale.

Le registe fanno maggiormente ricorso al flashback rispetto ai registi. Quasi la metà delle opere del corpus SC dirette da donne presenta flashback di contro ad un quinto delle opere

¹⁶ Traduzione dell'autrice.

dirette da uomini. Le donne, con i flashback, prestano voce ai ricordi di personaggi femminili e maschili mentre gli uomini lo fanno solo con personaggi maschili. Se il flashback si presta meglio di altre tecniche a mostrare l'interiorità dei personaggi (Aronson, 2010), bisogna concludere che le donne, sceneggiatrici e registe, utilizzando con maggiore versatilità tale espediente narrativo, dimostrano maggiore attenzione alla memoria.

I personaggi che ricordano attraverso il flashback coincidono quasi sempre con il protagonista della vicenda principale e sono in prevalenza uomini adulti. Professionalmente svolgono i lavori più disparati ma sono tutti italiani con l'unica eccezione di una ragazza di etnia Jenisch.

I personaggi dal profilo professionale meno alto ricordano eventi collegati a problemi di natura civica e sociale. I personaggi i cui ricordi mettono in luce problemi esistenziali appartengono a fasce di professionisti più altamente qualificati.

I legami che uniscono i personaggi dei flashback sono generalmente di natura familiare.

I ricordi dei flashback sono prevalentemente anteriori di molti anni rispetto alla storia principale e rimandano a brevi e fugaci immagini del tempo dell'infanzia del protagonista. Sono infatti prevalenti le tematiche legate alle relazioni.

I personaggi che ricordano e che sono protagonisti dei flashback appaiono fragili dal punto di vista psicologico. Sono in generale anaffettivi, insicuri, rancorosi, insoddisfatti, proprio in conseguenza del loro passato da cui vorrebbero liberarsi.

I ricordi negativi talvolta provocano rabbia ma danno al contempo la forza morale per un cambiamento. Quelli positivi generano, al confronto col presente, delusione. Sono soprattutto i personaggi femminili che, attraverso i ricordi, riescono a trovare la forza per opporsi e cambiare.

Alcuni ricordi personali si caricano di valenza sociale e collettiva. Sono i ricordi di ingiustizie e tragedie che hanno segnato la Storia e l'attualità: l'Olocausto e le deportazioni, la violenza sessuale di gruppo, la corruzione e la "Terra dei fuochi".

I personaggi di queste storie non risolvono i loro conflitti. Molti finali sono aperti e lasciano intendere che tutto tornerà come prima. I ricordi dei personaggi maschili, quelli che non riescono a liberarsi del passato, sono caratterizzati da ambiguità, non sono nitidi e chiari, sembrerebbero svanire. I materiali della memoria portano con sé il rischio della cancellazione

(Cameron, 2008, p. 2) ma per perseguire i propri bisogni morali, opporsi all'ingiustizia e alla sopraffazioni si deve avere la forza di guardare in faccia il passato e metterlo da parte se necessario, oppure tornare a guardarlo senza nostalgia.

I personaggi, soprattutto maschili, nel loro presentarsi come spaesati, irrisolti e inquieti sembrano aderire al ritratto di tanti protagonisti dei film della tradizione italiana (Brunetta, 2007). Così come gli ideali che perseguono, il desiderio di giustizia e chiarezza rispecchia la presenza, nel cinema italiano, delle tematiche legate alle questioni civili.

Capitolo 6 Analisi digitale e interpretazione dei dialoghi sul passato e delle scene di flashback

In questo capitolo i dialoghi che narrano eventi passati e le scene di flashback vengono analizzati attraverso l'uso di software che ne quantificano le caratteristiche e visualizzano i dati statistici attraverso tabelle e grafici. I risultati ottenuti attraverso l'indagine computazionale sono intesi come una tappa verso una esplorazione ulteriore (Stephen, 2016), sono validi supporti che offrono sostegno all'interpretazione dei risultati quantitativi al fine di definire le tematiche, i valori e i sentimenti espressi nel testo.

Attraverso tale analisi, che l'impiego dei programmi informatici rende rigorosa e approfondita, si vuole esaminare il modo in cui il vocabolario impiegato nei dialoghi e nei flashback descrive ed esprime la memoria del passato ed i valori del presente.

Il capitolo inizia con una breve introduzione (§ 6.1). Segue poi la presentazione delle domande di questa sezione della ricerca (§ 6.2) e un paragrafo dedicato all'illustrazione della metodologia la quale è condotta attraverso un approccio *corpus-driven* e per mezzo di una lettura a distanza condotta con l'ausilio dei software LIWC e T-Lab (§ 6.3). Vengono poi presentati e discussi i risultati della ricerca (§ 6.4). In tale sezione sono inizialmente individuate le tematiche intorno alle quali si sviluppa l'analisi e poi seguono cinque paragrafi in cui vengono presentati e discussi i dati relativi ai campi semantici del *ricordo* (§ 6.4.1), della *famiglia* (§ 6.4.2), del *corpo* (§ 6.4.3), della *casa* (§ 6.4.4) e infine dei *sentimenti* (§ 6.4.5). A completamento del capitolo vengono presentate le conclusioni (§ 6.5) che rivelano come i campi semantici analizzati esprimono connotazioni e sentimenti negativi e dove le immagini raffigurate sono abbastanza stereotipate, con la donna spesso raffigurata come madre e associata alla natura e al sentimento mentre l'uomo è associato ad azioni.

6.1 Introduzione

L'impiego di software informatici per analizzare e interpretare testi è l'approccio metodologico proprio delle *Digital Humanities*. Il calcolo statistico viene impiegato per analizzare quantitativamente e oggettivamente le caratteristiche linguistiche di un testo al fine di individuare aspetti stilistici, contenuti tematici e raccogliere elementi per nuove indagini. L'impiego della statistica digitale per l'analisi dei testi letterari vede la sua applicazione nel

metodo del *distant reading* (Moretti e Piazza, 2005) che, a differenza del *close reading*, lettura ravvicinata del testo, tipica della critica testuale tradizionale, analizza contemporaneamente un grande numero di testi da cui vengono estrapolati dati che rendono immediatamente e chiaramente evidenti tematiche, relazioni e andamenti.

6.2 Domande di ricerca

Nei capitoli 4 e 5 sono state presentate e analizzate dal punto di vista narratologico le narrazioni di ricordi passati. Sono state messe a fuoco le tematiche presenti in tali memorie insieme alle caratteristiche dei personaggi che ricordano. La lettura ravvicinata del testo e la visualizzazione grafica degli elementi emersi ha permesso di individuare gli elementi narrativi chiave legati alla narrazione di ricordi. In questo capitolo si sviscera il modo in cui tali elementi, tali ricordi, sono narrati e quale connotazione assumono. Si indaga la natura linguistico-semantica del testo attraverso l'interpretazione dei dati che i software raccolgono dal corpus e la formulazione di ipotesi volte a dare risposta alle domande di ricerca generali, in una prospettiva che tiene conto del quadro di riferimento teorico delineato nei Capitoli 1 e 2. Al fine di comprendere quali valori vengono espressi attraverso il linguaggio utilizzato per ricordare, le domande che guidano l'analisi di questo capitolo possono essere formulate nel seguente modo: cosa ricordano i personaggi di queste sceneggiature? Quali sono le tematiche espresse dai ricordi e quali le loro connotazioni? Quali sentimenti e valori trapelano dal lessico usato per raccontare il passato?

6.3 Metodologia e preparazione del corpus

In questo capitolo viene svolta un'analisi *corpus-driven* (Tognini-Bonelli, 2001) del lessico del subcorpus SDF, composto dai dialoghi e dalle scene di flashback delle sceneggiature, come spiegato nel Capitolo 1 (§ 1.3.2.2). L'indagine pertanto viene svolta per individuare le caratteristiche lessicali e semantiche del corpus al fine di dare risposta alle domande della ricerca, senza aver formulato a priori ipotesi di cui verificare la validità.

L'approccio metodologico, come precedentemente illustrato (§ 1.3), si inserisce nell'ambito delle *Digital Humanities*. In particolare, le analisi condotte in questo capitolo sono svolte in

linea con le teorie del *distant reading* (Moretti e Piazza, 2005), e nello specifico si ispirano al progetto digitale realizzato per l'analisi dell'epistolario di Italo Svevo (Fenu, 2017) nell'ambito del quale sono state individuate tematiche e sentimenti presenti nelle lettere di Svevo attraverso l'uso di software di analisi testuale. Per l'analisi dei sentimenti, i curatori hanno individuato le emozioni di base rappresentative della polarità sentimento positivo e negativo quali gioia, aspettativa, fiducia, sorpresa, tristezza, rabbia, paura, disgusto. Il software da loro impiegato ha estrapolato e computato i lemmi associati a tali emozioni ed è stato così possibile avere un quadro degli stati d'animo espressi nelle lettere.

Oltre a questo progetto anche l'analisi stilometrica condotta da Buckland (2019) sullo stile, e sulla personalità, dei personaggi del film *Il Treno per Darjeeling* (2007) ha guidato e ispirato le analisi di questo capitolo.

Nei capitoli precedenti sono stati presentati i dati, relativi le tematiche, le variabili di genere, di età e di relazione, raccolti con una lettura ravvicinata del testo e computati per una visualizzazione grafica con l'ausilio di Excel. La specificità di questo capitolo consiste nel fatto che qui si procede all'individuazione statistica di tali dati con una lettura a distanza, attraverso software specifici, T-Lab e LIWC, grazie ai quali è possibile cogliere associazioni di parole, connotazioni e campi semantici nonché giungere a identificare le emozioni e i sentimenti collegati al ricordo.

I programmi digitali T-Lab e LIWC, che sono stati scelti per le loro caratteristiche, funzionali alla mia analisi (§ 1.3.2.1), sono impiegati per misurare, quantificare e classificare sia il lessico dei dialoghi che si riferiscono al passato che quello delle scene di flashback ed hanno portato alla luce le tematiche, le emozioni e i valori collegati ai ricordi.

L'analisi si svolge sui dialoghi e sulle scene di flashback accorpate a formare il subcorpus SDF come illustrato nell'introduzione (§ 1.3.2.2).

La fase antecedente l'analisi vera e propria è stata condotta per individuare la strategia più efficace e più attendibile per l'analisi dei testi. Inizialmente il subcorpus SF è stato scorporato in un corpus composto solo dai dialoghi ed in uno composto solo dalle scene. Il software T-Lab è stato impiegato per generare la lista delle occorrenze di questi due subcorpora. Si è appurato che i risultati ottenuti dalle analisi sui due subcorpora corrispondevano, in termini di percentuali, a quelli ottenuti dal computo dei lemmi condotto dal software sul subcorpus SF interamente considerato. In una ricerca che mirasse alla definizione dello stile di un'opera, tale operazione risulterebbe inadatta dal momento che lo stile di un dialogo è totalmente

differente da quello delle scene (Sternberg, 1997; Buckland 2023) ma nel caso di analisi semantica, e di creazione di campi semantici a partire dai sostantivi più ricorrenti, la scelta di accorpare i due subcorpora si è rivelata coerente ed efficace.

Nella fase di interpretazione dei dati, pur mantenendo sempre lo sguardo incentrato sul panorama cinematografico italiano, talvolta risultano validi i confronti e i riferimenti a produzioni europee o hollywoodiane particolarmente rappresentative di un genere o di una tematica.

6.4 Risultati e discussione

Per rispondere alla prima domanda della ricerca sono state individuate le tematiche che gli autori hanno scelto di rappresentare attraverso i ricordi dei personaggi.

Il subcorpus SDF, preparato secondo i criteri richiesti dal software T-Lab (§ 1.3.2.2), è stato caricato per essere analizzato dal software.

La prima operazione che il software compie consiste nel produrre una tabella di parole chiave generata automaticamente in base al numero di occorrenze dei lemmi presenti nel testo. In questa fase il software opera una lemmatizzazione delle parole e genera una lista di lemmi dai cui sono escluse le *stop words*¹⁷. Per rendere tale lista maggiormente funzionale ai miei scopi, manualmente ho eliminato i nomi propri ed ho accorpato alcuni lemmi aventi la stessa radice (amore e innamorare, ridere e sorridere, ricordo e ricordare, madre e mamma, padre e papà, liberare e libertà).

Nella tabella elaborata i lemmi sono presentati in ordine decrescente di occorrenze. Tra le parole che in questo corpus ricorrono con maggiore frequenza si trovano verbi di movimento e nomi indicanti luoghi e parti del corpo. Vi si ritrovano inoltre lemmi riferibili a persone appartenenti ad un nucleo familiare come *madre*, *padre* e *bambino* e il lemma *ricordo*. Scorrendo ancora un po' la lista delle parole più frequenti, a decrescere troviamo *ridere*, *vita*, *bello*, *figlio*, *acqua*, *morte*, *amico*, *piacere*, *correre*, *suonare*.

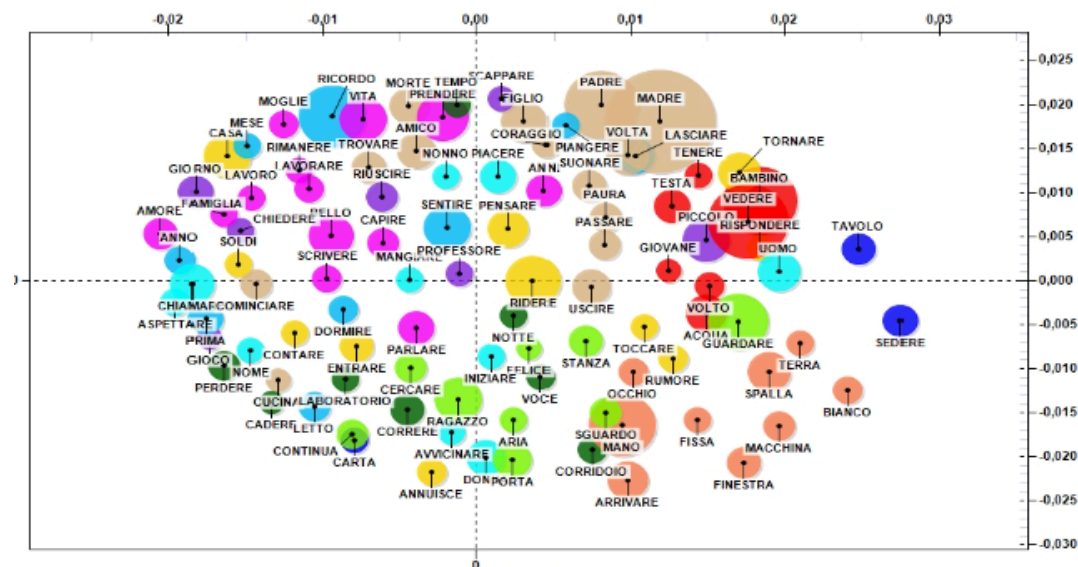
L'alta frequenza di verbi di movimento, di nomi di luoghi e di parti del corpo è motivata dalla natura stessa delle scene di testo, presenti nei flashback, atte a fornire indicazioni

¹⁷ Congiunzioni, interiezioni, preposizioni.

spazio-temporali e commentare quello che avviene nei dialoghi (Stenberg, 1997). D'altra parte sembra rispecchiare le conclusioni dello studio di Martens (2011) condotto sulle opere di Proust, Benjamin e Rilke secondo cui i ricordi dell'infanzia raccontati in letteratura sono incentrati prevalentemente su oggetti e luoghi mentre quelli della vita adulta riguardano anche persone. La lettura a distanza di questo subcorpus, in cui i ricordi si rivolgono alla fase dell'infanzia ma anche a quella della vita più adulta, ci indica come luoghi, oggetti, persone e stati d'animo costituiscano i referenti semantici della memoria.

La lettura a distanza condotta attraverso un'altra funzione di T_Lab visualizza come e quanto il campo semantico della famiglia sia presente nei ricordi. Il grafico generato dal software (Fig. 6.1) consente di cogliere in un colpo d'occhio la dimensione della presenza e delle relazioni dei lemmi in questo corpus. Esso mostra i lemmi in relazione alla loro occorrenza nel corpus, simbolizzata dallo spazio che la sfera associata alla parola occupa nel quadrante; le relazioni fra parole sono invece rappresentati dalla posizione che esse occupano nel grafico all'interno dei quadranti generati dall'asse orizzontale e da quello verticale.

Figura 6.1. Corrispondenze nel subcorpus SDF.



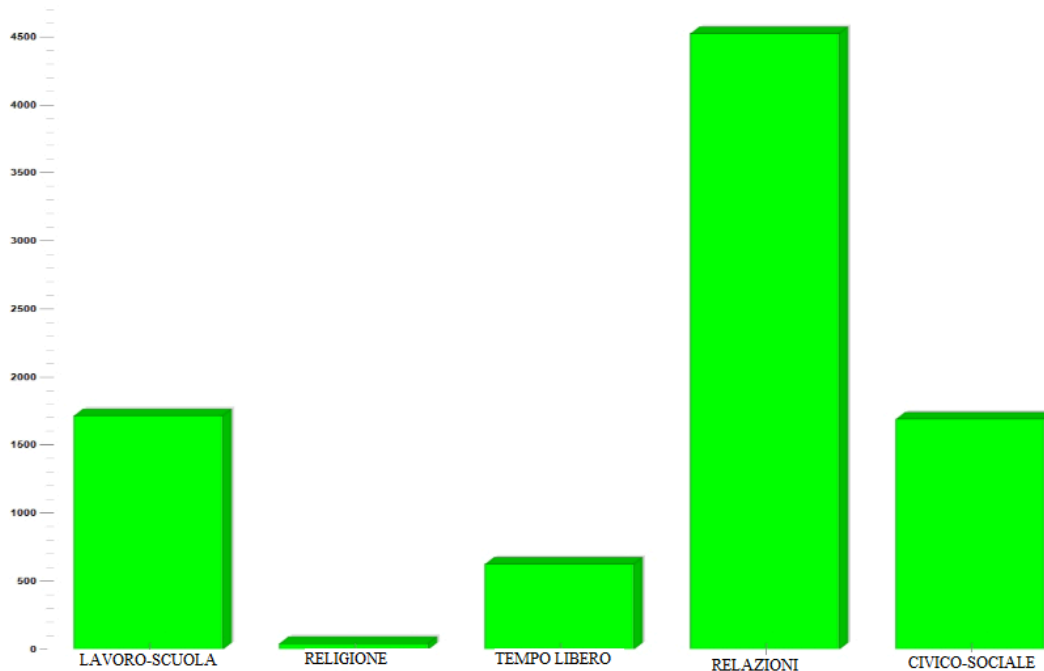
Le parole che mostrano maggiore vicinanza e maggiore presenza sono *madre*, *padre*, *figlio* che formano un unico blocco, beige, nel quadrante in alto a destra. Il campo semantico della famiglia è senza dubbio predominante. E questo ci consente di formulare una prima risposta

alla domanda posta, ovvero cosa ricordano i personaggi di questo corpus. La loro memoria si rivolge alle persone che fanno parte del nucleo familiare.

Questo dato è confermato anche dall'analisi condotta attraverso un'ulteriore funzione di T-Lab che fornisce dati sulle variabili da me indicate nella fase di preparazione del testo da analizzare. Ho indagato la variabile degli ambiti tematici così come definiti nei capitoli precedenti (§ 4.4.4) ovvero, quello civico-sociale (CS), quello lavorativo e scolastico (LS), quello religioso (R), quello delle relazioni affettive (RR) e quello del tempo libero (TL).

Le percentuali si riferiscono al peso che queste variabili hanno, non in assoluto ma in relazione alle parole che ad esse si relazionano. Ovvero, a parità di ricorrenza di una variabile, se questa è associata ad un testo (dialogo o scena) che contiene un numero elevato di parole, tale variabile avrà in percentuale un peso maggiore rispetto ad una variabile associata ad un testo più breve.

Figura 6.2. Ambiti tematici dei ricordi.



Dal grafico generato (Fig. 6.2) emerge chiaramente come l'ambito tematico delle relazioni affettive sia quello che nei ricordi dei personaggi ha di gran lunga una rilevanza superiore agli altri ambiti.

Per un ulteriore riscontro nel definire i campi semantici e le tematiche presenti, il corpus SDF è stato sottoposto anche a un'analisi condotta attraverso il software LIW che conteggia le parole in base a dizionari elaborati con lo scopo di analizzare gli aspetti sociali e psicologici del linguaggio, diversamente da T-Lab che produce liste tematiche formate da parole che frequentemente si ritrovano all'interno della stessa parte di testo. Dall'analisi effettuata da LIWC emerge che i campi semantici rappresentativi del corpus riguardano primariamente i processi sociali, in cui sono iscritte le relazioni amicali e familiari, poi le emozioni e i sentimenti, il corpo umano e infine le occupazioni quotidiane in cui prevalgono i termini indicanti lo svago, la casa, il lavoro e la scuola.

È dunque ragionevole affermare che la memoria, in tali opere, si rivolge principalmente ai seguenti aspetti della vita umana: la famiglia, il corpo, la casa, i sentimenti.

Le analisi che seguono mirano a rispondere alle altre domande della ricerca volte a definire come sono connotati tali campi semantici, quali sentimenti ne emergono e quali valori.

A partire dall'indagine intorno al lemma *ricordo*, parola chiave della ricerca, i lemmi che fanno riferimento ai campi semantici sopra individuati vengono analizzati attraverso le diverse funzioni dei software al fine di evidenziare frequenze, associazioni e relazioni che definiscono le loro connotazioni.

6.4.1. Il ricordo

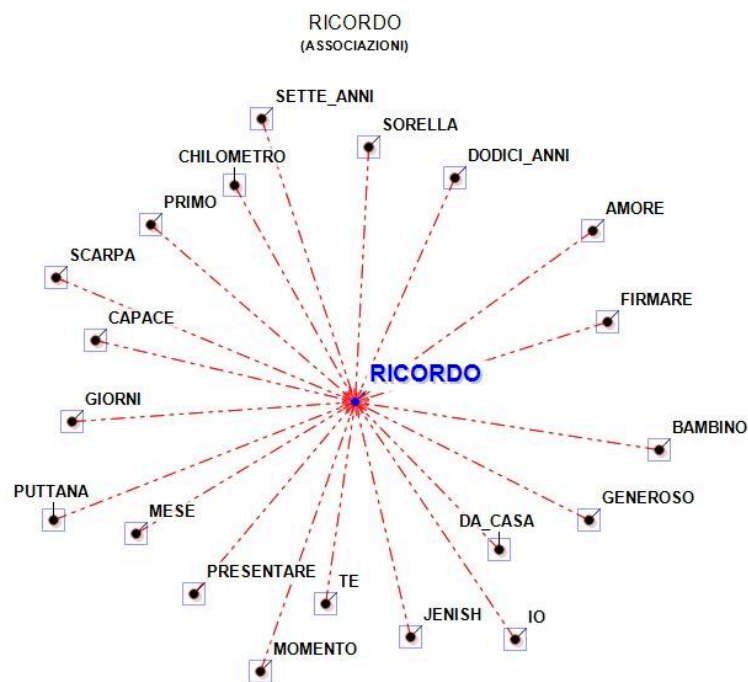
Tale parola rappresenta l'elemento chiave di questa analisi ed è quindi posta all'inizio dell'indagine. Offre l'occasione per presentare alcune funzioni del software impiegate per il mio studio.

Nella lista di occorrenze elaborata da T-Lab la parola *ricordo* figura come il sesto lemma più frequente nel corpus, con 57 occorrenze (0,75%), percentuale significativa se si pensa che la parola più frequente, il pronome personale *io*, ricorre 115 volte (1,5%). È dunque un lemma che occupa ampio spazio nel vocabolario di questo corpus.

Per indagare in quale modo tale parola venga impiegata ho considerato i termini ad essa associati. T-Lab visualizza la vicinanza di parole nel testo, utilizzando diverse modalità grafiche. Nel diagramma radiale (Fig. 6.3), sotto riportato, il lemma selezionato è posto al

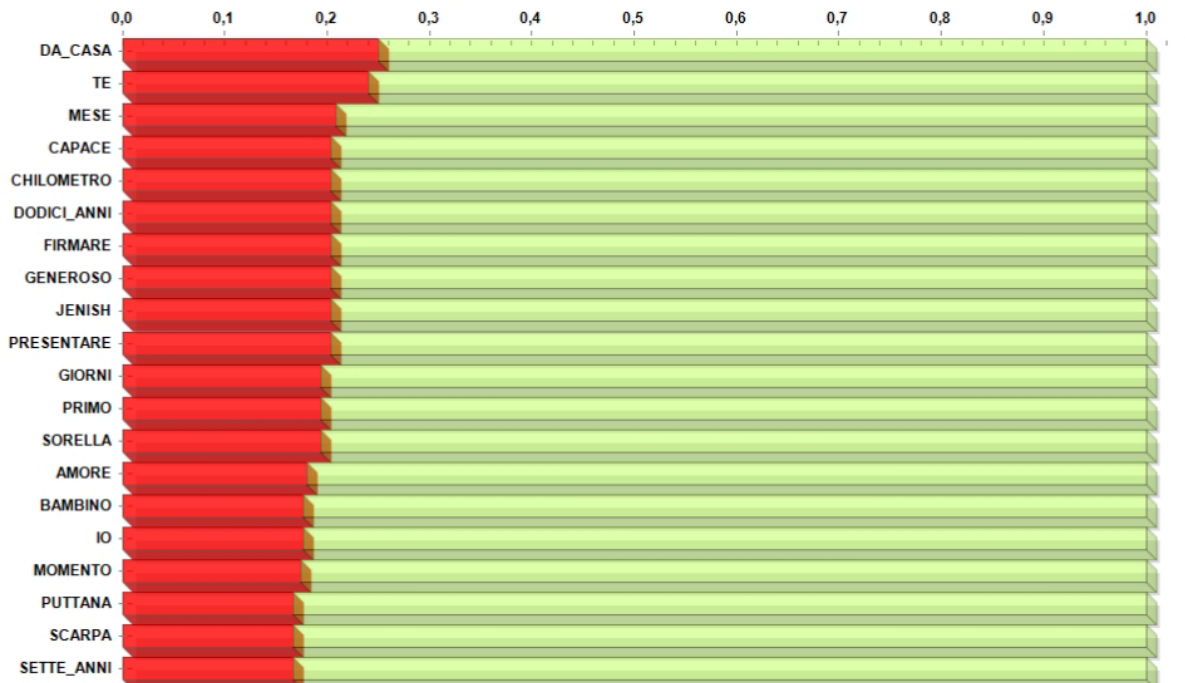
centro. Gli altri sono distribuiti intorno ad esso, a una distanza proporzionale alla frequenza con la quale si trovano associati a quest'ultimo.

Figura 6.3. Diagramma radiale delle associazioni del lemma *ricordo*.



Alternativamente al diagramma radiale, per visualizzare in modo diverso lo stesso rapporto di relazioni, T-Lab genera istogrammi che visualizzano in modo più evidente la frequenza con la quale uno specifico lemma è associato agli altri.

Figura 6.4. Istogramma delle associazioni del lemma *ricordo*.



Con una lettura a distanza, attraverso l'ausilio di tali visualizzazioni grafiche, si può osservare l'evidente presenza, in relazione al lemma *ricordo*, di termini che rimandano ad una scansione spaziale (*da casa*) e temporale (*mese, giorni, anni*). Si nota l'associazione ad un lessico che rimanda al contesto familiare (*sorella*) e all'infanzia (*bambino*). Sono presenti aggettivi positivi (*capace, generoso*). Ritroviamo il riferimento ai sentimenti nella parola *amore*, che rappresenta la tematica intorno alla quale si intersecano elementi e valori che fondano l'identità culturale europea (Passerini, Labanyi e Diehl, 2012). E infine un'associazione a *puttana*, uno degli archetipi letterari e cinematografici della rappresentazione della donna, largamente presente nei film italiani, in quelli prodotti tra gli anni Quaranta e Sessanta, le cui connotazioni rispecchiano spesso linee politiche e visioni della società (Hipkins, 2016).

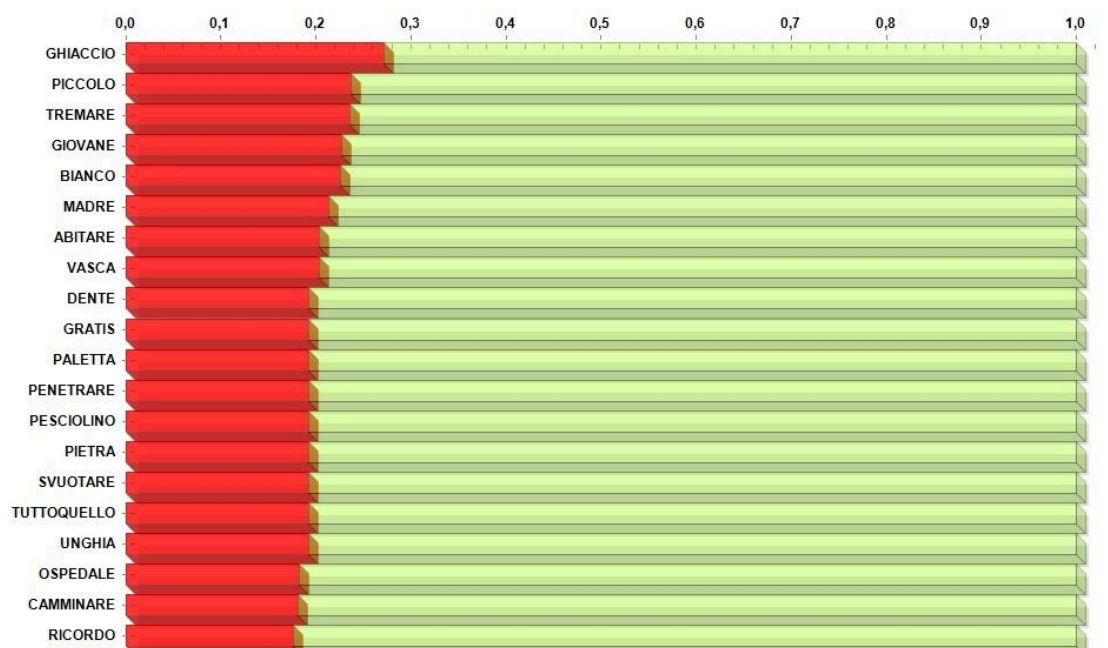
I ricordi di questo corpus si volgono dunque a immagini dense di simbologie e significati, che affondano le radici in un immaginario condiviso e consolidato da lungo tempo.

La memoria di questi ricordi è associata a sensazioni positive come anche ad immagini e concetti negativi.

L'associazione del lemma *ricordo* alla parola *bambino* conferma il fatto che molti ricordi si riferiscono al periodo dell'infanzia.

Andando a osservare la rete di associazioni della parola *bambino* ci accorgiamo che le parole che più frequentemente si accompagnano a tale lemma, oltre a quelle che indicano lo stato proprio dell'essere fanciullo, ovvero *piccolo*, *abitare*, *madre*, denotano un campo semantico di sofferenza con il termine *ghiaccio*, il verbo *tremare* e il luogo *ospedale*.

Figura 6.5. Istogramma delle associazioni del lemma *bambino*.



Il ricordo dell'infanzia è dunque associato ad un'idea di inquietudine e sofferenza. E questo sembra un topos letterario abbastanza classico. Riporta alla mente le prime pagine della “*Recherche*” di Proust (1954) quando l'autore racconta la sofferenza provata da bambino di fronte a limitazioni e restrizioni, in particolare in relazione al suo rapporto con la madre.

Il ricordo di un'infanzia difficile e sofferta costituisce una tematica ricorrente nel cinema occidentale. Offre spesso la chiave di lettura di comportamenti adulti problematici (*La bestia*

nel cuore, 2005) od offre il punto di vista per raccontare tragedie storiche come quella dell'Olocausto (*Jona che visse nella balena*, 1993).

Se dal periodo dell'infanzia spostiamo l'attenzione all'intero arco della vita umana e andiamo ad investigare le connotazioni dei termini che la definiscono, ovvero *vita* e *morte*, ci accorgiamo che, nei ricordi dei personaggi, tali concetti sono associati a termini di segno fortemente negativo.

I lemmi che si trovano in associazione con *vita* sono, in ordine di frequenza, *punizione*, *sopravvivere*, *merda* e *bello*. L'esistenza umana sembra essere accompagnata da un senso di sofferenza e insoddisfazione.

Alla parola *morte* si trovano associati termini che simbolicamente fanno parte del suo campo semantico, ovvero *soffrire*, *amianto*, *anestetizzato*, *bomba*, *coltello*, con un accentuato riferimento al dolore fisico e alla violenza.

I ricordi di questo corpus si dimostrano carichi di valenze simboliche e significative proprio per le immagini che evocano, fortemente intrecciate alla cultura e alla storia dell'Italia. Sono memorie a cui appartengono connotazioni negative, associate come sono a termini di sofferenza e di morte.

L'analisi dei singoli campi semantici mostra come risultano connotati, nei ricordi, la famiglia, il corpo, la casa e i sentimenti.

6.4.2 *La famiglia*

La rappresentazione della famiglia nel cinema riflette i mutamenti della società. Ripercorrendo la storia del cinema italiano attraverso i trattati di Brunetta (2007; 2008; 2009) ci si accorge di come il cinema, dalle sue origini ai primi anni del Duemila, abbia registrato i processi di cambiamento della società italiana attraverso diversi ritratti e dinamiche di famiglia.

Il cinema di regime ha mostrato famiglie tradizionali i cui valori dovevano rappresentare il pilastro principale della società, i film del dopoguerra hanno registrato la crisi della famiglia, il disgregarsi del suo nucleo unitario, mentre già dalla fine del secolo scorso le storie narrate

nei film mostrano famiglie che, lungi dal rappresentare il fulcro fondante della società, sono percepite come organismi fluidi e aperti.

Nei film la famiglia è dunque il microcosmo esemplare in cui si riproducono dinamiche sociali e in cui sono riflessi i valori del presente.

Significativi risultano pertanto i ruoli svolti dai soggetti familiari e le loro rappresentazioni.

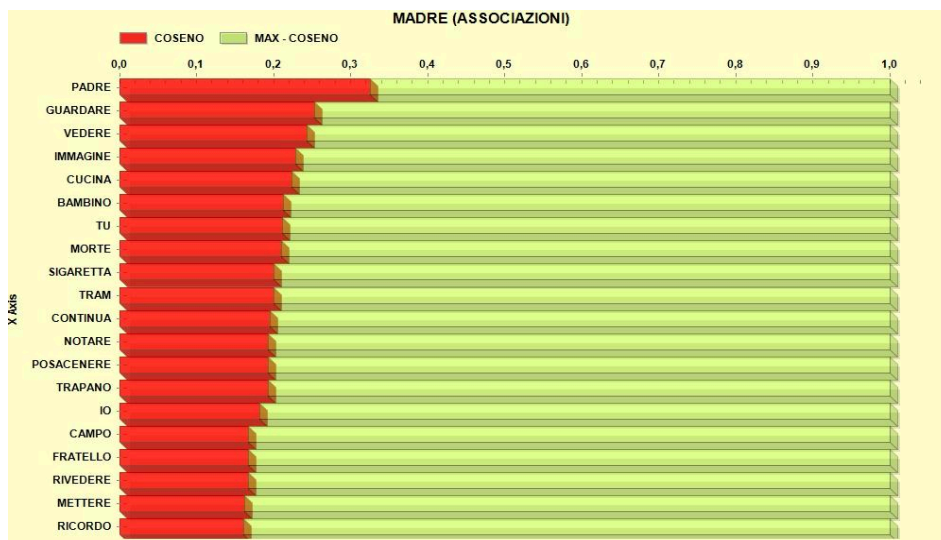
Figura centrale e simbolo della famiglia è, per quasi tutto il cinema italiano del Novecento, la madre. Depositaria e garante dei valori della famiglia nel cinema muto e poi in quello di regime; architrave delle tensioni e dei conflitti nel cinema del dopoguerra, “dolente” ma al contempo forte e indipendente; “demistificata”, distruttiva, assente o semplicemente incapace, causa di crisi esistenziali e motore negativo della vicenda, nei film a partire dalla fine del Novecento (Lecard, 2018).

Solo negli ultimi decenni la figura del padre, nel cinema italiano, assurge con un’alta frequenza a protagonista di storie dove la paternità risulta la tematica principale (Campari, 2021). E dove, inadatto a svolgere il suo ruolo, disorientato e in crisi, soppianta la centralità della figura materna.

In questo corpus, come in molta letteratura (Martens, 2011) e cinema (Turim, 1989), il rapporto con la figura materna è centrale nel ricordo del passato.

Il lemma *madre*, che comprende anche la sua declinazione più familiare *mamma*, è la parola che, dopo il pronome *io*, ricorre più frequentemente nel corpus con 107 occorrenze. La parola *padre*, insieme a *papà*, segue subito dopo con 66 occorrenze. Entrambi i lemmi si trovano frequentemente associati fra loro nel corpus (Fig. 6.6 e 7.7) individuando nel campo semantico della famiglia quello più rappresentato nei ricordi e indicando nei legami atavici il più diretto oggetto della memoria.

Figura 6.6. Istogramma delle associazioni del lemma *madre*.

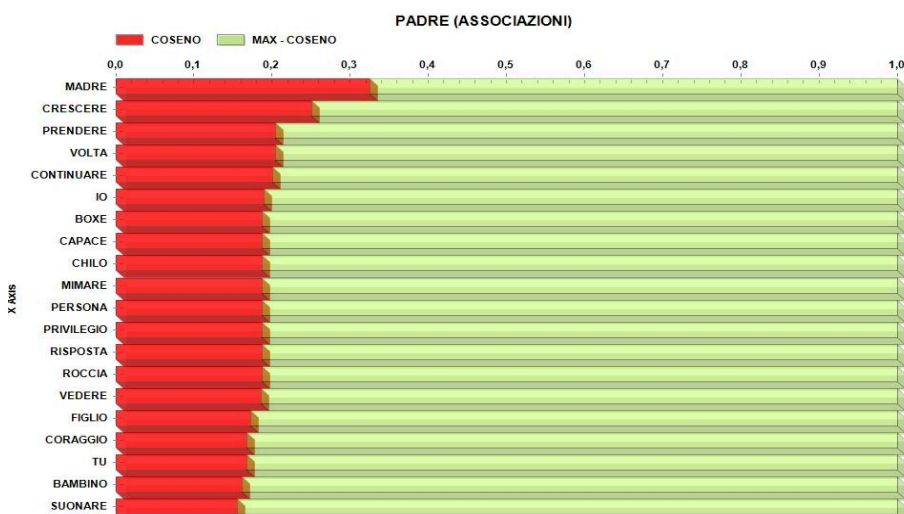


Alla madre sono associati luoghi e oggetti della vita domestica e quotidiana quali *cucina*, *sigaretta*, *posacenere*, *trapano*, *tram*. Al padre termini che rimandano alla forza come *boxe*, *chilo*, *roccia*.

A *madre* non è associato alcun aggettivo né stato d'animo né espressione di valore. Con *padre* troviamo *capace*, *privilegio*, *coraggio*.

A *madre* infine, sono accompagnate due parole cariche di senso, *ricordo* e *morte*.

Figura 6.7. Istogramma delle associazioni del lemma *padre*.



I verbi associati a *padre* indicano per la maggior parte azione e movimento (*crescere, prendere, continuare, mimare, suonare*) mentre quelli associati a *madre* sono di osservazione, più statici e contemplativi (*guardare, vedere, notare*).

La figura della madre è preponderante in questo corpus come nella cinematografia italiana dove le protagoniste femminili sono raffigurate attraverso gli archetipi di moglie, madre e prostituta ad interpretare di volta in volta lo spirito della società del tempo (Casalini, 2016; Hipkins, 2016). Accanto ad essa si staglia la figura del padre che è divenuta centrale nel cinema del nuovo millennio (Campari, 2021), ed è invocata con forza nella nostra società così povera di certezze (Recalcati, 2013). La centralità di tale figura è spiegata con la crisi del patriarcato, affiorata con intensità e consapevolezza negli ultimi anni (Lingiardi, 2021) ed ha portato ad un cambiamento nelle dinamiche familiari e nella raffigurazione dei ruoli. Il cinema quando mette in scena la vita del proprio tempo mostra in particolare le relazioni interne ai nuclei familiari (Campari, 2021).

La società del nuovo millennio presenta caratteristiche lontane dai modelli tradizionali di famiglia; i ruoli all'interno della famiglia hanno subito una ridefinizione tale da poter parlare, in riferimento alla cura dei figli, di una "omogeneizzazione" dei ruoli (Zanatta, 2011). Non si assiste ad una separazione dei ruoli distinta in base al genere; sempre più gli uomini si occupano di aspetti tradizionalmente di pertinenza delle donne e viceversa sempre più le donne intervengono a curare gli aspetti organizzativi e decisionali della vita familiare (Parisi et al., 2020).

La donna, nella società contemporanea, non è prevalentemente madre e come madre non è più l'angelo del focolare, sebbene il lavoro domestico rimanga un compito che in ambito familiare venga ancora visto come di pertinenza femminile (Ibid.).

Gli uomini sono coinvolti più attivamente che nel passato nella cura dei figli ma questi padri nei film appaiono immaturi e spaesati (Fumagalli, 2012).

I personaggi di queste storie in realtà riflettono l'attualità della situazione corrente e rispecchiano la società presente. Sono donne e uomini che superficialmente appaiono lontani da stereotipi di genere. Come visto nella presentazione delle storie di questo corpus e dei loro protagonisti (§ 3.4.3), nonostante una prevalenza di figure maschili tra i professionisti dal profilo più elevato, non mancano donne manager e comunque personaggi differenti dallo stereotipo che rappresenta ruoli di genere tradizionali. Eppure le analisi del linguaggio di questo corpus condotte a distanza disvelano connotazioni che rinviano a rappresentazioni di

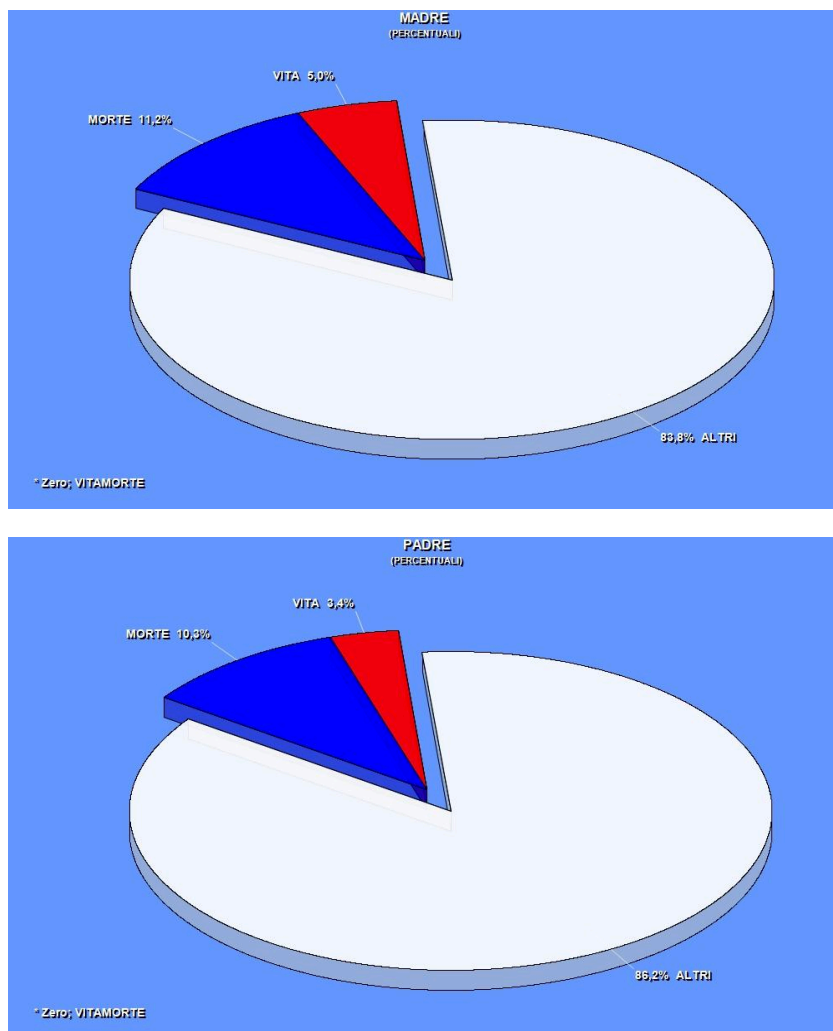
altri tempi, a ritratti tradizionali di madri e di padri, di donne e di uomini. Si assiste ad un divario fra le funzioni dei personaggi e il loro linguaggio. Sembrerebbe che l'analisi digitale porti alla luce le contraddizioni profonde del nostro presente, un Giano bifronte con un volto che guarda al futuro e l'altro rivolto al passato.

Più che dare l'idea di uno sguardo nostalgico verso il passato si ha l'impressione che, come in altre circostanze, il cinema italiano tenti di rappresentare le trasformazioni sociali e culturali "senza però mai cavalcare il ritmo dei cambiamenti in atto nel paese" (Brunetta, 2007, p. 145) o comunque senza dargli veramente e profondamente voce.

Per approfondire ulteriormente la connotazione dei due lemmi *madre* e *padre* ho voluto indagare il loro rapporto con alcuni termini chiave, utilizzando una funzione di T-Lab che, attraverso la visualizzazione grafica, rende chiaro quante volte alcuni termini co-occorrono nello stesso contesto.

Ho cominciato con i termini che inquadrano l'esistenza umana *vita* e *morte* (Fig. 6.8). Come si osserva, nei ricordi di questo corpus tali lemmi si ritrovano in misura molto simile insieme a *madre* e a *padre*, occupando una percentuale significativa in termini di co-occorrenza. Appare inoltre chiaramente come la parola *morte* co-occorra più frequentemente della parola *vita* sia con *madre* che con *padre*, con cui registra un numero leggermente inferiore di co-occorrenze.

Figura 6.8. Diagramma delle co-occorrenze dei lemmi *morte* e *vita* con il lemma *madre* (in alto) e *padre* (in basso).

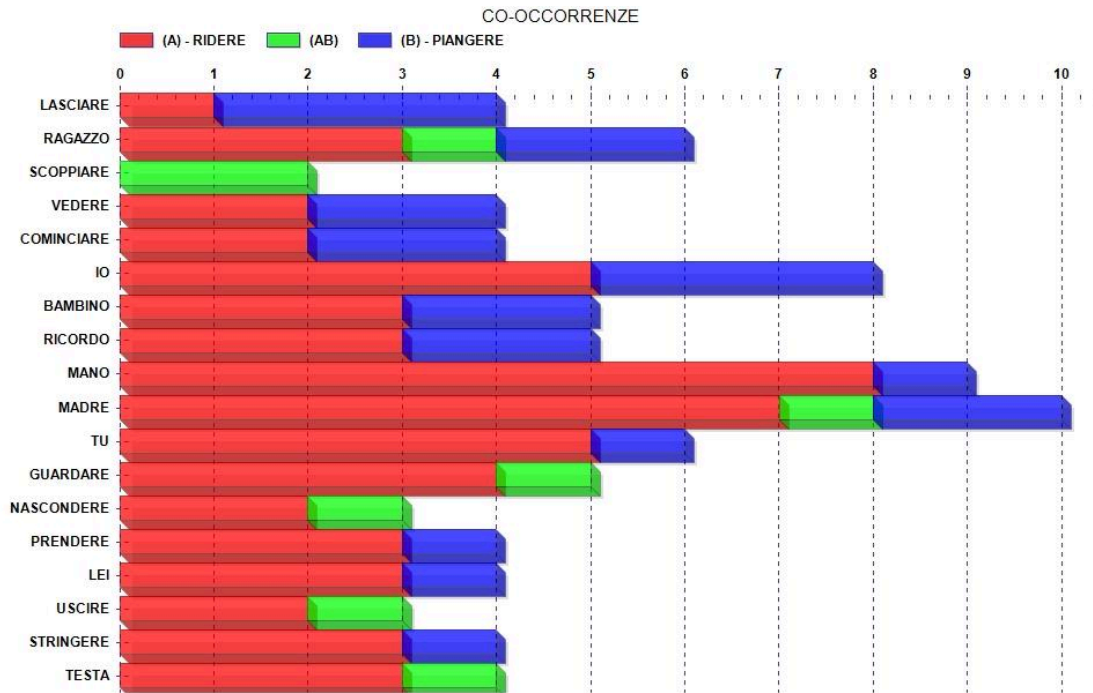


Ho proseguito con l'analizzare il rapporto di co-occorrenza dei lemmi *madre* e *padre* con parole indicative di valori o stati d'animo.

Ho iniziato con il campo semantico della felicità, la cui manifestazione più evidente risiede nel sorriso. Il lemma *ridere* è presente con 41 occorrenze nel corpus mentre il suo antonimo *piangere* ricorre 10 volte. Pur tenendo presente tale disparità ho voluto comunque osservare la relazione di questi lemmi con *madre* e *padre*. Dall'istogramma generato (Fig. 6.9) si nota l'assenza della parola *padre* in co-occorrenza con tali termini. Mentre la parola *madre* è, come

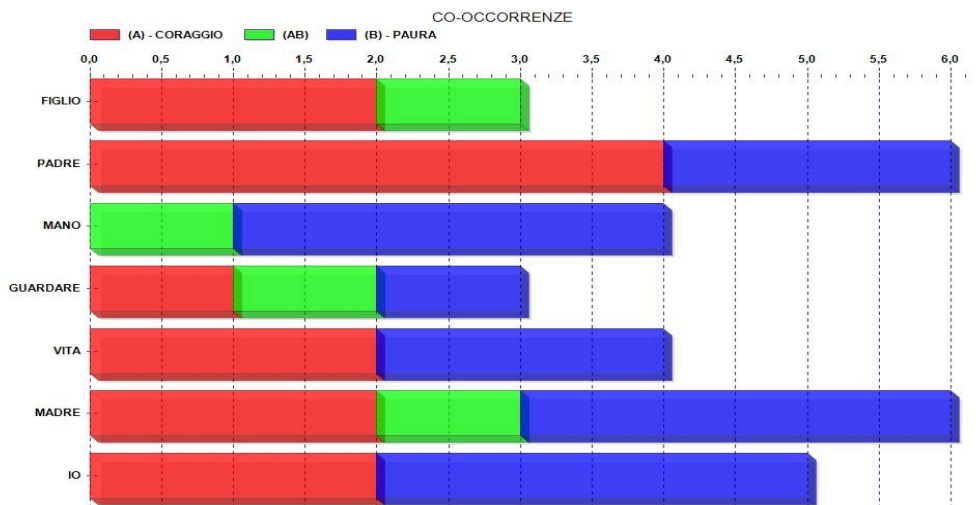
nome di persona, quella che co-occorre con *ridere* in misura decisamente superiore rispetto a *piangere*.

Figura 6.9. Istogramma delle co-occorrenze dei lemmi *piangere* e *ridere*.



Infine ho posto in relazione *madre* e *padre* con due termini antinomici indicanti al contempo due stati d'animo e valori archetipici: *coraggio* e *paura*. Come si osserva (Fig. 6.10) la co-occorrenza più evidente, in termini numerici, è quella fra *coraggio* e *padre* mentre *paura* co-occorre più frequentemente con *madre*.

Figura 6.10. Istogramma delle co-occorrenze dei lemmi *coraggio* e *paura*.



La figura materna è situata fra le mura domestiche, tra oggetti di uso quotidiano, più o meno utili e pratici ma al contempo non le è attribuita azione alcuna all'infuori dell'atto del guardare. Le sono però attribuiti sentimenti che ne rivelano l'emotività come il pianto e il riso. E tale ritratto femminile evoca l'iconografia delle Madonne rinascimentali in cui le labbra accennano un sorriso e lo sguardo guarda senza vedere nulla di quello che sta loro intorno, perché sono altrove nel completo godimento della loro maternità che è esperienza che collega il qui all'altrove, punto di incontro tra il mondo della natura e quello della cultura, del femminile e del maschile (Kristeva, 1981). La *pietà* e il sorriso *bonario* che emana dai volti delle Madonne rinascimentali sono espressioni che troviamo associate al lemma *donna*.

Quando la donna scende dal piedistallo sacro della maternità torna nell'*hic et nunc* del reale, acquista concretezza e a lei troviamo associate parole che indicano il suo aspetto, quali *elegante*, *abito*, *chioma*. I verbi la vedono compiere azioni pratiche come *allattare*, a indicare nella maternità la funzione precipua dell'essere donna, *annegare*, azione che evoca l'immagine dell'acqua, simbolo di vita e di maternità, e della morte, termine in co-occorrenza con *madre*.

Le due figure, quella femminile e quella maschile, in questo corpus sono connotate secondo ruoli che rimandano alla stereotipata distinzione tra la mascolinità, che incarna l'azione e la cultura, e la femminilità, associata alla natura, debole e bisognosa della protezione che la cultura e l'azione le garantisce (MacCormack e Strathern, 1980; Butler, 2017).

Diversamente dalla madre abbiamo osservato che la figura del padre è connotata come attiva e acquista una valenza negativa quando il termine diventa più generico, *uomo*. Nella lista delle parole associate al lemma *uomo* troviamo termini che si riferiscono ad un ambito semantico di sopraffazione come *battaglia, potere, accoltellare, armi, atterrare*.

La lettura ravvicinata delle sceneggiature mostra personaggi in sintonia con la società attuale. Le donne sono ora manager in carriera madri e single (*Ho ucciso Napoleone*), ora madri con figli che scappano da un marito violento per rifarsi una vita (*Un posto sicuro*). I padri sono confusi, instabili, insicuri (*Se Dio vuole, L'ordine delle cose*). Sono rappresentazioni di uomini e donne lontani dallo stereotipo del cinema classico e della società patriarcale. La lettura a distanza di questo corpus ci conduce però nelle pieghe nascoste dei significati (Burrows, 1987) e ci testimonia, a dispetto della professata fine dell'autorità simbolica del padre (Recalcati, 2013), il ricorso ad un immaginario e a un linguaggio che rimanda a ruoli tradizionali tipici della società patriarcale.

6.4.3 Il corpo

Il corpo ha una speciale caratteristica, è al contempo oggetto pubblico e privato e dunque punto di intersezione di diversi ambiti di studio, psicologico, sociale e culturale e pertanto soggetto privilegiato per indagare le rappresentazioni sociali (Jodelet, 1984).

La rappresentazione del corpo è strettamente legata al cinema ed in particolare a quello delle origini i cui spettatori furono fortemente attratti dalle figure umane in movimento che i registi riprodussero in così tanti svariati modi che le immagini dei primi film possono essere considerate “un grande archivio di iconografia del corpo” (Menarini, 2015, p. 8).

Il mezzo cinematografico è, più di altre forme artistiche, intimamente legato al corpo dal momento che la sua fruizione richiede il coinvolgimento di vista e udito.

È così portatore di significato e la sua rappresentazione si presta a metafore, allegorie e significati che il modo di proporre il corpo davanti alla telecamera e la valenza simbolica che gli viene attribuita connota e definisce la poetica delle diverse tendenze cinematografiche e il loro differente stile (Ibid.). Il cinema di avanguardia lo distrugge, lo scompone e lo ricompone in modo fantastico come avviene in *Un cane andaluso* (1928), il cinema realista ne fa un testimone di credibilità come in *Boyhood* (2014). La rappresentazione del corpo umano

subisce enormi conseguenze con l'impiego della tecnologia digitale attraverso cui viene manipolato, modificato e simulato come in *Avatar* (2009). Nei film di azione, il corpo diviene il protagonista della vicenda, centro simbolico ed emozionale (Ibid.).

Inevitabilmente il corpo umano è centrale nei film di ogni tempo e genere. In questo corpus, fra le parole che ricorrono più frequentemente, si incontrano molti termini che si riferiscono a parti del corpo umano (Tab. 6.1).

Tabella 6.1. Parole che si riferiscono a parti del corpo umano.

Rango	LEMMA	Occ. (N)	Occ. (%)
1	MANO	58	0.76%
2	SPALLA	28	0.37%
3	TESTA	22	0.29%
4	SGUARDO	15	0.20%
5	OCCHIO	14	0.18%
6	VOLTO	13	0.17%
7	VOCE	12	0.16%
8	CAPELLO	8	0.10%
9	GAMBA	8	0.10%
10	VISO	7	0.09%
11	PIEDI	7	0.09%
12	BRACCIO	6	0.08%
13	BOCCA	6	0.08%
14	CORPO	5	0.07%
15	ORECCHIO	5	0.07%

Il primo lemma appartenente a tale campo semantico, ricorre con un numero elevato di occorrenze ed è *mano*.

E del resto la mano, che ha nella macchina da presa il suo prolungamento, interpreta un ruolo cruciale nella relazione con il cinema (Grespi, 2017).

Le mani nei film sono riprese spesso come dettaglio, registrano una presenza scenica molto elevata con funzioni svariate. Veicolano tematiche nei film che mettono in scena il lavoro dell'uomo, sono sineddoche della figura umana come accade spesso nei thriller, caratterizzano personaggi di cui si ritrovano a simboleggiare la vita stessa e il loro destino, spesso funesto (Monahan, 2022).

Le mani rappresentano anche il primo volto della madre per il neonato, simbolo di sostegno e aiuto nell'ingresso alla vita (Recalcati, 2019). In tal senso questo lemma ci riconduce alla figura materna e dunque di nuovo al campo semantico della famiglia.

La *mano* di questo corpus è associata a verbi che indicano azioni in qualche modo violente: *stringere, afferrare, dimenare*; ricorre accanto a nomi che in prevalenza evocano sensazioni di fastidio o sofferenza: *trapano, bisturi, ghiaccio, olio*; e accanto ad altri che esprimono una certa dolcezza: *bambolina, panna*.

Lo strumento delle concordanze aiuta a contestualizzare le occorrenze. Tale lettura ravvicinata rivela che la *mano* appartiene generalmente a una bambina o a un bambino e rappresenta lo strumento che consente l'unione di due coetanei. Talvolta è quella che unisce una madre e un figlio. Altrove suggella l'addio tra due amanti. Qualche volta la mano è colta nell'atto di tranquillizzare in situazioni di paura e tensione. Generalmente è strumento che arreca dolore. Il ricordo associato alla mano rimanda infatti spesso a esperienze negative, di sofferenza, ansia, tristezza, alle quali qualcuno ha dato conforto, con le proprie mani.

Alle mani si riconducono due rappresentazioni simboliche dell'immaginario, quello cinematografico delle mani portatrici di sventure e delitti e quello psicologico che vede nelle mani l'elemento materno accogliente e protettivo. Alla luce di tale simbologia possiamo sostenere che le due immagini della mano si sommano a delineare una connotazione funesta degli affetti.

Insieme al lemma *mano*, gli altri due termini che fanno riferimento a parti del corpo e che, fra questi, contano il numero maggiore di ricorrenze sono *spalla* e *testa*. A seguire, con un numero leggermente inferiore di occorrenze, ritroviamo termini che fanno parte del lessico

della poesia d'amore di tutti i tempi proprio per il fatto di essere i canali attraverso i quali gli stati d'animo si rivelano: *sguardo*, *occhio*, *voce*. Tali lemmi focalizzano l'attenzione sul volto, principale veicolo di espressione delle emozioni e sul quale è possibile cogliere lo stato d'animo del personaggio (Menarini, 2015) attraverso lo sguardo in particolare.

Se, nel corpus analizzato, viene sommata la ricorrenza dei due lemmi *occhio* e *sguardo* si riscontra che la loro presenza ha un peso non trascurabile, rappresentato da 30 occorrenze.

L'occhio, e con esso lo sguardo, è un elemento del corpo profondamente radicato nell'immaginario popolare e adottato da subito dal cinema come metafora di se stesso (Elsaesser e Hagener, 2009).

L'occhio assume valenza metonimica, simbolica, fin dalle origini del cinema, come nel film surrealista *Un cane andaluso* (1929) di Bunuel, dove la facoltà percettiva dell'occhio si prolunga e amplia, viene squarciata a divenire metaforicamente il cinema, macchina da presa pronta a mostrare nuove realtà (Rebecchi, 2013). Nel corso degli anni, al cinema, l'occhio continua a simboleggiare la mente umana, soprattutto in film horror o polizieschi come *L'occhio che uccide* (1960) dove la sovrapposizione di occhio e macchina da presa crea l'immedesimazione assassino-spettatore generando meccanismi perversi e coinvolgendo lo spettatore in processi cognitivi e esperienze per così dire etiche (Cattorini, 2006). Per rimanere in ambito italiano, nel film culto di Antonioni, *Blow up* (1966), protagonista è l'occhio meccanico dell'apparecchio fotografico, sorta di protesi non solo percettiva ma anche cognitiva, capace di riconfigurare lo sguardo e la mente dell'uomo (Cecchi, 2018).

La relazione tra occhio/sguardo e il medium cinematografico è talmente stretta che Laura Mulvey (1989) ha incentrato la sua interpretazione critica relativa alla rappresentazione di genere proprio intorno allo sguardo maschile/cinepresa che mostra sullo schermo eroi maschili che agiscono e donne che sono mirate come un oggetto di desiderio, immagini e scene che, guardate, creano e consolidano in tal modo una visione maschile del mondo. Il cinema è strutturato secondo un sistema di sguardi tale per cui occhi maschili guardano e rappresentano il mondo secondo un'ottica patriarcale della società. In tal modo il cinema contribuisce a diffondere modelli di comportamento e ruoli sociali che raffigurano uomini che agiscono e donne che appaiono. È un modello culturale che fonda una società dove gli uomini guardano le donne e queste ultime guardano loro stesse essere guardate trasformandosi esse stesse in una visione, in uno sguardo (Berger, 2008).

L'occhio e lo sguardo sono dunque strettamente legati all'immagine filmica e la loro valenza è ricca di connotazioni, estetiche ed ideologiche.

Lo sguardo osserva e interpreta, guarda ed è guardato, aiutato dalla tecnologia. In questo contesto di personaggi che ricordano possiamo dire che lo sguardo possieda una doppia valenza in quanto appartiene al soggetto che guarda e all'oggetto che è guardato. È occhio/sguardo che si volge al passato ed in tal senso è il soggetto della visione ma è anche l'occhio che viene ricordato ed in tal senso rappresenta l'oggetto del ricordo. Gli sguardi e gli occhi che compaiono in questo corpus non hanno le connotazioni ideologiche e simboliche che il cinema ha creato per spiegare se stesso, né si pongono come metafore della capacità dell'uomo di conoscere e interrogarsi. Ci indirizzano però implicitamente verso una lettura della società e delle rappresentazioni di genere.

Il software ci mostra che il lemma *occhio* ricorre in associazione con gli aggettivi *bonario*, *compassionevole*, *contrito* e con i sostantivi *condanna* ed *esplosione*. Il lemma *sguardo* compare associato a due aggettivi di segno negativo, *assente* e *burbero*.

Lo *sguardo* è quello di personaggi che indagano, supplicano, attendono una risposta, guardano e provano disgusto, osservano sconsolati. In un solo caso è *languido* ed appartiene a una donna pronta a realizzare la sua vendetta attraverso la seduzione.

Nelle parole collegate in questo corpus a *occhio/sguardo* troviamo la presenza di connotazioni positive e gentili ma maggiormente accezioni negative, termini che evocano sopraffazione e sottomissione. In tale ambivalenza rintracciamo i segni di un immaginario che affonda le radici nella storia letteraria e culturale italiana.

Nella storia dell'Occidente il campo semantico dell'*occhio* ha assunto infatti diverse connotazioni che possono essere raggruppate in due tipologie: "trasparente e benigno, strumento di conoscenza e illuminazione, ovvero oscuro e maligno, associato a potere e sottomissione" (Elsaesser e Hagener, 2009, p. 95). Tale considerazione, inscritta nel panorama storico culturale italiano, ci conduce per un verso allo sguardo salvifico della donna angelo del "dolce stil novo" e a quello delle Madonne dell'iconografia rinascimentale, e per un altro verso a quello mortifero del Tribunale dell'Inquisizione, delle censure e della dittatura fascista. Le connotazioni dell'*occhio* e dello *sguardo* rimandano a due anime della cultura italiana, allo spirito gentile che ha trovato espressione attraverso l'arte e a quello censorio e punitivo che ha preso il sopravvento nei periodi più bui della Storia del Paese.

In queste sceneggiature l'occhio non assurge a protagonista, non è simbolo metafora o allegoria di capacità umane, si rivela però, attraverso l'analisi del linguaggio, immagine nella quale si ritrova una simbologia fortemente radicata nella cultura e nella storia italiana.

Tale analisi ci rivela inoltre che lo "sguardo maschile" anche in queste opere ha generato, seppure con una ricorrenza esigua, stereotipi femminili come quello della *femme fatale*, donna dallo sguardo languido che è pronta a sedurre l'uomo. Le concordanze ci disvelano che la donna dallo sguardo languido è la protagonista di *Ho ucciso Napoleone* e che agisce contro un uomo che si è preso gioco di lei, è indipendente e libera ma la sua connotazione passa ancora attraverso un linguaggio che ci riconduce a stereotipi di altri tempi. Ancora una volta le scelte lessicali tradiscono il radicamento ad una tradizione patriarcale che invece le scelte narrative relative al ruolo dei protagonisti e allo sviluppo della storia sembrano contrastare.

Con un numero inferiore di occorrenze troviamo altri due attributi del corpo umano, collegati all'udito e dunque strettamente correlati al cinema: la voce e l'orecchio. Il lemma *voce* è associato primariamente al verbo *strozzare*, e tra le altre parole con cui ricorre troviamo gli aggettivi *cavernosa*, *irricoscibile*. Il lemma *orecchio* si accompagna invece ai verbi *percepire* e *tapparsi*.

L'udito dovrebbe risultare, dal punto di vista fisiologico, l'organo che stabilizza il corpo. In questo corpus il senso dell'udito, con la sua componente produttiva, la voce, e ricettiva, l'orecchio, sembrerebbe disorientare e preoccupare anziché sostenere l'individuo. Relativamente all'udito i ricordi sono negativi.

Anziché ancorare e stabilizzare concretamente e metaforicamente il corpo nello spazio (Elsaesser e Hagener, 2009), l'udito, nel ricordo, evoca sensazioni di paura, violenza e dolore.

6.4.4 La casa

Lo spazio che il cinema mostra sullo schermo è un luogo dove si incontrano diversi piani esperienziali, quello del reale, della fantasia, della realtà psichica e della rappresentazione ed in tal senso diviene il set della mente dei personaggi (Manti, 2003).

Una delle parole che ricorre con maggiori occorrenze è *casa*. In un contesto in cui il campo semantico più rappresentato è quello degli affetti familiari, appare naturale che il luogo maggiormente ricordato sia quello della casa. Un'analisi che riveli la connotazione di tale

termine risulta particolarmente significativa per questa ricerca sulla memoria. La casa rappresenta il corpo e l'animo dell'essere umano, è il luogo dell'unità dell'immaginazione e della memoria, luogo archetipico simbolo della parte più intima e significativa dell'individuo (Bachelard, 2014). È scenario di ricordi ma al contempo luogo che favorisce la generazione del ricordo. E nel rivivere il ricordo della casa, come luogo di protezione per antonomasia, l'individuo prova un senso di conforto e di stabilità. Questo senso di protezione e sicurezza ingenerato dalla casa vista come rifugio protetto è in grado di produrre un sentimento opposto, di angoscia e terrore, quello che Freud (1989) chiama "unheimlich", il perturbante. Ciò che risulta sicuro e familiare, "heimlich", produce inquietudine nel momento in cui un elemento inaspettato e imprevedibile interviene a modificare certezze e abitudini. La "heimlich" si trasforma allora nel suo opposto la "unheimlich", il familiare diviene perturbante. È ciò che accade in genere nei racconti e film di genere horror o thriller dove la casa, in tedesco "heim", simbolo di protezione e sicurezza, nocciolo delle abitudini quotidiane, diviene, all'irrompere di un elemento nuovo e inaspettato, fonte di paure e angosce (Manti, 2003).

Nel corpus oggetto di analisi il termine *casa* ricorre insieme ai lemmi *madre*, *abitare*, *acquarello* e *addobbi*, associazioni che rimandano all'idea di famiglia e fanno riferimento a semplici, sereni eventi e ricorrenze abituali.

Associati a *casa* troviamo anche diverse parole a connotazione negativa quali *rifutare*, *vecchio*, *cattivo*, *impossibile*, *invecchiare*, *morte*. Invero, dalle concordanze prodotte da T-Lab si osserva che il termine *casa* ricorre molto spesso (70%) in contesti negativi, di violenza, di abbandono, di perdita, di ansia. Violenze avvengono nella casa, nei pressi di questa o lungo il tragitto per arrivarci. Talvolta la casa è associata al ricordo di persone care che non ci sono più e di cui si sente la mancanza. Altre volte è il luogo in cui si trova rifugio a paure, ansie e dolore e da cui sarebbe bene allontanarsi.

In una minoranza di contesti la parola *casa* evoca ricordi positivi, incontri fra amici e parenti, rifugio e senso di libertà.

Il luogo che archetipicamente rimanda ad un senso di protezione e riparo, che mantiene saldo l'uomo nelle tempeste della vita (Bachelard, 2014), in questo corpus è prevalentemente associato ad esperienze e connotazioni negative. La casa del ricordo di questi personaggi non assicura conforto, è piuttosto teatro di paure e ansie.

Nessuna delle sceneggiature del corpus appartiene al genere horror e neanche al thriller, anche se alcune opere presentano situazioni di suspense e di tensione. Le loro storie si svolgono però in un microcosmo domestico i cui ricordi sono associati a esperienze negative. Orrori, violenze che afferiscono la sfera sessuale, avvengono nelle case, in famiglia. Ritroviamo questi scenari già in diversi film italiani degli anni Settanta dove “una volta profanati senza troppi problemi alcuni tabù nei film di Bellocchio e Ferreri, casa e famiglia diventano i luoghi dell’orrore, i contenitori di tutte le perversioni e psicopatologie sessuali contemplate nei manuali” (Brunetta, 2007, p. 425).

Ed in queste memorie che riconducono al campo semantico della casa connotazioni negative si trova conferma del fatto che il ricordo del passato riflette la visione del presente (Halbwachs et al., 2001). La lettura a distanza del campo semantico della casa offre un quadro aderente alle tristi cronache di questi giorni che vedono violenze e delitti consumati all’interno di mura domestiche, dove vittime sono donne cadute per mano di chi professava di proteggerle e amarle.

La lettura da vicino mostra famiglie disgregate, conflitti generazionali, padri confusi come in molti film italiani del Duemila (Fumagalli, 2012). Una sola sceneggiatura narra la storia di una donna che ha deciso di fuggire da un marito violento. Le vicende narrate non ci portano così vicino all’attualità come fa invece il linguaggio e la sua analisi a distanza.

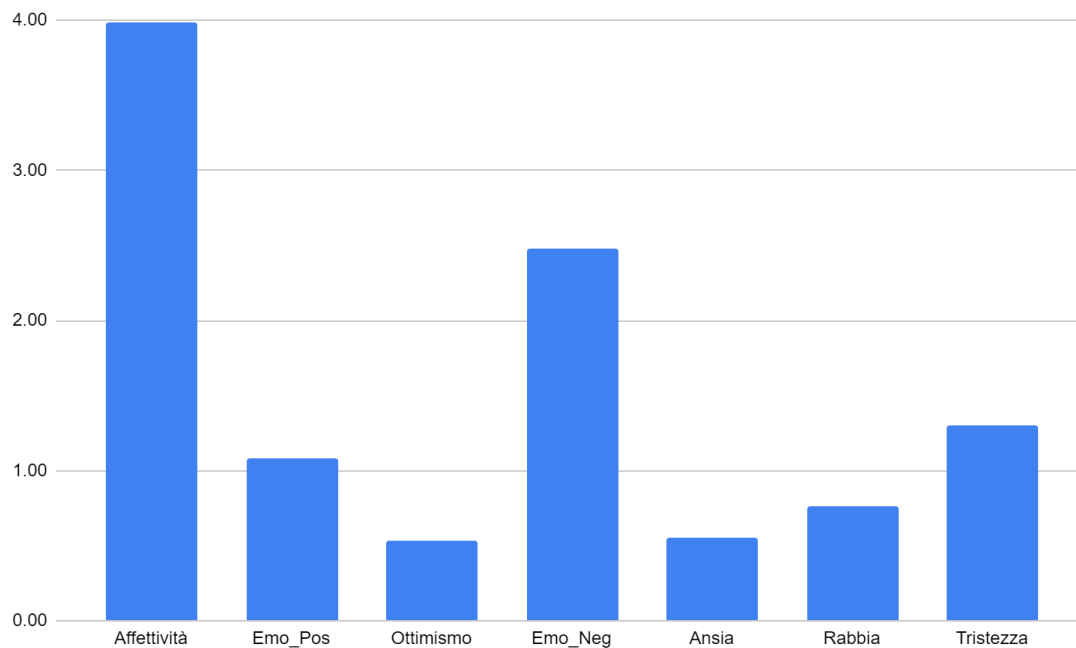
Come già osservato, sembrerebbe che l’uso delle parole riveli la profondità del pensiero in modo più evidente della storia che attraverso quelle parole viene creata.

6.4.5 I sentimenti

I ricordi rimandano a esperienze e avvenimenti correlati a stati d’animo e sentimenti ed il cinema, dal canto suo, ha fin dai suoi esordi creato narrazioni di emozioni (Passerini, Labanyi e Diehl, 2012). Per individuare quali tipi di sentimenti ed emozioni emergono nei ricordi, così come espressi in queste sceneggiature, e con quale connotazione essi vengono espressi, ho utilizzato una funzione del software LIWC il quale, nel presentare i dati statistici riferiti alle tematiche del corpus, isola dei sottogruppi tematici. Nella categoria dell’affettività individua le parole che indicano emozioni e stati d’animo differenziando quelle che indicano emozioni positive da quelle che indicano emozioni negative. Il software opera un’ulteriore distinzione e

riconosce e conteggia, nell'ambito delle emozioni negative, quelle che denotano ottimismo, e nell'ambito delle emozioni negative, quelle che denotano ansia, rabbia e tristezza.

Figura 6.11. Istogramma delle emozioni.



La prima colonna rappresenta il campo semantico dell'affettività che è a sua volta distinto in Emozioni positive (Emo_Pos), di cui fa parte l'Ottimismo, e Emozioni negative (Emo_Neg), che comprendono Ansia, Rabbia, Tristezza.

Dal grafico generato da Excel (Fig. 6.11) con i risultati elaborati dal programma LIWC si evince chiaramente come, nel linguaggio della memoria di queste sceneggiature, prevalgano le emozioni negative, tra le quali si distingue il campo semantico della tristezza con le parole *affanno, angoscia, malinconia, perdita, pianto*.

Ho inoltre indagato, attraverso le funzioni di T-Lab, le connotazioni dei lemmi *amore* e *amicizia*, rappresentativi dei sentimenti collegati alle relazioni affettive che, come visto, rappresentano l'ambito tematico di riferimento principale dei ricordi di tale corpus.

Ho anche analizzato due termini che ricorrono con una certa frequenza nel corpus e che indicano due stati d'animo nonché valori esistenziali, *coraggio* e *paura*.

L'amore e l'innamoramento sono termini che compaiono in associazione a parole con connotazioni negative come *dannare* e *perdita* oppure positive come *duraturo* e *felicità*. Le concordanze di quest'ultimo lemma ci disvelano che tale lemma non è attribuito a una relazione affettiva; tale sentimento si accompagna piuttosto al ricordo per la soddisfazione di avere ottenuto un lavoro, al ricordo delle vacanze dell'infanzia, al ricordo della scoperta della paternità, delle feste con gli amici e dei momenti di intimità che il bambino ricorda di aver provato accanto alla madre. Lavoro, tempo libero, amici, paternità e figliolanza, queste le coordinate del campo semantico dell'amore nel ricordo di questi personaggi.

L'amore nella vita si presenta in svariate forme e tipologie, così come avviene in questo corpus dove tale sentimento è declinato in diverse forme e rivolto a tipologie diverse di persone, oggetti e situazioni.

L'amore è generalmente quello che un padre prova verso il figlio e che un figlio prova verso la madre. In questi due ritratti troviamo la tradizione e il nuovo: il topos del rapporto edipico del bambino e la diffusa presenza della figura paterna nel cinema contemporaneo (Campari, 2021).

Anche il campo semantico dell'amore rimanda, nuovamente, ad un contesto di affetti familiari. L'amicizia non ha connotazioni significative se non in pochi casi in cui è fortemente negativa ed è incarnata da un immaginario Belfagor e da adolescenti che violentano una loro coetanea. Quando non genera dolore, l'amore riguarda basilari soddisfazioni della vita umana relative al lavoro, alla paternità, al benessere quotidiano.

Fra i lemmi con maggiori occorrenze riferiti a stati d'animo si ritrovano i due termini antonimici *coraggio* e *paura*. Le concordanze elaborate da T-Lab rivelano che tali termini ricorrono spesso nel medesimo contesto. In alcuni casi si riferiscono ad azioni di bambini che lottano contro la paura e poi riescono con coraggio ad affrontarla e ad agire. In altri due casi essi descrivono lo stato d'animo di persone poste di fronte al dramma e al dolore di una malattia che non si riesce ad affrontare; il suicidio viene visto come un atto di coraggio dal personaggio femminile, come viltà dal personaggio maschile. Interessanti sono i riferimenti a tematiche sociali-culturali. In due casi si parla di *coraggio* per aver saputo accettare e parlare senza vergogna del proprio orientamento di genere, diverso da quello anagrafico. In un caso il *coraggio* si riferisce a battaglie sindacali. In due casi è associato a comportamenti biasimevoli: *coraggio* per aver agito con lo scopo di eliminare un'etnia e *coraggio* per aver abbandonato un figlio di 3 anni.

Le paure sono quelle che bambini e adulti provano di fronte alla perdita di persone o beni, sono quelle di adulti che temono la verità dei propri sentimenti.

6.5 Conclusioni

L'analisi delle tematiche legate al ricordo rivela che la memoria dei personaggi di questo corpus è fatta di persone, luoghi, emozioni che rimandano ad elementi fortemente collegati all'immaginario storico e culturale dell'Italia.

I campi semantici che i ricordi abbracciano riguardano specialmente la famiglia, il corpo, la casa, i sentimenti.

Molti ricordi si volgono al periodo dell'infanzia, associata spesso a termini che la connotano come esperienza negativa, di disagio.

Le persone di tali memorie sono quasi sempre quelle della famiglia. Ricorrono in particolare le figure della madre e del padre. I loro ritratti appaiono associati a immagini abbastanza tradizionali e stereotipate. La madre contemplativa, collegata alla casa, il padre attivo e coraggioso, associato ad attività pratico-economiche.

Nel linguaggio di questo corpus la donna simbolicamente rimanda quasi sempre all'idea di maternità e l'uomo a quella di paternità. All'interno di tale differenziazione, i ruoli di madre e padre appaiono stereotipati, con connotazioni riferibili alla famiglia monogamica della società patriarcale in cui la madre è l'elemento sentimentale e debole e dove il padre deve essere forte e vincente per garantire sostentamento e protezione alla famiglia (Campari, 2021).

Le due figure genitoriali si presentano fortemente distinte anche nell'analisi dei sentimenti dove si evidenzia il fatto che solo alla figura materna sono associati stati d'animo ed emozioni. La madre è donna di sentimenti, il padre è uomo di azioni.

La visione della famiglia sembra mettere l'accento su una dicotomia esistente. Le storie e i protagonisti rispecchiano i valori moderni della società del Terzo Millennio, aperta e fluida rispetto alla questione di genere, con ruoli e storie non tradizionali. Il linguaggio, analizzato nelle sue pieghe, riflette al contrario la permanenza di stereotipi.

Nell'analisi condotta sui film finanziati dallo Stato italiani gli autori giungono alla conclusione che tale cinema sembra lavorare "al consolidamento dell'ordine simbolico

dominante nello scenario socio-politico del momento” (Manzoli e Minuz, 2017, p. 236). L’ordine simbolico che si disegna nel ricordo dei personaggi delle sceneggiature qui analizzate è quello di un modello sociale patriarcale. E se la visione del passato rispecchia gli ideali del presente e della comunità di cui si fa parte (Halbwachs et al., 2001), dobbiamo concludere che la società italiana del secondo decennio del Duemila se da un lato è proiettata verso nuovi modelli di relazione al contempo guarda agli individui e alle loro interrelazioni secondo categorie ancora molto tradizionali.

I termini riferiti al corpo umano sono frequenti, espressione di un linguaggio fortemente evocativo in riferimento al cinema. Sono infatti i termini che si riferiscono alla vista e all’udito.

L’occhio, immagine strettamente collegata all’idea di cinema, metafora e simbolo di un modo di vedere alle cose e di riprodurle, nelle sceneggiature analizzate non è allegoria. Si associa a termini sia positivi che negativi e rimanda a due anime antitetiche della storia italiana, a quella della gentilezza espressa nell’arte e insieme a quella censoria e punitiva dei periodi bui della Storia del Paese.

La voce e l’udito si associano ad aggettivi e verbi che trasmettono paure e incertezze.

La casa è un termine che ricorre con un numero alto di occorrenze, associata a termini negativi tra i quali anche *morte*. Nell’immaginario la casa si offre a due connotazioni contrastanti. Da un lato è il luogo sicuro per eccellenza, dall’altro è teatro di paure ancestrali e violenze familiari. L’analisi quantitativa a distanza rivela quanto questo linguaggio traduca un’attualità testimoniata da fatti di cronaca che sempre più spesso contano delitti consumati dentro mura domestica, violenze su donne che vengono uccise da chi prometteva di amarle e proteggerle. Il linguaggio che dà voce al passato disegna molto bene il ritratto del presente.

L’analisi dei sentimenti, condotta quantitativamente dal software sui termini che esprimono emozioni, delinea in generale un quadro pervaso soprattutto da tristezza, e da rabbia. Dove neppure i sentimenti dell’amore e dell’amicizia riescono ad essere portatori di benessere e gioia.

In definitiva, luoghi, persone e sentimenti sono connotati da termini che spesso indicano dolore, paura, violenza. Mentre solo in una minoranza di contesti il ricordo rimanda a situazioni piacevoli e serene. Il linguaggio usato per ricordare delinea una condizione di precarietà che genera depressione e ansia.

Capitolo 7 Linguaggio e differenza di genere

Questo capitolo presenta un'analisi delle somiglianze e delle differenze nell'uso delle parole impiegate per ricordare il passato, in relazione al genere degli sceneggiatori e a quello dei loro personaggi. Come nel precedente capitolo, si procede con un approccio empirico sostenuto e guidato da ipotesi teoretiche. Vengono identificati e quantificati dati relativi al lessico usato e vengono generate interpretazioni circa differenze di genere nell'impiego del linguaggio, supportate dalle ricerche condotte sino ad ora in tale ambito.

Questa parte della ricerca ha anche voluto rispondere ad un auspicio della critica femminista, ovvero mettere luce sulle modalità in cui la differenza di genere agisce nel contesto culturale (Dell'Asta, 2008).

Il capitolo è introdotto da una breve contestualizzazione esplicativa del legame tra linguaggio, genere e memoria (§ 7.1). Segue poi un paragrafo (§ 7.2) dedicato allo stato dell'arte sulle ricerche volte a individuare diversità di genere nell'uso del linguaggio, condotte su diverse tipologie di corpora e ambiti. Successivamente (§ 7.3) vengono introdotte le domande di questa sezione della ricerca. Segue una breve sezione dedicata alla metodologia (§ 7.4), dove si illustra la particolare funzione utilizzata per incrociare insieme i dati delle due variabili di genere degli sceneggiatori e dei personaggi, mentre si rimanda al Capitolo 6 per una spiegazione esaustiva della scelta e delle caratteristiche del software. Nella sezione successiva (§ 7.5) vengono presentati e discussi i risultati della ricerca. Vi si ritrova una breve introduzione sulle percentuali relative al genere degli autori delle sceneggiature di questo corpus seguita da quattro sotto-paragrafi: il primo prende in esame il genere dei personaggi del corpus in relazione al lessico; il secondo si concentra sul genere degli sceneggiatori in relazione al lessico; il terzo focalizza l'attenzione sulla relazione fra il lessico e la variabile accorpata genere personaggi e genere sceneggiatori; il quarto riporta i dati relativi quest'ultima variabile in relazione alle tematiche. Il capitolo termina con le conclusioni (§ 7.6), che per un verso mettono in evidenza come la differenza di genere si manifesti nei contesti e nelle tematiche a cui fanno riferimento i personaggi attestando una loro caratterizzazione stereotipata, per un altro testimoniano scelte lessicali volte a connotare personaggi più vicini al reale, moderni e meno legati a stereotipi.

7.1 Introduzione

Spesso le indagini statistiche condotte su un corpus generano dati che suscitano nuovi interrogativi e costituiscono l'inizio di una nuova ricerca (Stephen, 2016). Analizzare un corpus nel dettaglio attraverso un software solleva infatti questioni che talvolta non erano state previste all'inizio dell'analisi (Baker, 2014).

I dati generati dal software T-Lab presentati nel Capitolo 6 hanno messo in luce un aspetto che non era stato considerato inizialmente come oggetto di analisi di questa ricerca e che invece si è imposto con una certa rilevanza, suscitando interrogativi a cui questo capitolo intende dare risposta. La questione riguarda la relazione fra la memoria e la differenza di genere, e più in generale, la relazione fra linguaggio e genere. In questo capitolo vengono presentati e analizzati i dati ottenuti attraverso alcune funzioni di T-Lab che mostrano come la variabile di genere relativa ai personaggi si relaziona con quella del genere degli sceneggiatori nell'uso del linguaggio impiegato nelle sceneggiature per ricordare eventi passati.

Il genere non è l'unica variabile che nelle fasi della ricerca è stata sottoposta ad analisi e statistiche in relazione al linguaggio e alla memoria ma è quella che in modo più diretto e significativo ha fornito dati che consentono di riflettere e fare luce su valori e comportamenti sociali e culturali.

Il genere è infatti una caratteristica strettamente correlata all'esperienza e alla percezione del reale (Marcato e Thüne, 2000) essendo *performativo* (Butler, 2017), risultato di comportamenti reiterati e assunti come risposta ad aspettative di carattere sociale e culturale, che sono a loro volta espressione di relazioni di potere che si riflettono nel linguaggio usato (Bazzanella, Fornara e Manera, 2006). La connessione tra genere e linguaggio è molto stretta, così come lo è quella fra linguaggio e memoria. La memoria, anche quando è personale, è espressione di un immaginario collettivo (Halbwachs et al., 2001) a cui l'autore di storie dà voce attraverso un linguaggio, uno stile e una struttura che sono espressioni della cultura e della società del tempo in cui narra (Schiffrin, 1996). Genere, linguaggio, memoria sono concetti uniti in una relazione molto stretta e rappresentano le parole chiave di questo capitolo. Analizzare con quale linguaggio un autore racconta il passato ci offre molte informazioni sulla cultura e sulla società in cui vive; comprendere le relazioni fra il genere dell'autore e il linguaggio che sceglie per dare voce ai suoi personaggi, in base al loro genere,

ci può fornire informazioni ancora più dettagliate sui valori della società in cui scrive e sulle relazioni di potere esistenti.

7.2 Stato dell'arte

Per una disamina della letteratura sull'argomento, nell'ambito della quale si inseriscono le analisi di questo capitolo, si rinvia al Capitolo 2.

La mia ricerca analizza i dialoghi riguardanti il passato e le scene di flashback di sceneggiature italiane. In quanto opere letterarie che, in modo stilizzato e selettivo, riproducono il linguaggio reale, la mia indagine si inserisce nella cornice teorica delle ricerche svolte sul linguaggio della comunicazione verbale e di quelle rivolte a indagare il linguaggio scritto, usato da scrittori per dar voce ai loro personaggi. In tal senso faccio riferimento ai presupposti dell'analisi che Tannen (1994, pp. 137-173), insieme a Lakoff, conducono sui dialoghi di *Scener ur ett äktenskap* (*Scene da un matrimonio*, 1973). Le autrici scelgono di analizzare una sceneggiatura dal momento che questa riflette, in un testo letterario, le caratteristiche di una conversazione reale. L'analisi condotta sui dialoghi che avvengono fra una donna e un uomo, moglie e marito, consente loro di riflettere sul diverso impiego del linguaggio, sugli stereotipi e sugli atteggiamenti sociali e culturali. Un lavoro più recente a cui mi ispiro per la metodologia impiegata è quello che Buckland (2019) ha realizzato sul film *Il Treno per Darjeeling* (2007) condotto con l'impiego di software e volto a definire lo stile del linguaggio dei personaggi e metterne in evidenza la diversa personalità.

7.3 Domande di ricerca

Questo capitolo presenta un'analisi *corpus-driven* attraverso la quale le caratteristiche di un testo si scoprono attraverso risposte ad ipotesi che scaturiscono dall'indagine stessa del testo (Tognini-Bonelli, 2001). L'indagine riguarda la relazione fra il linguaggio usato dai personaggi, che ricordano il passato con dialoghi o con flashback, in relazione al loro genere e a quello degli autori delle sceneggiature.

L'analisi del testo condotta nel Capitolo 6 ha generato alcuni quesiti ai quali questo capitolo vuole dare risposta. Le domande possono essere enunciate come segue. Con quali parole i personaggi femminili raccontano gli eventi passati? E quelli maschili? Quali parole, quali argomenti, e dunque quale rappresentazione sociale e culturale, espressa attraverso il linguaggio, autrici e autori attribuiscono rispettivamente ai personaggi femminili e a quelli maschili quando questi ricordano il passato?

Al fine di rispondere alle domande di ricerca così formulate, ho adottato un approccio misto che unisce l'analisi quantitativa computerizzata e la lettura ravvicinata del testo.

Diversamente dalle analisi svolte per definire il rapporto fra genere e linguaggio e concentrate sulle caratteristiche grammaticali e sintattiche dello stile del discorso (Lakoff, 1973; Tannen, 1994; Pennebaker, 2011), in questo capitolo l'attenzione è rivolta all'aspetto semantico, ai lemmi usati e alle loro connotazioni.

Consapevole che i dati ottenuti ci danno informazioni sul tasso di utilizzo e ci indicano dunque una tendenza tipica ma non una proprietà assoluta del discorso di genere, l'analisi di questo capitolo è volta a comparare il lessico dei personaggi femminili e di quelli maschili, utilizzato per ricordare il passato. È grazie ad un'analisi comparata che è possibile ottenere evidenti e coerenti informazioni sulle caratteristiche stilistiche di un corpus (Partington, Duguid e Taylor, 2013; Baker, 2014). In questa analisi la comparazione è volta a mettere in luce somiglianze e differenze stilistiche e semantiche nell'uso del lessico. In tale ambito di analisi l'attenzione rivolta alle somiglianze ha lo scopo di eludere il pericolo di rinforzare gli stereotipi, rischio che si corre quando si pone l'accento solo sulle differenze di genere (Bianchi, 2009).

7.4 Metodologia

L'indagine svolta in questo capitolo si applica al subcorpus SDF e fa uso del software T_Lab, così come presentato e spiegato nell'introduzione (§ 1.3.2.1) e nel capitolo precedente (§ 6.3) a cui si rimanda per una spiegazione dettagliata ed esaustiva delle sue caratteristiche e del suo impiego.

Anche in questo capitolo si opera un'analisi semiautomatica del corpus facilitata da una fase di pretrattamento del testo mirata ad annotare il genere del personaggio parlante e di quello

dell'autore della sceneggiatura. Tale preparazione manuale del corpus ha facilitato l'interpretazione dei dati quantitativi elaborati dal software per comparare ed evidenziare differenze e somiglianze di genere nell'uso del lessico in relazione ai personaggi fittizi e agli sceneggiatori.

Prima di procedere all'analisi vera e propria ho verificato che ci fossero i presupposti numerici per consentire una comparazione valida e ottenere dunque risultati congruenti.

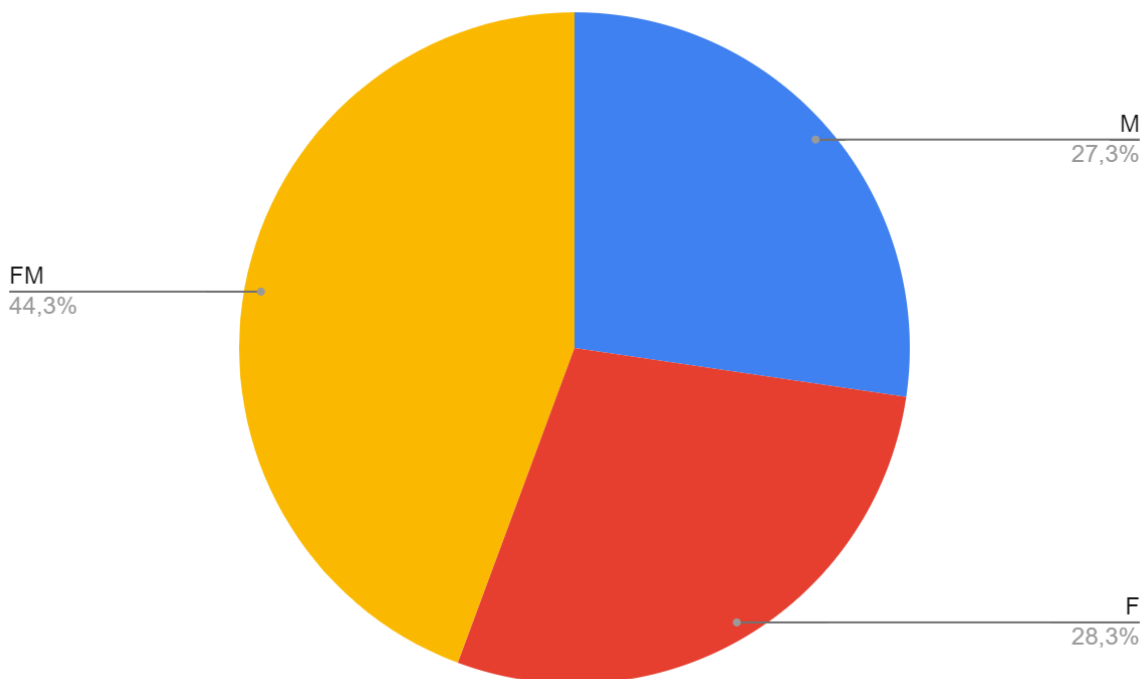
Gli sceneggiatori e le scenegiatrici sono rappresentati con la stessa percentuale nel subcorpus SDF. Il grafico sottostante (Fig. 7.1) ne mostra le percentuali:

44,3% sezione gialla, opere scritte da una o più donne insieme a uno o più uomini (FM);

28,3% sezione rossa, opere scritte da donne (F);

27,3% sezione blu, opere scritte da uomini (M).

Figura 7.1. Genere degli autori dei dialoghi e delle scene riguardanti il passato del subcorpus SDF.



Avendo dunque appurato che il genere degli autori di questo subcorpus è equamente rappresentato, ho proceduto all'analisi del testo che ho sottoposto, così come preparato per le analisi del capitolo precedente e spiegato nel capitolo introduttivo (§ 1.3.2.1), al computo del software T-Lab. La funzione utilizzata è stata quella definita “analisi delle corrispondenze” attraverso la quale sono state visualizzate le occorrenze di ogni lemma in relazione alle categorie delle tre variabili interessate: genere personaggi, genere sceneggiatori, e variabile accorpata genere personaggi-e-sceneggiatori.

I dati ottenuti sono stati presentati attraverso tabelle o grafici e sono stati interpretati in riferimento allo stato degli studi sull'argomento.

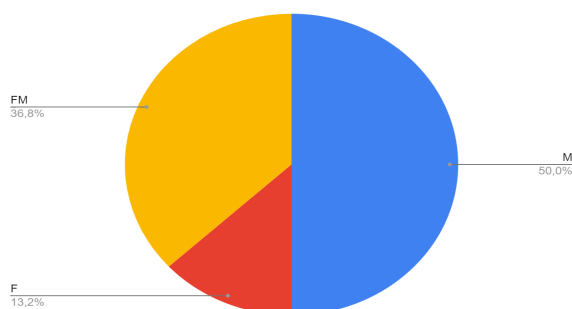
7.5 Risultati e discussione

7.5.1 Gli “attori” del ricordo: personaggi e sceneggiatori

La prima parte dell'analisi illustra dati riguardanti i soggetti coinvolti in questa analisi: sceneggiatori e personaggi da loro creati.

Un primo dato quantitativo ci viene offerto dal grafico (Fig. 7.2.) che rappresenta i numeri relativi la presenza, nel corpus SC, di opere scritte da uomini (M), di opere scritte da uno o più uomini insieme a una o più donne (FM), di opere scritte da donne (F). Osserviamo che il 50% delle sceneggiature sono scritte da uomini (sezione blu), il 36,8% sono frutto di una collaborazione donne-uomini (sezione gialla) e solo il 13,1% sono scritte da donne (sezione rossa).

Figura 7.2. Sceneggiature del corpus SC in base al genere degli autori.



Diversamente, la Figura 7.1, presentata nel paragrafo precedente (§ 7.4), mostra i dati relativi al genere degli autori dei dialoghi e delle scene di flashback presenti nel subcorpus SDF. Da quel grafico si evince che uomini e donne fanno ricorso al passato attraverso battute e scene di flashback pressoché in egual misura.

L'interpretazione di questi numeri conduce alla conclusione che le donne si rivolgono al passato attraverso il ricordo dei loro personaggi più frequentemente degli uomini. Infatti, se in assoluto il corpus delle sceneggiature (SC) è opera di autori prevalentemente uomini (Fig. 7.2), tale rapporto subisce un cambiamento quando si tratta di dialoghi sul passato o di flashback (Fig. 7.1). Il riferimento al passato, con dialoghi e flashback, è presente maggiormente in opere scritte da donne, o in opere che hanno visto la loro partecipazione.

Le sceneggiatrici guardano maggiormente al passato. E questa attenzione particolare verso la memoria, intesa come recupero e divulgazione del passato, trova un riscontro nell'alta presenza di donne nell'ambito degli studi storici e di conservazione di beni artistici o culturali.

L'interesse per la conservazione e trasmissione del passato da parte delle donne in Italia ci viene confermato da alcuni dati statistici riguardanti le scelte delle materie di studio. Negli anni 2000-2001 in Italia le Facoltà di Laurea che propongono corsi incentrati sullo studio del passato ed in particolare sulla sua conservazione e trasmissione, sono state scelte soprattutto da donne, come riferiscono i dati ISTAT.

Tabella 7.1. Dati Istat sugli studenti immatricolati a corsi di laurea per corso e sesso. Anno accademico 2000/2001 (ISTAT, 2001).

	Valore assoluto	Composizione %	
		Maschi	Femmine
GRUPPO LETTERARIO	24.511	33,5	66,5
Archivisti paleografi	38	18,4	81,6
Bibliotecari	91	22,0	78,0
<u>Conservatori di manoscritti</u>	19	<u>15,8</u>	<u>84,2</u>
<u>Conservazione dei beni culturali</u>	4.636	<u>26,1</u>	<u>73,9</u>
Discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo	3.192	44,0	56,0
<u>Filologie, storia e cultura dei Paesi islamici</u>	14	<u>35,7</u>	<u>64,3</u>
Filosofia	3.534	44,2	55,8
Geografia	114	63,2	36,8
Lettere	11.058	26,9	73,1
Musicologia	65	67,7	32,3
Scienze della cultura	92	14,1	85,9
<u>Storia</u>	1.279	<u>62,4</u>	<u>37,6</u>
<u>Storia e conservazione dei beni culturali</u>	127	<u>26,8</u>	<u>73,2</u>
<u>Studi comparatistici</u>	252	<u>23,4</u>	<u>76,6</u>

Inoltre, sempre relativamente all'anno 2000, una percentuale maggiore di donne (64%) si è laureata in Storia, come riportato da Almalaurea, un consorzio che monitora e supporta 80 Atenei pubblici e privati del territorio italiano.

Tabella 7.2. Dati Istat sul profilo dei laureati 2000: composizione per genere, età alla laurea, titolo di studio e classe sociale dei genitori (valori percentuali) (Almalaurea, 2002).

	STORIA			Lettere e Fil escl. Storia	Scienze pol escl. Storia	Economia	Giurisprudenza	Totale
	Totale	di Lettere e Filosofia	di Scienze politiche					
Composizione per genere								
Femmine	64,0	72,7	50,4	78,0	53,1	48,3	59,7	56,1
Età alla laurea								
Meno di 25 anni	17,5	18,1	16,7	20,3	21,3	20,0	19,4	17,1
27 anni e oltre	48,8	47,7	50,6	44,0	47,0	42,7	41,1	46,9
<i>Età media alla laurea</i>	28,1	28,1	28,2	27,9	28,0	27,2	27,3	28,0
Titolo di studio dei genitori								
Al più scuola dell'obbligo	35,9	34,9	37,3	36,3	38,8	42,5	30,8	37,5
Entrambi con laurea	8,5	9,2	7,4	9,5	6,1	6,2	13,3	9,2
Classe sociale								
Borghesia	35,7	33,3	39,3	35,7	37,6	37,7	46,5	38,6
Classe operaia	14,3	14,1	14,6	13,5	14,2	15,2	10,7	13,9
Laureati 2000	1.763	1.073	690	4.888	2.238	8.381	6.882	46.124

La maggiore attenzione rivolta ai ricordi da parte delle sceneggiatrici di questo corpus, trova in un certo qual modo riscontro nei dati sopra riportati riguardanti le scelte universitarie che attestano come il passato e la sua conservazione rappresenti un ambito di interesse prevalentemente femminile. Tali considerazioni vengono avvalorate anche da ricerche condotte sulla memoria autobiografica e sulla storia orale in cui appare evidente che il rapporto con la memoria, con il racconto di eventi passati è diverso in relazione al genere (Leydesdorff, Passerini e Thompson, 1996). Nella trasmissione delle memorie personali in ambito familiare è centrale la figura materna che narra in termini emozionali ai figli, preferibilmente di genere femminile, eventi del passato (Ely e McCabe, 1996; Grazzani e Ornaghi, 2009). Una differenza che rispecchia anche il diverso ruolo che tradizionalmente la donna ha assunto nell'ambito della famiglia dove le madri, più frequentemente degli uomini, padri, trascorrono il tempo con i figli e comunicano con loro (Ely e McCabe, 1996).

Il diverso modo di rapportarsi al passato e di raccontarlo mostra anche una diversità di genere che riflette un modo di stare al mondo. Le ragazze, quando narrano avvenimenti passati, sono molto precise nel riportare discorsi di altri, a differenza dei ragazzi. Le ragazze appaiono pertanto più attente a quello che accade loro intorno, più curiose degli altri, maggiormente coinvolte e questo sembra derivare da un modo diverso di concepire l'attività comunicativa, più cooperativa nelle donne, più competitiva negli uomini (Ibid.).

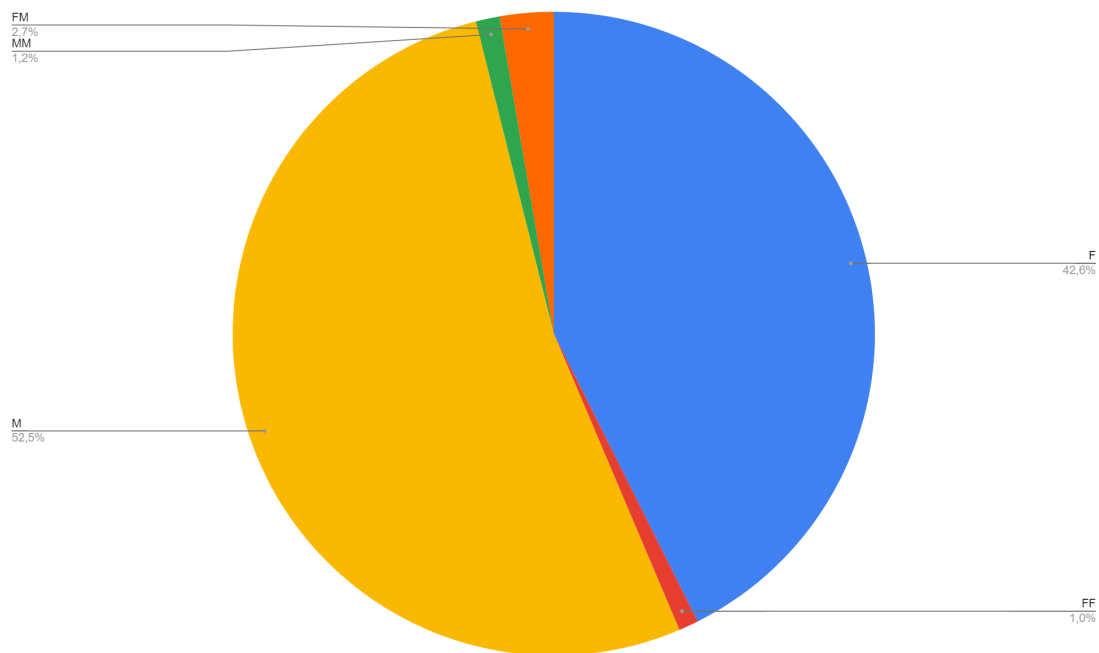
Molte ricerche sul linguaggio della memoria si rivolgono al contesto familiare in quanto la memoria svolge un'importante funzione educativa nel trasmettere valori e regole (Assman, 1995). Raccontare il passato ha anche una funzione per così dire terapeutica, necessaria per sopravvivere, per denunciare il male e resistere ad esso. Sono spesso gli umiliati e i sofferenti coloro che ricordano per sopravvivere al trauma e denunciarlo affinché non si ripeta. La numerosa letteratura sull'Olocausto ne costituisce un esempio: per coloro che soffrono e vedono usurpati i propri diritti raccontare rappresenta una necessità, la possibilità di salvarsi e di riscattarsi anche socialmente (Levi, 1989). Le donne nella Storia sono state quelle che hanno maggiormente sofferto e subito soprusi ed è forse per questo che trovano interesse nel dare voce alle proprie esperienze, ridare vita al passato; ed a loro, nella narrazione, si attribuisce con più naturalezza l'atto del ricordare (Urbani, 2008). Dalle donne nasce negli anni Settanta con "herstory" la necessità di dar voce alle storie delle donne, per contrastare il fatto che la storia accademica è sempre stata scritta da uomini, bianchi (Holmlund e Youngberg, 2003). Ed è in quegli stessi anni che il racconto orale del vissuto personale diventa strumento di liberazione e di lotta per le donne per le quali raccontarsi diviene una pratica politica (Niri, 2022).

Una recente testimonianza dell'esigenza, da parte delle donne, di autorappresentarsi, di rendere pubbliche e collettive le esperienze e le riflessioni private è rappresentata dalla produzione di documentari realizzati da donne dove il recupero delle memorie private diviene testimonianza dello sviluppo storico e culturale della società italiana (Busetta, 2018).

Nel subcorpus SDF, ad una prevalenza femminile in termini di soggetti che scrivono, corrisponde un maggior bilanciamento in relazione al genere dei personaggi che ricordano. Come mostra il grafico sottostante (Fig. 7.3) i personaggi femminili che parlano del passato con singole battute (F sezione blu) o conversando con personaggi dello stesso genere (FF sezione rossa) sono presenti con una percentuale complessiva pari al 43,6%, i personaggi femminili che ricordano insieme a personaggi maschili (FM sezione arancione) sono il 2,7%, i personaggi maschili che ricordano con singole battute (M sezione gialla) o dialogando

insieme ad altri dello stesso genere (MM sezione verde) rappresentano il 53,7%. Il ricordo è pertanto affidato, in termini di percentuale di lessico utilizzato, a personaggi femminili e maschili in misura abbastanza equa, con una prevalenza dell'elemento maschile.

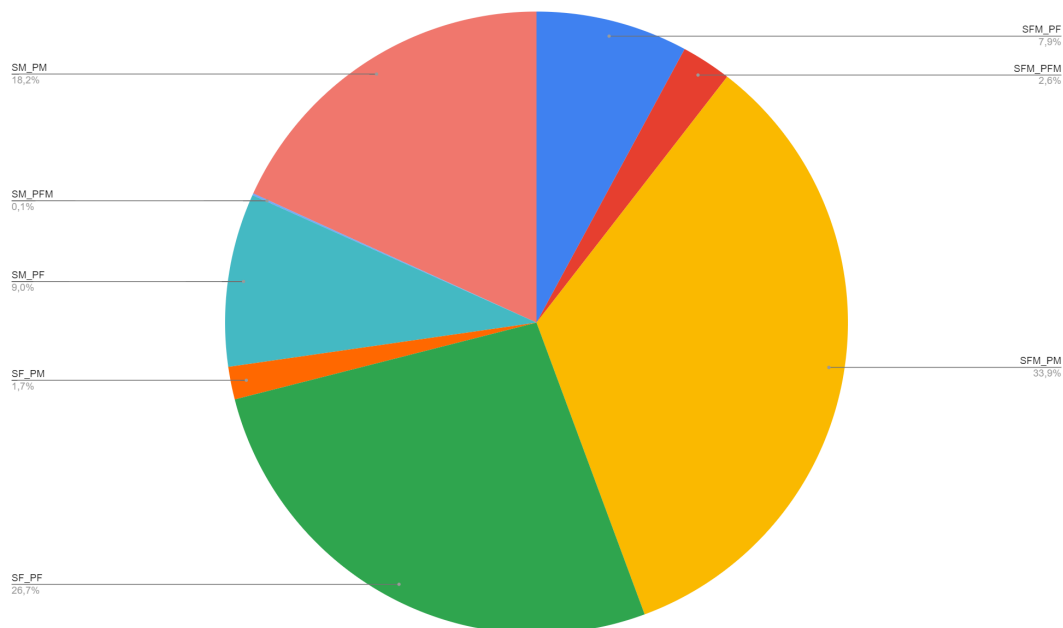
Figura 7.3. Genere dei personaggi che ricordano nel subcorpus SDF.



La relazione fra genere dei personaggi e sceneggiatori è evidente nella Figura 7.4.

Vi si evince che le sceneggiatrici attribuiscono ricordi a personaggi quasi esclusivamente femminili (26,7% spicchio verde SF_PF) ed in minima percentuale a personaggi maschili (1,7% spicchio arancione SF_PM) mentre gli uomini attribuiscono il ricordo a personaggi maschili (18,2% spicchio rosa SM_PM), ed un po' meno frequentemente a quelli femminili (9% spicchio celeste SM_PF). Quando scrivono insieme, uomini e donne attribuiscono i ricordi soprattutto a personaggi maschili (33,9% spicchio giallo SFM_PM) ed in misura minore a quelli femminili (7,9% spicchio blu SFM_PF).

Figura 7.4. Correlazione tra genere degli sceneggiatori e genere dei personaggi nel subcorpus SDF¹⁸.



Le sceneggiatrici guardano maggiormente al passato e lo fanno attraverso gli occhi, i pensieri e la voce di personaggi quasi esclusivamente femminili. Gli uomini fanno ricordare soprattutto personaggi maschili e questo si registra anche nelle opere scritte da donne e uomini.

Sono dati che indicano una tendenza, che i risultati ottenuti dalle successive analisi mostrano con maggiore chiarezza, che configura una corrispondenza tra genere degli autori e genere dei personaggi.

Quando l'opera è frutto di collaborazione di uomini e donne si assiste ad un livellamento verso il maschile; la voce delle donne e la loro visione del mondo appare attenuata e soverchiata da quella degli uomini, come anche i dati più generali sull'analisi dei mezzi di comunicazione italiani evidenziano (Capecchi, 2006).

¹⁸ Legenda: P personaggio, S sceneggiatore, F femminile, M maschile.

7.5.2 Variabile genere personaggi

La prima corrispondenza che ho analizzato è stata quella tra lemmi e genere dei personaggi che ricordano il passato, nei dialoghi o nelle scene di flashback. La tabella sottostante (Tab. 7.3) riporta l'elenco dei lemmi usati dai personaggi che ricordano, in base al loro genere, con le occorrenze e le percentuali rispetto all'intero corpus.

Tabella 7.3. Forme lessicali più frequenti nel subcorpus SDF in relazione al genere dei personaggi.

Personaggi femminili				Personaggi maschili			
Rango	LEMMA	Occ. (N)	Occ. (%)	Rango	LEMMA	Occ. (N)	Occ. (%)
1	IO	50	1,56%	1	IO	58	1,43%
2	BAMBINO	37	1,15%	2	MAMMA	39	0,96%
3	MANO	37	1,15%	3	VEDERE	39	0,96%
4	VEDERE	33	1,03%	4	MADRE	33	0,81%
5	LEI	30	0,93%	5	PADRE	31	0,76%
6	CASA	22	0,68%	6	GUARDARE	30	0,74%
7	MADRE	22	0,68%	7	TE	27	0,67%
8	PICCOLO	21	0,65%	8	TU	25	0,62%
9	SPALLA	21	0,65%	9	BAMBINO	24	0,59%
10	BELLO	20	0,62%	10	PRENDERE	21	0,52%
11	GUARDARE	19	0,59%	11	MANO	19	0,47%
12	TU	19	0,59%	12	USCIRE	19	0,47%
13	ACQUA	18	0,56%	13	SENTIRE	18	0,44%
14	DONNA	17	0,53%	14	APRIRE	17	0,42%
15	PADRE	17	0,53%	15	VOLTA	17	0,42%
16	PRENDERE	16	0,50%	16	LEI	16	0,39%
17	TORNARE	16	0,50%	17	PENSARE	16	0,39%
18	TESTA	14	0,44%	18	AMICO	15	0,37%
19	VITA	14	0,44%	19	CHIAMARE	15	0,37%
20	SENTIRE	13	0,40%	20	VERSO	15	0,37%

21	VIA	13	0,40%	21	ENTRARE	14	0,34%
22	VOLTA	13	0,40%	22	PORTA	14	0,34%
23	ARRIVARE	12	0,37%	23	CASA	13	0,32%
24	CHIAMARE	12	0,37%	24	PORTARE	13	0,32%
25	FINESTRA	12	0,37%	25	RAGAZZO	13	0,32%
26	LASCIARE	12	0,37%	26	TROVARE	13	0,32%
27	MACCHINA	12	0,37%	27	ALZARE	12	0,30%
28	UOMO	12	0,37%	28	ARRIVARE	12	0,30%
29	ALZARE	11	0,34%	29	CONTINUA	12	0,30%
30	FISSA	11	0,34%	30	LABORATORIO	12	0,30%
31	PARLARE	11	0,34%	31	LASCIARE	12	0,30%
32	RICORDO	11	0,34%	32	PICCOLO	12	0,30%
33	SEDERE	11	0,34%	33	SUONARE	12	0,30%
34	STANZA	11	0,34%	34	TORNARE	12	0,30%
35	TE	11	0,34%	35	VITA	12	0,30%
36	ANNUISCE	10	0,31%	36	BELLO	11	0,27%
37	OCCHIO	10	0,31%	37	CORRERE	11	0,27%
38	PENSARE	10	0,31%	38	FIGLIO	11	0,27%
39	PORTA	10	0,31%	39	GIORNO	11	0,27%
40	RIDERE	10	0,31%	40	PAURA	11	0,27%
41	VERSO	10	0,31%	41	PRIMA	11	0,27%
42	ANNI	9	0,28%	42	PROFESSORE	11	0,27%
43	BIANCO	9	0,28%	43	UOMO	11	0,27%
44	CORRERE	9	0,28%	44	ANNI	10	0,25%
45	GHIACCIO	9	0,28%	45	ASPETTARE	10	0,25%
46	GRANDE	9	0,28%	46	CAPIRE	10	0,25%
47	PIACERE	9	0,28%	47	COMINCIARE	10	0,25%
48	PORTARE	9	0,28%	48	PAPÀ	10	0,25%
49	SGUARDO	9	0,28%	49	PARLARE	10	0,25%
50	TENERE	9	0,28%	50	PASSARE	10	0,25%
51	VICINO	9	0,28%	51	PROPRIO	10	0,25%
52	CARTA	8	0,25%	52	RIUSCIRE	10	0,25%
53	INSIEME	8	0,25%	53	VOLTO	10	0,25%
54	MAMMA	8	0,25%				
55	NOI	8	0,25%				

56	PRIMA	8	0,25%				
57	RAGAZZO	8	0,25%				
58	RISPONDERE	8	0,25%				
59	SCATOLA	8	0,25%				

Nel Capitolo 6 sono analizzate le tematiche che maggiormente ricorrono nei ricordi di questo subcorpus, fra le quali spicca quella degli affetti, in particolare familiari. In questa fase in cui si esamina il linguaggio usato per ricordare in relazione al genere dei personaggi si osserva come per entrambi, uomini e donne, sia centrale nel ricordo il riferimento alle figure familiari. Tra le parole maggiormente usate troviamo infatti quelle relative al campo semantico della famiglia, *bambino*, *madre*, *padre*, *figlio*. Si nota una differenza di genere nella priorità che le figure assumono nel ricordo.

Nei dialoghi o nelle scene in cui chi ricorda è un personaggio femminile notiamo la presenza della parola *bambino* ai primi posti della lista, seguita da *madre* e *padre*, mentre laddove si tratta di personaggi maschili l'ordine è invertito e i lemmi *madre* e *padre* ricorrono più frequentemente rispetto a *bambino* e *figlio*.

Nella lista dei lemmi usati dai personaggi femminili si registrano sostantivi che rimandano a campi semantici già analizzati nel capitolo precedente (§ 6.4). La *mano* sineddoche del corpo ma anche, per il neonato, primo volto della madre (Recalcati, 2019), simbolo dunque di maternità. La *casa* che di nuovo rimanda al luogo in cui è circoscritta la figura tradizionale della donna. La presenza di aggettivi quali *piccolo*, *bello*, che indicano partecipazione emotiva, si registra unicamente nella lista dei lemmi del lessico dei personaggi femminili.

Il diverso uso dei pronomi sottolinea una differenza di genere e di contesto. In tutte le categorie troviamo pronomi di prima e seconda persona. Solo nelle battute pronunciate da una donna ritroviamo il pronome di terza persona singolare *lei*. Possiamo dire che nel ricordo il linguaggio femminile, sebbene sia fortemente autoreferenziale, dal momento che il pronome *io* registra il maggior numero di occorrenze in assoluto, è anche rivolto ad un universo femminile, *lei*, diverso dal sé a indicare un'apertura ed un interesse verso gli altri (Pennebaker, 2011). I personaggi femminili di questo corpus ricordano persone, dettagli e luoghi che rimandano ad un universo familiare, riportano e riferiscono di sensazioni e impressioni piacevoli come denotato dall'aggettivo *bello*.

Nei ricordi dei personaggi maschili, si registra la presenza di termini appartenenti prevalentemente al campo semantico della famiglia con i lemmi *madre, padre, figlio*. Accanto a questi termini si osservano verbi che indicano azioni molto generiche come *vedere, guardare, prendere*, e un verbo che esprime un atteggiamento e uno stato d'animo positivo, *ridere*.

I personaggi femminili, quando si ritrovano a condividere ricordi, parlano dei loro sentimenti come si evince dall'uso dei lemmi *odiare, piacere, amore* ma anche di loro esperienze fatte di attività artistico-educative come espresso dai verbi *insegnare* e *scrivere*. Il loro linguaggio ricopre una gamma variegata di campi semantici.

I personaggi maschili che si ritrovano fra loro a condividere ricordi si riferiscono principalmente al contesto familiare. Gli unici termini che ricorrono con un numero di occorrenze significative sono *padre, madre* e *figlio*, preceduti da una serie di pronomi di prima e seconda persona *tu, io, te, noi*, che ci danno la prova dell'autoreferenzialità del discorso e del *ricordo*, termine quest'ultimo che ricorre con il maggior numero di occorrenze.

L'analisi dei profili tematico-lessicali dei personaggi ci indica alcune somiglianze fra i due generi e qualche piccola ma non trascurabile differenza.

Un primo elemento che accomuna il ricordo dei personaggi femminili e maschili risiede nell'interesse mostrato da entrambi verso la famiglia. Sia i personaggi maschili e che quelli femminili di questo corpus salvano dall'oblio del passato il ricordo delle persone espressione degli affetti familiari, ambito dunque non più di stretta pertinenza femminile come nella tradizione. I personaggi maschili si profilano di conseguenza poco aderenti all'immagine tradizionale che il cinema italiano ci ha trasmesso, romantici latin lover, irrisolti inetti, violenti criminali (O'Rawe, 2014; Reich e O'Rawe, 2015). Si muovono in un orizzonte di vita e affetti domestici, i lemmi da loro utilizzati si riferiscono a persone o luoghi riferiti alla sfera familiare oppure sono verbi che rimandano ad azioni generiche quotidiane e ad uno stato d'animo positivo espresso dal verbo *ridere*. Fanno riferimento alla famiglia anche quando condividono ricordi con altri personaggi. L'adesione a tematiche private e familiari da parte di personaggi maschili rappresenta un superamento del modello tradizionale e testimonia la centralità che la tematica della paternità ha assunto in molti film degli ultimi decenni (Campari, 2021).

Elementi tradizionali si riscontrano nei personaggi femminili. Nei loro discorsi frequente è la referenza, non esplicita ma allusiva, alla maternità e alla sfera domestica secondo una visione

tradizionale di donna madre (Berretta 1983; Holmes, 1997). I personaggi femminili usano aggettivi che indicano sensazioni positive come *bello*, termine tipico del linguaggio stereotipato femminile (Lakoff, 1973) e quando si ritrovano a parlare insieme del passato ricorrono a parole che si riferiscono alla sfera emotiva. Tale elemento riflette una caratteristica del dialogo reale dove le donne, parlando del passato, raccontano episodi con maggiori dettagli e maggior coinvolgimento emotivo (Ely e McCabe, 1996).

Un elemento che accomuna i due generi, maschile e femminile, è l'uso della prima e della seconda persona, scelta linguistica che denota una autoreferenzialità del discorso la quale però, nei personaggi femminili, lascia spazio anche all'uso della terza persona, a connotare un'immagine femminile attenta agli affetti e ai sentimenti (Bertaux-Wiame, 1979; Pennebaker, 2011), aperta e curiosa, più dell'uomo capace di intessere relazioni con gli altri (Leydesdorff, Passerini e Thompson, 1996; Bazzanella, Fornara e Manera, 2006) ed in contrasto con lo stereotipo della donna vanitosa e concentrata su sé stessa (Lakoff, 1973).

Nel ricordo dei personaggi femminili le parole che rimandano alle figure genitoriali ricorrono con minore frequenza rispetto al ricordo maschile dove la parola *madre* risulta la più utilizzata in assoluto. Questo dato rimanda al ritratto delle eroine adolescenti del cinema e della narrativa occidentale per le quali le figure genitoriali, in particolare la madre, sono personaggi in secondo piano da cui devono distaccarsi per iniziare il loro *viaggio* (Murdock, 2013) in modo libero e indipendente. In questa interpretazione della relazione con la figura materna il personaggio femminile mostra un maggior desiderio di autonomia rispetto al personaggio maschile, una proiezione verso il futuro più libera, anche da stereotipi.

7.5.3 Variabile genere sceneggiatori

La successiva analisi delle corrispondenze è stata eseguita per indagare la relazione fra lemmi e genere degli sceneggiatori. Dai dati generati dal software è derivata la tabella sottostante (Tab. 7.4) con i lemmi maggiormente usati dagli sceneggiatori, in rapporto al loro genere. I lemmi considerati sono quelli con una occorrenza superiore allo 0,30%, percentuale che consente di ottenere una lista di parole non troppo ampia ed al contempo significativa per ogni gruppo.

Tabella 7.4. Forme lessicali più frequenti nel subcorpus SDF, in relazione al genere degli sceneggiatori.

Sceneggiature scritte da donne				Sceneggiature scritte insieme da donne e uomini				Sceneggiature scritte da uomini			
Rango	LEMMA	Occ. (N)	Occ. (%)	Rango	LEMMA	Occ. (N)	Occ. (%)	Rango	LEMMA	Occ. (N)	Occ. (%)
1	MANO	35	1,73%	1	IO	57	1,67%	1	IO	43	1,96%
2	BAMBINO	27	1,33%	2	MAMMA	41	1,20%	2	VEDERE	24	1,09%
3	LEI	23	1,14%	3	VEDERE	37	1,09%	3	BAMBINO	23	1,05%
4	SPALLA	21	1,04%	4	MADRE	36	1,06%	4	TU	21	0,96%
5	IO	15	0,74%	5	GUARDARE	25	0,73%	5	TE	19	0,86%
6	TU	15	0,74%	6	PADRE	24	0,71%	6	PADRE	17	0,77%
7	ALZARE	14	0,69%	7	SENTIRE	19	0,56%	7	CASA	14	0,64%
8	DONNA	14	0,69%	8	APRIRE	17	0,50%	8	MADRE	14	0,64%
9	GUARDARE	14	0,69%	9	CHIAMARE	17	0,50%	9	PRENDERE	14	0,64%
10	ACQUA	13	0,64%	10	PRENDERE	16	0,47%	10	RICORDO	13	0,59%
11	VEDERE	12	0,59%	11	BAMBINO	15	0,44%	11	LEI	12	0,55%
12	FINESTRA	11	0,54%	12	CASA	15	0,44%	12	PICCOLO	12	0,55%
13	FISSA	11	0,54%	13	RICORDI	15	0,44%	13	VITA	12	0,55%
14	PICCOLO	11	0,54%	14	TE	15	0,44%	14	VOLTA	12	0,55%
15	SEDERE	11	0,54%	15	LEI	14	0,41%	15	AMICO	11	0,50%
16	SGUARDO	11	0,54%	16	MANO	14	0,41%	16	CAPIRE	11	0,50%
17	TESTA	11	0,54%	17	PORTA	14	0,41%	17	ENTRARE	11	0,50%
18	UOMO	11	0,54%	18	RAGAZZO	14	0,41%	18	GUARDARE	11	0,50%
19	VIA	11	0,54%	19	BELLO	13	0,38%	19	PAPÀ	11	0,50%
20	ANNUISCE	10	0,49%	20	PIACERE	13	0,38%	20	PENSARE	11	0,50%
21	PORTA	10	0,49%	21	PORTARE	13	0,38%	21	BELLO	10	0,46%
22	PRENDERE	10	0,49%	22	TORNARE	13	0,38%	22	RICORDI	10	0,46%
23	TE	10	0,49%	23	TU	13	0,38%	23	SCRIVERE	10	0,46%
24	BIANCO	9	0,44%	24	VOLTA	13	0,38%	24	SENTIRE	10	0,46%

25	GHIACCIO	9	0,44%	25	USCIRE	12	0,35%	25	SUONARE	10	0,46%
26	MACCHINA	9	0,44%	26	ARRIVARE	11	0,32%	26	USCIRE	10	0,46%
27	STANZA	9	0,44%	27	GIORNO	11	0,32%	27	FIGLIO	9	0,41%
28	TORNARE	9	0,44%	28	LABORATORIO	11	0,32%	28	GIORNO	9	0,41%
29	VERSO	9	0,44%	29	LETTO	11	0,32%	29	LASCIARE	9	0,41%
30	ARRIVARE	8	0,39%	30	NONNO	11	0,32%	30	MANGIARE	9	0,41%
31	BELLO	8	0,39%	31	PERDERE	11	0,32%	31	MANO	9	0,41%
32	CORRERE	8	0,39%	32	PROFESSORE	11	0,32%	32	MOGLIE	9	0,41%
33	LASCIARE	8	0,39%					33	MORIRE	9	0,41%
34	OCCHIO	8	0,39%					34	ANNI	8	0,36%
35	PADRE	8	0,39%					35	PARLARE	8	0,36%
36	SCATOLA	8	0,39%					36	PASSARE	8	0,36%
37	ARIA	7	0,35%					37	PORTARE	8	0,36%
38	AVVICINARE	7	0,35%					38	RIUSCIRE	8	0,36%
39	BATTERE	7	0,35%					39	TAMBURO	8	0,36%
40	CARTA	7	0,35%					40	ARRIVARE	7	0,32%
41	MADRE	7	0,35%					41	INIZIARE	7	0,32%
42	OROLOGIO	7	0,35%					42	LAVORARE	7	0,32%
43	RIDERE	7	0,35%					43	PROPRIO	7	0,32%
44	SORRIDERE	7	0,35%					44	UOMO	7	0,32%
45	TOCCARE	7	0,35%					45	VERSO	7	0,32%

Nelle sceneggiatrici non ricorrono con alta frequenza parole appartenenti al campo semantico della famiglia mentre troviamo le parole *bambino*, *donna*, *ridere*, *uomo* che dunque si riferiscono agli individui in modo neutrale, svincolato da un ruolo.

Non sembra presente il campo semantico della famiglia ma si intravede il riferimento alla maternità nelle due parole con maggiori occorrenze ovvero *mano* che, come visto (§ 6.4.1.3), simboleggia la madre che accoglie il figlio alla nascita (Recalcati, 2019), e *bambino*. Con minori occorrenze l'idea di maternità è anche contenuta per analogia nel termine *acqua*, elemento associato alla figura materna (Bachelard, 2006).

Nell'elenco dei lemmi usati dalle sceneggiatrici compare l'unico verbo che, tra quelli che ricorrono con maggiore frequenza in questa tabella (Tab. 7.4), indica uno stato d'animo ed è il verbo *ridere*.

Le autrici parlano di individui, usando i termini *donna* e *uomo* mentre gli uomini parlano di ruoli, *madre* e *padre*. La famiglia non è centrale nel linguaggio delle sceneggiatrici mentre lo è per gli sceneggiatori.

Negli uomini infatti il campo semantico della famiglia è molto presente dal momento che i lemmi che compaiono con maggiori occorrenze sono *padre*, *bambino*, *madre*, *figlio*, *vita*, *morte*. Sono gli sceneggiatori uomini che usano *casa* e *bello*, *vita* e *morte*, termini assenti nella lista dei lemmi usati dalle sceneggiatrici. Prevale negli uomini il riferimento alla sfera domestica e familiare, accanto alla presenza di verbi che indicano azioni sia generiche come *vedere*, *prendere* che più specifiche come *suonare*. Sono dati che si pongono in sintonia con la diffusione che ha avuto la tematica della paternità nel cinema italiano degli ultimi decenni (Campari, 2021).

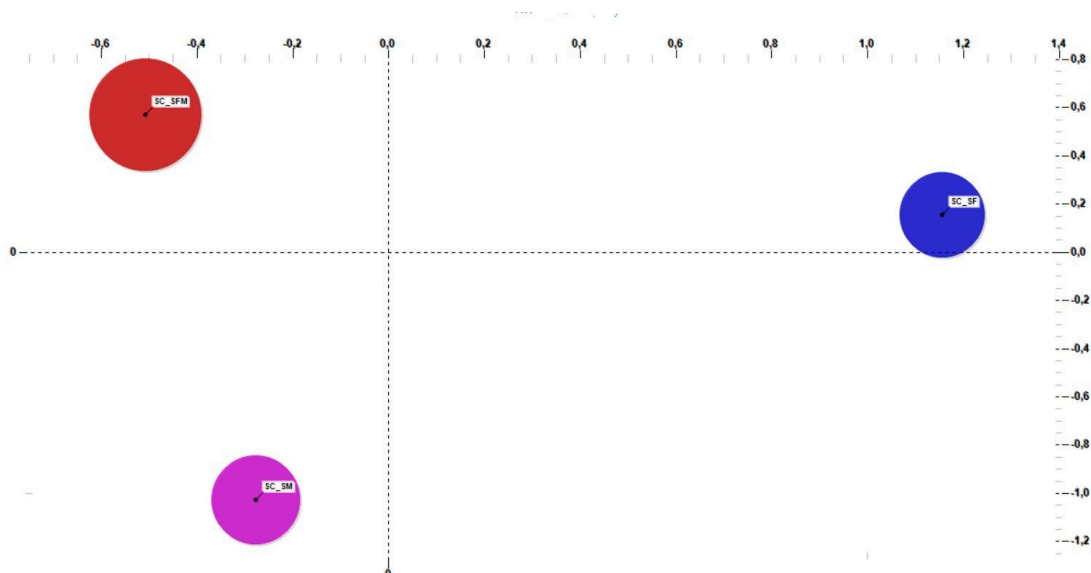
Le autrici parlano di individui, usando i termini generici di *bambino*, *donna*, *uomo* mentre gli uomini usano un lessico che definisce le persone attraverso i ruoli assunti all'interno della famiglia, *figlio*, *madre*, *padre*. Il linguaggio dei ricordi usato dagli sceneggiatori, rispetto a quello delle sceneggiatrici, aderisce maggiormente alla sfera domestica familiare.

Quando uomini e donne si ritrovano a collaborare nella scrittura della sceneggiatura si nota, fra i lemmi più usati, la presenza delle parole del campo semantico della famiglia, come nel caso delle sceneggiature scritte da uomini. Come nell'elenco dei termini usati dagli sceneggiatori anche qui compaiono i lemmi *casa* e *vita* mentre non è presente il termine *morte*. D'altro canto, come nei lemmi scelti dalle sceneggiatrici, compare anche in questa lista il verbo *ridere*. Sembrerebbe che in questa collaborazione la presenza maschile apporti riferimenti a tematiche tradizionali con il richiamo agli affetti familiari e alla casa laddove il contributo femminile concede spazio alle emozioni, con il verbo *ridere* e riduce la negatività con l'assenza del termine *morte*. Il risultato finale di questa collaborazione riflette un

linguaggio più vicino a quello degli sceneggiatori, come appare nel grafico successivo (Fig. 7.5) dove le sceneggiature femminili (sfera blu), in termini di lessico, sono disposte, rispetto alle ascisse, lontane dalla sfera delle sceneggiature maschili (sfera lilla) e da quelle a collaborazione mista (sfera rossa). Quest'ultima si pone, rispetto alle ascisse, nella stessa posizione della sfera delle sceneggiature a firma maschile.

Le sceneggiature di donne si differenziano per scelte lessicali da quelle maschili e anche da quelle frutto di collaborazione di uomini e donne, dove prevalgono parole che appartengono maggiormente alla lista di termini usati nelle sceneggiature scritte da uomini.

Figura 7.5. Corrispondenza fra uso del lessico e genere degli sceneggiatori nel subcorpus SDF.



In realtà nelle sceneggiature scritte a più mani la partecipazione femminile, in termini di numeri, è inferiore. Delle 14 sceneggiature scritte a più mani, 15 (37,5%) sono le sceneggiatrici che vi collaborano e 25 (62,5%) gli uomini. È pertanto prevedibile riconoscere nelle scelte lessicali di queste sceneggiature la prevalenza del punto di vista maschile nell'uso del lessico. Ma, al di là delle percentuali e considerando altri dati che si riferiscono più in generale ai mezzi di comunicazione italiani, quello che si delinea sembra essere il riflesso di una cultura nella quale la voce femminile non riesce a controbilanciare valori e punti di vista maschili; è un panorama che viene delineato da studi sui media italiani dove la presenza

femminile sembra non riuscire ad emergere per proporre propri punti di vista e pare adeguarsi a linguaggio e mentalità maschili (Capecchi, 2006, p. 10).

7.5.4 Variabile accorpata genere personaggi e sceneggiatori

Un'ulteriore analisi è stata condotta sul rapporto fra il genere degli sceneggiatori e quello dei personaggi. Ho voluto vedere quali parole gli autori, in base al loro genere, desunto dal loro nome anagrafico, abbiano attribuito ai personaggi maschili e femminili nei dialoghi riferiti al passato e nelle scene di flashback.

Per tale analisi mi sono avvalsa di alcune funzioni del software T-Lab.

Attraverso la funzione “gestione delle variabili” ho accorpato due variabili, quella del genere dei personaggi e quella del genere degli sceneggiatori. Ne sono derivati 6 gruppi:

1. parole usate dai personaggi femminili creati da sceneggiatori uomini
2. parole usate dai personaggi maschili creati da sceneggiatori uomini
3. parole usate dai personaggi femminili creati da sceneggiatori
4. parole usate dai personaggi maschili creati da sceneggiatori uomini
5. parole usate dai personaggi femminili creati dalla collaborazione di sceneggiatori uomini e donne
6. parole usate dai personaggi maschili creati dalla collaborazione di sceneggiatori uomini e donne.

Con la funzione “analisi delle specificità” ho individuato i lemmi più usati in ognuna delle 6 categorie ricavate, concentrando l'analisi sui lemmi con una percentuale di occorrenze superiore a 0,40%. Per il lessico dei personaggi maschili che pronunciano battute sul passato in opere scritte da sceneggiatrici ho rivolto l'analisi alle parole con 2 e 3 occorrenze, essendo l'intera lista molto ridotta rispetto alle altre.

Affinché il confronto tra genere femminile e maschile degli autori risultasse più immediato, non ho preso in considerazione i dati riguardanti le sceneggiature frutto della collaborazione di autrici e autori. Le sceneggiature a partecipazione per così dire mista non rispettano quasi mai il rapporto 1:1 ma vedono la presenza femminile minoritaria e in numero diverso per ogni sceneggiatura. Sarebbe difficile stabilire quale sia l'apporto di uno sceneggiatore o sceneggiatrice e valutare quale influenza abbia avuto per la scelta di un lemma un singolo autore o un gruppo, distinto in base al genere.

La Tabella 7.5 mostra pertanto quattro liste di parole:

- lemmi che compaiono in dialoghi, scritti da donne, per personaggi femminili (SF_PF)
- lemmi che compaiono in dialoghi, scritti da uomini, per personaggi femminili (SM_PF)
- lemmi che compaiono in dialoghi, scritti da donne, per personaggi maschili (SF_PM)
- lemmi che compaiono in dialoghi, scritti da uomini, per personaggi maschili (SM_PM)

Tabella 7.5. Forme lessicali più frequenti nel subcorpus SDF, in relazione alla variabile risultata dall'accorpamento delle variabili genere dei personaggi e genere degli sceneggiatori.

SF_PF				SM_PF				SF_PM				SM_PM			
Rango	LEMMA	Occ. (N)	Occ. (%)	Rango	LEMMA	Occ. (N)	Occ. (%)	Rango	LEMMA	Occ. (N)	Occ. (%)	Rango	LEMMA	Occ. (N)	Occ. (%)
1	MANO	33	1,73%	1	IO	20	3,07%	1	ALZARE	3	2,63%	1	IO	21	1,44%
2	BAMBINO	25	1,31%	2	VEDERE	12	1,84%	2	LAVORO	3	2,63%	2	TE	16	1,10%
3	LEI	23	1,20%	3	CASA	10	1,54%	3	MADRE	3	2,63%	3	TU	16	1,10%
4	SPALLA	20	1,05%	4	MADRE	10	1,54%	4	TE	3	2,63%	4	BAMBINO	13	0,89%
5	DONNA	14	0,73%	5	RICORDO	10	1,54%	5	BAMBINO	2	1,75%	5	PADRE	12	0,82%
6	IO	14	0,73%	6	BAMBINO	8	1,23%	6	DISPARTE	2	1,75%	6	VEDERE	12	0,82%

7	ACQUA	13	0,68%	7	GIORNO	8	1,23%	7	DOCUMENTO	2	1,75%	7	PRENDERE	11	0,75%
8	GUARDARE	13	0,68%	8	SCRIVERE	7	1,08%	8	LEGGE	2	1,75%	8	VOLTA	11	0,75%
9	TU	13	0,68%	9	RAGAZZO	6	0,92%	9	MANO	2	1,75%	9	AMICO	10	0,69%
10	ALZARE	11	0,58%	10	FIGLIO	6	0,92%	10	PADRE	2	1,75%	10	ENTRARE	9	0,62%
11	FISSA	11	0,58%	11	BELLO	5	0,77%	11	PIETRA	2	1,75%	11	PAPÀ	9	0,62%
12	SEDERE	11	0,58%	12	PADRE	5	0,77%	12	PROGETTO	2	1,75%	12	SUONARE	9	0,62%
13	TESTA	11	0,58%	13	PICCOLO	5	0,77%	13	RIMANERE	2	1,75%	13	ANNI	8	0,55%
14	UOMO	11	0,58%	14	SENTIRE	5	0,77%	14	RISVEGLIARE	2	1,75%	14	GUARDARE	8	0,55%
15	VEDERE	11	0,58%	15	VITA	5	0,77%	15	SGUARDO	2	1,75%	15	TAMBURO	8	0,55%
16	VIA	11	0,58%	16	ABITARE	4	0,61%	16	TU	2	1,75%	16	CAPIRE	7	0,48%
17	ANNUISCE	10	0,52%	17	CAPIRE	4	0,61%	17	UFFICIO	2	1,75%	17	FIGLIO	7	0,48%
18	FINESTRA	10	0,52%	18	INSIEME	4	0,61%	18	USCIRE	2	1,75%	18	INIZIARE	7	0,48%
19	PICCOLO	10	0,52%	19	LEI	4	0,61%	19	VOTO	2	1,75%	19	LEI	7	0,48%
20	PORTA	10	0,52%	20	PARLARE	4	0,61%					20	MANGIARE	7	0,48%
21	PRENDERE	10	0,52%	21	TORNARE	4	0,61%					21	PENSARE	7	0,48%
22	BIANCO	9	0,47%	22	ACQUA	3	0,46%					22	PICCOLO	7	0,48%
23	GHIACCIO	9	0,47%	23	ANNO	3	0,46%					23	UOMO	7	0,48%
24	MACCHINA	9	0,47%	24	BRUTTO	3	0,46%					24	USCIRE	7	0,48%
25	SGUARDO	9	0,47%		GUARDARE	3	0,46%					25	VERSO	7	0,48%
26	VERSO	9	0,47%	26	IMMAGINI	3	0,46%					26	VITA	7	0,48%
27	ARRIVARE	8	0,42%	27	LASCIARE	3	0,46%					27	ARRIVARE	6	0,41%

28	BELLO	8	0,42%	28	MESE	3	0,46%					28	LASCIARE	6	0,41%
29	CORRERE	8	0,42%	29	MOGLIE	3	0,46%					29	LAVORARE	6	0,41%
30	LASCIARE	8	0,42%	30	MORIRE	3	0,46%					30	MAMMA	6	0,41%
31	OCCHIO	8	0,42%	31	PASSARE	3	0,46%					31	MOGLIE	6	0,41%
32	SCATOLA	8	0,42%	32	PAZZO	3	0,46%					32	MORIRE	6	0,41%
33	STANZA	8	0,42%	33	PENSARE	3	0,46%					33	RICORDO	6	0,41%
34	TORNARE	8	0,42%	34	PISCINA	3	0,46%					34	TROVARE	6	0,41%
				35	PRENDERE	3	0,46%								
				36	PRIMA	3	0,46%								
				37	PROPRIO	3	0,46%								
				38	PROTEGGERE	3	0,46%								
				39	RIUSCIRE	3	0,46%								
				40	SORELLA	3	0,46%								
				41	TU	3	0,46%								
				42	UNIVERSITÀ	3	0,46%								
				43	USCIRE	3	0,46%								

Gli sceneggiatori attribuiscono

- a personaggi femminili che ricordano i seguenti lemmi: *io, ricordo, vedere, casa, madre, scrivere, bambino, figlio, padre, ragazzo, vita, bello, giorno, morte, piccolo, sentire;*
- a personaggi maschili i seguenti: *padre, io, te, bambino, suonare, tu, vedere, prendere, volta, amico, entrare, guardare, tamburo, uomo, vita, ricordo.*

Le sceneggiatrici fanno ricordare

- i personaggi femminili con i lemmi seguenti: *mano, bambino, lei, spalla, ridere, alzare, donna, io, uomo, acqua, guardare, tu, fissa, sedere, testa, vedere, via, annuisce, finestra, piccolo, porta, prendere*;
- i personaggi maschili con i seguenti: *alzare, lavoro, madre, te, bambino, legge, mano, padre, rimanere, sguardo, tu, ufficio, uscire*.

Per approfondire e raffinare tale tipo di analisi ho impiegato lo strumento “analisi delle corrispondenze” che produce grafici volti a visualizzare la percentuale di occorrenze di un lemma in relazione alle categorie di una variabile. In questo modo ho visualizzato i risultati e ho ottenuto dei dati più mirati perché ottenuti a partire dai singoli lemmi. Tali dati hanno generato le osservazioni che seguono le quali, espresse in modo sintetico, mettono in luce le scelte degli autori, in base al loro genere, in relazione all’impiego dei lemmi appartenenti ai campi semantici ricorrenti nei ricordi dei personaggi del corpus, considerati in base al loro genere.

Le sceneggiatrici fanno parlare i personaggi femminili con termini che indicano parti del corpo, parti della casa, azioni generiche, sentimenti positivi, e parole che rimandano a caratterizzazioni sociali, all’emotività, con il verbo *ridere*, e all’affettività, con l’uso del pronome *lei* (Pennebaker, 2011) che connota il comportamento linguistico femminile come maggiormente attento al rapporto interpersonale (Bazzanella, Fornara e Manera, 2006). Attribuiscono ai personaggi maschili un lessico che rimanda ai ruoli familiari e all’ambito lavorativo, tematica assente nei ricordi dei loro personaggi femminili. Si registra l’assenza delle parole *madre* e *padre* nei personaggi femminili creati da autrici e la presenza invece di termini più neutrali quali *donna* e *uomo*.

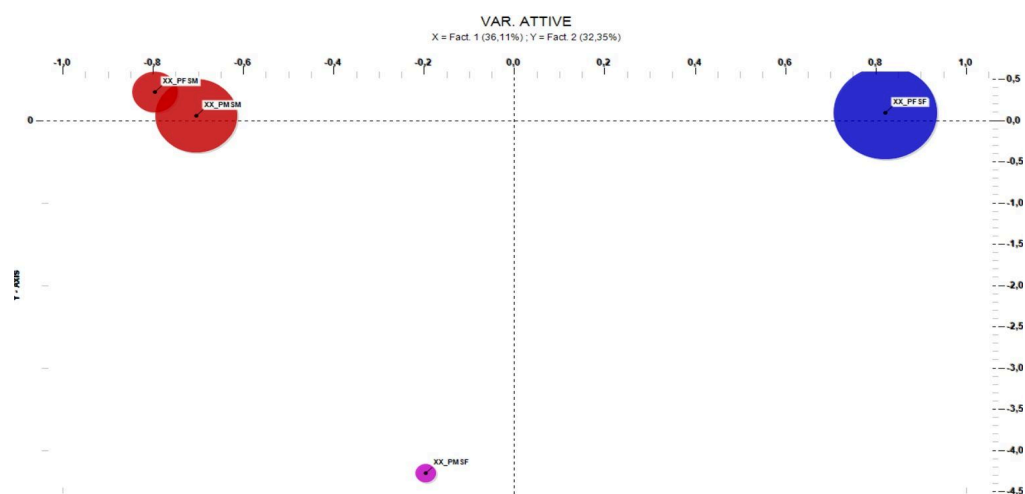
Gli sceneggiatori assegnano ai personaggi femminili termini che si riferiscono al contesto familiare, alla casa, ai sentimenti, attribuiscono loro toni materni e affettuosi con l’aggettivo *bello* (Messina, 2013) e lugubri con il riferimento alla *morte*. Fanno parlare i personaggi maschili con termini in cui non sono presenti rimandi alla famiglia ma con verbi che indicano azioni di vario genere e che comprendono anche la sfera sociale-affettiva dell’amicizia.

Si presenta una differenza di genere che vede gli sceneggiatori tratteggiare personaggi che parlano facendo riferimento a campi semantici riferiti ai ruoli tradizionali attribuiti in base al genere.

Nelle sceneggiatrici si osserva una tendenza ad allontanarsi da tali ruoli attraverso la preferenza per termini che indicano ruoli sociali piuttosto che familiari, per il riferimento alla casa che avviene per sineddoche attraverso due elementi che indicano apertura verso l'esterno ovvero *porta* e *finestra*, per l'uso del pronome *lei* che denota interesse verso l'altro e per l'attribuzione a personaggi maschili di un lessico che rimanda al contesto familiare.

La differenza di genere nell'uso del linguaggio risulta ben evidente nel grafico sottostante (Fig. 7.6). Lungo l'asse delle ascisse si dispongono, a sinistra, il gruppo PF_SM (personaggio femminile creato da sceneggiatore maschile) e il gruppo PM_SM (personaggio maschile creato da sceneggiatore maschile), a destra il gruppo PF_SF (personaggio femminile creato da sceneggiatrice). In basso troviamo poi, con un peso ridotto, a giudicare dalla piccola sfera che lo rappresenta, il gruppo PM_SF (personaggio maschile creato da sceneggiatrice).

Figura 7.6. Corrispondenza fra uso del lessico e la variabile accorpata genere personaggi e genere sceneggiatori, nel subcorpus SDF.



Il lessico degli sceneggiatori è dunque rappresentato con una chiara differenza di genere. Le sceneggiatrici, dando voce ai ricordi, lo fanno con personaggi prevalentemente femminili mentre gli sceneggiatori fanno parlare entrambi i generi, con una lieve preferenza per il

genere maschile. Quello che si evidenzia è inoltre la distanza fra il lessico dei personaggi femminili e dei personaggi maschili creati da donne, in contrasto con la stretta vicinanza fra il lessico dei personaggi femminili e di quelli maschili creati da uomini. Il lessico impiegato dalle donne per le donne si differenzia dando voce ai personaggi femminili in maniera leggermente meno diversificata, con un vocabolario che fa riferimento a contesti tradizionalmente associati alle donne quali la famiglia e la casa per parlare dei quali ricorre a parole che aprono ad una visione più svincolata da rappresentazioni stereotipate di genere. Anche i personaggi maschili si presentano meno stereotipati nell'uso del lessico che riguarda l'ambito familiare e il ruolo di padre.

Questi risultati mostrano una particolare relazione tra genere degli sceneggiatori e quello dei personaggi che si può interpretare alla luce dei risultati della ricerca del team di Pennebaker (2011) che mostrano la corrispondenza tra linguaggio e pensiero di personaggi e autori in rapporto al genere e secondo la quale gli uomini attribuiscono ai personaggi, indipendentemente dal loro genere, un linguaggio simile a quello usato da uomini nelle conversazioni reali mentre le donne attribuiscono ai personaggi un linguaggio vicino a quello usato dalle donne.

In questo caso si riscontra che tale considerazione è valida per gli sceneggiatori dove il linguaggio dei personaggi femminili e di quelli maschili è quasi sovrapponibile. Non risulta valida per le sceneggiatrici che sembrano invece variare il lessico dei personaggi in base al loro genere.

Tale conclusione sembra essere in linea con studi svolti sul linguaggio delle storie orali da cui emerge che una caratteristica femminile, riscontrata nelle ragazze nordamericane, è quella di prestare maggiore attenzione e curiosità a quello che altri raccontano (Ely e McCabe, 1996).

Sembra di poter ravvisare questa attitudine anche nelle sceneggiatrici di questo corpus che rispetto agli sceneggiatori si mostrano più accorte nel variare lessico e stati d'animo in base al genere.

7.5.5 Genere personaggi e genere sceneggiatori in relazione alle tematiche

Per mettere a fuoco e visualizzare la relazione tra ambiti tematici e genere dei personaggi in relazione al genere degli sceneggiatori ho fatto ricorso ad una funzione di T-Lab che crea una mappa in cui sono disposte su un quadrante le variabili da analizzare.

Nel diagramma sottostante (Fig. 7.7) è rappresentato il rapporto fra l'ambito tematico oggetto del ricordo e la variabile accorpata genere degli sceneggiatori e genere dei personaggi. La variabile relativa l'ambito tematico è stata da me indicata in fase di preparazione del corpus (§ 1.3.2.2), frutto di una lettura ravvicinata del testo. Gli ambiti tematici, così come definiti nel Capitolo 4 (§ 4.4.4), sono rappresentati con un pallino rosa e sono i seguenti: civico e sociale (CS), lavoro/scuola (LS), religione (R), relazioni affettive (RR), tempo libero (TL).

Con un pallino verde vengono indicati i descrittori della variabile accorpata genere personaggi e sceneggiatori che risultano i seguenti:

GENSCENE_PFSF ricordo di personaggio femminile creato da donne;

GENSCENE_PFSM ricordo di personaggio femminile creato da uomini;

GENSCENE_PFFSM ricordo di personaggi femminili creati da uomini;

GENSCENE_PFSFM ricordo di personaggio femminile creato da sceneggiatrici e sceneggiatori;

GENSCENE_PFMSFM ricordo di personaggi maschili e femminili creati da sceneggiatrici e sceneggiatori;

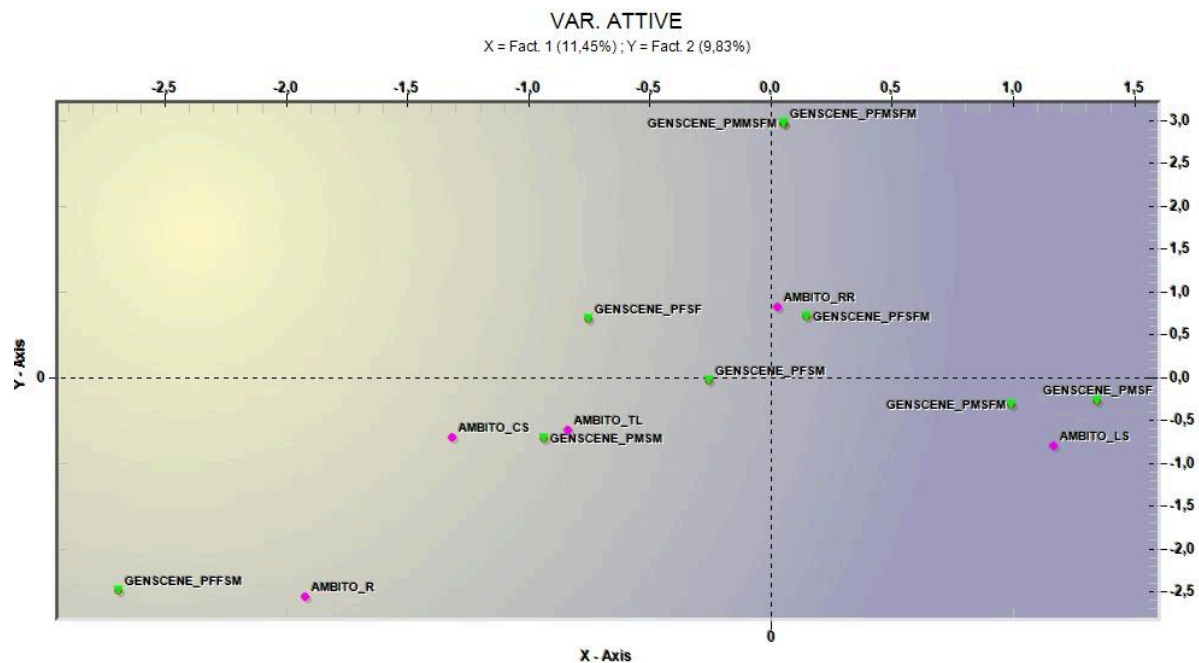
GENSCENE_PMSF ricordo di personaggio maschile creato da donne;

GENSCENE_PMSFM ricordo di personaggio maschile creato da sceneggiatrici e sceneggiatori;

GENSCENE_PMSM ricordo di personaggio maschile creato da uomini;

GENSCENE_PMMSFM ricordo di personaggi maschili creati da sceneggiatrici e sceneggiatori.

Figura 7.7. Corrispondenza fra ambito tematico e variabile accorpata genere personaggi e sceneggiatori, nel subcorpus SDF.



Rispetto alle tematiche si nota una polarizzazione relativa le tematiche delle sceneggiatrici in relazione al genere dei personaggi.

All'estremità destra della mappa (Fig. 7.7) si trova il GENESCENE_PMSF non distante dall'ambito LS: le sceneggiatrici attribuiscono a personaggi maschili ricordi che riguardano l'ambito tematico del lavoro e della scuola.

La variabile accorpata GENESCENE_PFSF si trova invece isolata a sinistra verso l'alto, equidistante dall'ambito delle relazioni (RR), da quello del tempo libero (TL) e da quello civico-sociale (CS): le donne autrici delle sceneggiature attribuiscono ai personaggi femminili ricordi che fanno riferimento a diverse tematiche da cui è esclusa quella che si riferisce all'ambito lavorativo-scolastico.

Per quanto concerne gli sceneggiatori si assiste ad una minore differenziazione tra personaggi maschili e femminili in rapporto alle tematiche.

I ricordi dei loro personaggi femminili riguardano diverse tematiche che sono molto vicine a quelle dei personaggi maschili (GENESCENE_PMSM) e che riguardano il tempo libero (TL) e il contesto civico-sociale (CS).

La distinta polarizzazione che c'è fra il gruppo sceneggiatrici-personaggi maschili a destra e quello sceneggiatrici-personaggi femminili a sinistra, non si riscontra nel caso del gruppo sceneggiatori-personaggi maschili e quello sceneggiatori-personaggi femminili, entrambi disposti a sinistra.

Come per l'uso del lessico, anche per le tematiche legate al ricordo si assiste, nelle sceneggiatrici, ad una maggiore diversificazione in base al genere del personaggio che parla dei propri ricordi.

Se si osserva l'ambito tematico del lavoro (LS), tradizionalmente attribuito a personaggi maschili (MacCormack e Strathern, 1980), osserviamo che è maggiormente collegato ai personaggi femminili sia quando a scrivere sono donne che quando collaborano donne e uomini. Si assiste ad un'inversione di tendenza rispetto a quanto osservato in precedenza. In questo caso il livellamento è avvenuto nel segno del femminile e va a contrastare stereotipi di genere (Capecchi, 2006).

Le scelte tematiche e quelle lessicali non sembrano andare nella stessa direzione. In particolare nelle sceneggiatrici. Gli ambiti tematici riflettono una visione più tradizionale e stereotipata dei generi mentre il lessico denota una volontà di allontanarsene.

L'analisi del linguaggio della memoria di questi personaggi testimonia un parziale superamento della rappresentazione tradizionale dei generi. Le tematiche rimangono ancorate a stereotipi di genere ma nello scegliere i vocaboli gli sceneggiatori che danno voce a personaggi del loro stesso sesso, e soprattutto le sceneggiatrici, intraprendono percorsi più innovativi.

Si osserva che i personaggi femminili creati da donne e quelli maschili creati da uomini non parlano con un lessico e tematiche stereotipate. I personaggi maschili creati da donne e quelli femminili creati da uomini usano invece un lessico e tematiche abbastanza stereotipate. L'analisi di Pennebaker (2011) ha dimostrato come, in molte delle sceneggiature analizzate nella sua ricerca, gli scrittori fanno parlare i personaggi con un linguaggio maschile e le scrittrici a loro volta fanno parlare i personaggi in modo femminile. Questo porta a credere che, sebbene lo scrittore professionista abbia l'abilità di caratterizzare personaggi di genere diverso dal proprio, le scelte linguistiche tendono a riflettere un modo di essere intimo e personale ed è plausibile ritenere che, nel tratteggiare linguisticamente personaggi del proprio genere, l'autore risulti più spontaneo e più libero da schemi e stereotipi.

I risultati di questa analisi restituiscono una rappresentazione di genere non svincolata da stereotipi. E che aderisce al profilo che viene tracciato dall'Osservatorio sulla produzione RAI per le fiction e il cinema (2015-2017) il quale riferisce che in queste produzioni i personaggi femminili sono abbastanza simili ai personaggi maschili per status, lavoro, formazione culturale. Ne differiscono però nei valori in cui credono e per il contesto in cui sono inseriti. Sono donne che credono nella famiglia e l'ambito tematico o il motivo per cui sono rappresentate riguarda questioni della sfera privata. Svolgono ruoli prevalentemente all'interno della famiglia mentre i personaggi maschili si muovono maggiormente in ambito professionale. Diversamente avviene negli altri programmi proposti dalla televisione, quelli più aderenti all'attualità e alla società, dove la donna appare rappresentata in relazione alla professionalità e al lavoro in una percentuale molto simile a quella riportata per le figure maschili.

L'immagine della società che emerge dal linguaggio dei ricordi dei personaggi di queste sceneggiature finanziate dallo Stato appare dunque lontana dalla varietà e dalla modernità del reale e continua a mostrare, nonostante tutto, personaggi che aderiscono a rappresentazioni tradizionali.

7.6 Conclusioni

L'analisi di questo capitolo è stata condotta mettendo in relazione il lessico usato per narrare i ricordi e il genere dei personaggi e degli sceneggiatori allo scopo di evidenziare differenze di genere e somiglianze.

La prima differenza è di tipo quantitativo e rivela che le sceneggiatrici guardano maggiormente al passato e lo fanno attraverso gli occhi, i pensieri e la voce di personaggi quasi esclusivamente femminili. Anche gli sceneggiatori danno voce ai ricordi attraverso personaggi del loro stesso genere ma con una differenza quantitativa meno evidente rispetto a quanto rilevato nelle opere di donne.

Sia i personaggi femminili che quelli maschili di questo corpus quando parlano del loro passato si riferiscono ad episodi che riguardano gli affetti familiari. Di conseguenza i personaggi maschili si profilano diversi dalla tradizione cinematografica che li vede romantici

latin lover o violenti gangster (O’Rawe, 2014; Reich e O’Rawe, 2015). In generale però il lessico connota i personaggi, soprattutto quelli femminili, in modo abbastanza tradizionale.

Nel linguaggio dei personaggi femminili prevalgono riferimenti alla maternità, maggiore attenzione agli altri, termini che denotano sentimenti e emotività. I personaggi maschili usano ampiamente termini afferenti la sfera familiare e verbi indicanti azioni generiche e qualche stato d’animo. L’uso dei pronomi rivela un tratto abbastanza realistico della differenza di genere, testimoniata da studi sulla storia orale realizzati in Francia (Bertaux-Wiame, 1979) e da cui emerge una maggiore autoreferenzialità negli uomini, i quali fanno maggiormente uso di pronomi di prima e seconda persona laddove le donne usano anche pronomi che indicano un’apertura verso gli altri e verso la società (Leydesdorff, Passerini e Thompson, 1996).

Tale apertura viene attestata anche nella seconda parte dell’analisi che si è concentrata sul lessico degli sceneggiatori, in relazione al loro genere.

Gli uomini usano un lessico che definisce i ruoli all’interno della famiglia quali *figlio, madre, padre*. Nelle donne ricorrono invece maggiormente parole generiche come *donna e uomo* che rimandano alla rappresentazione per così dire sociale-culturale degli individui, a riprova di una visione che spazia verso la pluralità e di una volontà di distanziarsi da stereotipi.

Tale centralità che la famiglia come istituzione rappresenta per gli sceneggiatori rispetto alle scenegiatrici è una riprova della diffusione che nel cinema ha avuto negli ultimi decenni la tematica della paternità (Campari, 2021).

Nelle opere a più mani, frutto della collaborazione di uomini e donne, prevale la caratterizzazione maschile del lessico. E tale affievolimento del contributo femminile in termini di lessico e visione del mondo si registra anche in altri ambiti che riguardano la comunicazione (Capecchi, 2006).

La terza parte dell’analisi ha permesso di capire quale tipo di lessico gli sceneggiatori, in base al loro genere, attribuiscono ai loro personaggi, in relazione al genere di questi ultimi. Il linguaggio dei personaggi risulta fare maggiormente riferimento a immagini stereotipate quando l’autore è di genere diverso dal personaggio a cui dà voce. Il linguaggio riflette l’intimo pensiero ed è pertanto plausibile dedurre che quando disegna un personaggio del suo stesso genere l’autore si senta più libero da schemi stereotipati

In generale si nota inoltre che nell’uso del lessico gli scrittori attribuiscono un linguaggio tipico del proprio genere così come emerge anche dalla ricerca di Pennebaker (2011). In

questo le donne sono però più versatili degli uomini. I personaggi creati dagli uomini tendono a non essere molto differenziati nel lessico in base al loro genere mentre le sceneggiatrici usano un lessico diverso per personaggi maschili e femminili.

Tale differenza si riscontra anche nelle storie orali dove le ragazze, narrando fatti accaduti, riferiscono dialoghi di altre persone manifestando così, verso le parole degli altri, un'attenzione ed un interesse più spiccati rispetto ai loro coetanei maschi (Ely e McCabe, 1996).

Nelle sceneggiatrici avvengono scelte di segno opposto relativamente alle tematiche e al lessico usato per ricordare. Gli ambiti tematici riflettono una visione abbastanza stereotipata della differenza di genere ma il lessico scelto per parlarne, più innovativo e libero da stereotipi, denota una volontà di liberarsi da visioni tradizionali.

L'analisi condotta sul ricordo ha consentito di restringere il campo di analisi su tematiche salvate dai ricordi e quindi maggiormente rappresentative dei valori coevi. L'analisi quantitativa a distanza condotta con l'ausilio di un software ha fornito elementi che hanno permesso di scorgere elementi significativi latenti.

I personaggi di questo corpus svolgono ruoli non stereotipati: sono donne manager, padri attenti ai propri figli, coppie aperte al dialogo. L'analisi quantitativa dei loro dialoghi sul passato ci ha svelato però che i loro riferimenti, le loro passioni e i loro valori rimangono ancorati ad una visione tradizionale dei ruoli.

L'analisi del linguaggio della memoria di questi personaggi testimonia una volontà di superare la rappresentazione tradizionale dei generi. Le tematiche rappresentano ancora una visione tradizionale della differenza di genere mentre nell'uso del lessico gli sceneggiatori, quando danno voce a personaggi del loro stesso genere, intraprendono percorsi più innovativi. Questa ambiguità si registra soprattutto nelle sceneggiatrici che usano un linguaggio meno stereotipato per le loro protagoniste femminili e nel contempo attribuiscono loro ricordi che afferiscono agli ambiti tematici tradizionalmente legati alle donne.

I risultati ottenuti da questa analisi combaciano con i dati raccolti dall'Osservatorio sulla produzione RAI per le fiction e il cinema (2015-2017) da cui emerge come i prodotti artistico-narrativi siano maggiormente legati a stereotipi di genere. Questo non avviene nei programmi legati all'attualità nei quali donne e uomini vengono raffigurati con profili simili che rispecchiano la varietà del reale e della società contemporanea.

I progetti finanziati dallo Stato nel biennio 2015-2017 nell'ambito del cinema propongono in parte ancora valori che non si discostano da immagini stereotipate di genere le quali non riflettono più la realtà di questi anni.

Capitolo 8 Analisi di due sceneggiature: *Latin Lover* e *La verità sta in cielo*

Questo capitolo presenta un'analisi particolareggiata di due sceneggiature le cui storie si concentrano entrambe sul passato nel tentativo di recuperare memorie pubbliche e private.

L'indagine di questo capitolo si basa sugli elementi che l'analisi quantitativa condotta nei capitoli precedenti ha messo in evidenza. L'approccio esplorativo che ha sin qui guidato l'analisi quantitativa e che ha portato alla luce elementi di rilievo e spunti di analisi, viene qui affiancato da una lettura ravvicinata del testo svolta in ottica confermativa per validare i risultati dell'analisi digitale a distanza.

Per il tipo di analisi, particolareggiato, al contempo a distanza e ravvicinato, applicato a due corpora, il presente capitolo presenta una lunghezza superiore agli altri che illustrano analisi a distanza di un unico corpus per volta.

Il capitolo inizia con una breve introduzione (§ 8.1) seguita dalla presentazione delle domande di questa sezione della ricerca (§ 8.2) e da un breve paragrafo dedicato alla metodologia (§ 8.3). Vengono poi illustrati e discussi i risultati della ricerca (§ 8.4): si comincia con la presentazione di dati relativi agli autori e alle caratteristiche dei personaggi (§ 8.4.1), sono poi illustrate le tematiche principali delle due opere (§ 8.4.2) che vengono successivamente presentate in modo dettagliato in cinque sotto-paragrafi. Il primo si focalizza sul lemma *ricordo* (§ 8.4.2.1); il secondo sulla macro tematica delle *relazioni* ed in particolare sul campo semantico della *famiglia* (§ 8.4.2.2); il terzo sulla macro tematica della *fisicità* e in particolare sul *corpo* (§ 8.4.2.3); il quarto sulla *casa* e sulla *chiesa* (§ 8.4.2.4); il quinto sulla macro tematica dell'*affettività*, ovvero su sentimenti, emozioni e valori (§ 8.4.2.5). Un ulteriore paragrafo presenta i dati relativi alla differenza di genere nell'uso del linguaggio (§ 8.4.3). Una breve sezione è dedicata a osservazioni sul rapporto fra analisi a distanza e lettura ravvicinata (§ 8.4.4). A completamento del capitolo vengono presentate le conclusioni (§ 8.5).

8.1 Introduzione

L'analisi di questo capitolo si svolge su due sceneggiature molto diverse fra loro i cui dati sono analizzati e posti a confronto a partire dai risultati delle analisi dei capitoli precedenti per

rispondere alla domanda generale della ricerca, volta a indagare il linguaggio usato per ricordare eventi passati e individuare dunque lo spirito e i valori della società che tali ricordi ha salvato dall'oblio.

Le due sceneggiature in esame presentano la peculiarità di costituire un lungo viaggio nel passato, percorso attraverso la ricostruzione dei ricordi dei personaggi della storia. Sono state scelte dunque come oggetto di analisi particolareggiata perché la loro tematica principale verte intorno ai ricordi, motore dell'intera vicenda, nonché di questa stessa ricerca. In entrambe le storie la memoria è al centro della vicenda, e i dialoghi che parlano di eventi passati sono molto numerosi. Questa caratteristica si pone in contrasto con quanto ottenuto dai risultati delle analisi a distanza sul subcorpus SP, di cui queste sceneggiature rappresentano due subcorpora, in cui le battute che si riferiscono a ricordi passati sono molto rare (§ 4.4.1).

Sebbene accomunate dallo sguardo rivolto al passato, le due sceneggiature presentano caratteristiche molto differenti sotto diversi aspetti. Gli elementi che ad una prima lettura, e senza ulteriori approfondimenti, appaiono come contrapposti, riguardano il tema principale e il genere degli autori. Inoltre la memoria, tema centrale in entrambe, è attivata per scopi in parte diversi. In *Latin Lover* (LL)¹⁹ si celebra un uomo, in quanto padre, marito, amante nonché attore di successo. In *La verità sta in cielo* (VC)²⁰ il passato è riesumato dai ricordi dei personaggi per scoprire una verità che porta alla luce episodi della vita politica dell'Italia degli anni Ottanta in cui politica, malavita e affari del Vaticano si intrecciano e di quella privata dei protagonisti.

La memoria, nelle due opere, si concentra su aspetti diversi della vita. Nel subcorpus LL prevale la visione intima e personale dei componenti di una famiglia attraverso lo sguardo dei quali, con l'apporto di critici e giornalisti, viene offerta una panoramica celebrativa del cinema rappresentato come esperienza personale ma anche collettiva (Hipkins, 2016). Nel subcorpus VC è preminente la memoria pubblica, politica e sociale, portata alla luce da professionisti della comunicazione che con il loro lavoro cercano di ricostruire le memorie personali di chi, consapevole o meno, è stato testimone di eventi che hanno coinvolto e condizionato la politica dello Stato italiano.

Le due storie offrono la visione di un passato guardato da angolazioni diverse dove dimensione pubblica e privata si intrecciano. La loro analisi ci restituisce una memoria

¹⁹ Da adesso in poi citato come LL.

²⁰ Da adesso in poi citato come VC.

pubblica e insieme privata di sentimenti e valori del passato che sono specchio di quelli del presente (Halbwachs et al., 2001).

L'analisi condotta su due opere così diverse permette di raccogliere dati che abbracciano una pluralità di situazioni e che pertanto consentono di tratteggiare un ampio quadro dei valori della società italiana dei primi decenni del Duemila.

Un altro elemento che differenzia le due sceneggiature risiede nel genere dei loro autori. *LL* è una sceneggiatura scritta da due donne mentre *VC* è frutto della collaborazione di due uomini e una donna. La loro analisi si presta dunque ad un confronto sulla relazione fra il genere degli autori e le scelte linguistiche legate alla memoria.

Ed in ultimo, queste due sceneggiature si potrebbero definire rappresentative dei due modelli portanti del cinema italiano, la commedia all'italiana e il cinema politico (Armocida e Buffoni, 2016).

La loro analisi permette di indagare un vasto campo di variabili di tipo semantico e linguistico, anche in relazione al genere di autori e personaggi, consentendo di ottenere risultati variegati da cui trarre conclusioni attendibili e poco generiche.

8.2 Ipotesi e domande di ricerca

L'indagine sui due subcorpora è guidata dalla domanda generale della ricerca che è la seguente: quale immagine del passato emerge dai ricordi di queste sceneggiature? E dunque, quali valori vengono trasmessi da tali ricordi e qual è il profilo della società che salva dal passato tali valori? Dall'indagine sui due subcorpora ci si aspetta di giungere a conclusioni simili a quelle già formulate nei capitoli precedenti da cui sono emersi alcuni punti cardine:

1. Il ricordo è prevalentemente legato al genere femminile.
2. Le tematiche espresse nelle sceneggiature risultano rispecchiare modelli tradizionali dove personaggi, ruoli e relazioni assumono una connotazione abbastanza stereotipata.
3. Il sentimento con cui si guarda al passato è generalmente di segno negativo.
4. Esiste una relazione fra genere degli autori e uso del lessico scelto per parlare del passato.

In questo capitolo si avanza dunque l'ipotesi che nelle due sceneggiature oggetto di analisi si riscontrino le suddette caratteristiche. Per verificare tale ipotesi si procede attraverso la risposta a specifiche domande che guidano l'analisi di questo capitolo. L'interpretazione dei dati viene elaborata in relazione ai risultati ottenuti nei capitoli precedenti e in relazione al contesto fornito dalla lettura ravvicinata.

Di seguito le domande che guidano la ricerca.

La prima intende inquadrare i due subcorpora LL e VC nelle loro caratteristiche generali con un'attenzione rivolta al genere di autori e personaggi. La domanda è così formulata:

1. Quali sono le caratteristiche generali dei subcorpora LL e VC, e quelle particolari relative al genere degli autori, alle caratteristiche dei personaggi e al tipo di relazione che li unisce? Si riscontra una centralità femminile nel recupero della memoria?

La seconda domanda ha lo scopo di illustrare le tematiche, i campi semantici e la loro connotazione, attraverso l'analisi delle parole chiave. La domanda risulta così formulata:

2. Quali sono le macro-tematiche e la connotazione dei preminenti campi semantici? Personaggi, ruoli e relazioni riflettono un modello sociale tradizionale, presentano connotazioni stereotipate?

La terza domanda ha lo scopo di indagare i sentimenti e i valori che traspaiono nelle sceneggiature. La domanda risulta così formulata:

3. Quali sentimenti emergono dall'analisi dei subcorpora LL e VC? Il sentimento con cui si guarda al passato è generalmente di segno negativo così come emerso dalle analisi precedenti?

La quarta domanda indaga il rapporto fra linguaggio della memoria e genere degli sceneggiatori. La domanda risulta così formulata:

4. Quale rapporto si osserva fra linguaggio della memoria e genere dei personaggi e degli autori? Si osserva una differenza di genere nell'uso del linguaggio?

L'analisi condotta su questi due subcorpora offre la possibilità di verificare il rapporto fra analisi a distanza e lettura ravvicinata. Alla fine del capitolo si propone una riflessione sulla metodologia di analisi dando risposta ad una domanda che può risultare formulata nel modo seguente:

5. Nell'analisi del lessico impiegato per ricordare il passato, in che rapporto si pongono fra loro l'analisi a distanza e la lettura ravvicinata? In che modo si integrano?

8.3 Metodologia

Per la verifica delle suddette ipotesi i due subcorpora vengono analizzati attraverso l'approccio *corpus-based* (Tognini-Bonelli, 2001) con una metodologia mista in cui la lettura a distanza viene affiancata da quella ravvicinata.

Gli elementi e le associazioni che nei capitoli precedenti, attraverso un'analisi a distanza, sono emersi come predominanti divengono oggetto di un'ulteriore indagine quantitativa a cui segue una lettura ravvicinata che contestualizza e guida l'analisi interpretativa dei dati in chiave semantica.

L'analisi digitale svolge la funzione di una "lente magica" che trova, ordina, filtra e presenta gli elementi rilevanti (Shneiderman, 1996) che poi possono venire analizzati attraverso una lettura ravvicinata per una comprensione più profonda del testo (Boyles, 2013) che tenga conto del contesto linguistico e semantico (Baker, 2014). L'analisi procede attraverso un alternarsi di movimenti inversi, uno deduttivo ed uno induttivo. Il testo viene riconfigurato dal software che fornisce elementi singoli, lemmi, da cui si parte per una lettura ravvicinata (Cortelazzo, 2013) grazie alla quale il significante si offre nei suoi significati a fornire il senso del testo (Pagliaro, 1957).

L'analisi si avvale di continui confronti fra i due subcorpora e talvolta fra questi e i corpora precedentemente analizzati. Tali comparazioni permettono di giungere a conclusioni più puntuali e fondate (Baker, 2014).

Potrebbe sembrare superfluo o poco utile effettuare un'analisi digitale, a distanza, su un corpus così piccolo quale può essere una sceneggiatura. In realtà un'analisi digitale non richiede necessariamente un numero elevato di dati per poter funzionare e ritenersi efficace; in un insieme relativamente piccolo di fonti, si possono scoprire più informazioni e dettagli di quanti se ne potrebbero rilevare lavorando con più materiale (Stephen, 2016). Risulta dunque un'operazione efficace in questa fase della ricerca in cui si vogliono convalidare le conclusioni a cui si è giunti nei capitoli precedenti.

L'analisi quantitativa è svolta, come nei precedenti capitoli, attraverso alcune funzioni di Excel e grazie all'impiego di due software di analisi digitale, T-Lab e LIWC, che misurano, quantificano e classificano il lessico delle due sceneggiature. L'impiego di due software consente di esplorare aspetti diversi dei due subcorpora, scoprire dettagli non evidenti e analizzarli da diverse prospettive (Ibid.).

All'analisi quantitativa si affianca una lettura ravvicinata concentrata su parti di testo che rappresentano specifici riferimenti linguistici e simbolici alle tematiche che si trovano ad essere analizzate e che vogliono proporsi come conferma della coerenza interpretativa fondata sui dati statistici.

Le modalità di funzionamento dei software sono state illustrate nel capitolo introduttivo (§ 1.3) al quale si rinvia per una spiegazione dettagliata delle loro caratteristiche.

Il software LIWC si è rivelato efficace nel fornire una visione generale d'insieme dei contenuti tematici e dello stile delle due sceneggiature e per l'analisi dei sentimenti, mentre T-Lab ha consentito un'indagine più dettagliata delle relazioni tra parole, concetti e campi semantici di riferimento. Per alcune analisi si sono rivelati utili i *word clouds* generati dal software Voyant dal momento che hanno permesso una rapida visualizzazione dei dati.

La formazione dei due subcorpora ha risposto a criteri di maggiore semplificazione, rispetto al corpus SC e al subcorpus SP, relativamente al numero di variabili prese in esame.

L'attenzione è incentrata maggiormente sul genere dei personaggi e sui contenuti trasmessi. Questa scelta è stata dettata da due ordini di ragioni: la tipologia e lo stile delle storie narrate e i risultati ottenuti in precedenza. Le storie di questi due subcorpora sono narrate interamente attraverso ricordi condivisi. Non si è dunque ritenuto opportuno definire variabili relative alla modalità di condivisione del ricordo che è sempre collettiva in LL e a due in VC. Per quanto concerne i personaggi la variabile età non è presa in considerazione dal momento che la quasi totalità dei personaggi è adulta e solo due personaggi, uno dei quali con poche battute, rientra nella categoria *giovane* mentre altri due in quella di *anziano*.

8.4 Risultati e discussione

8.4.1 Profilo delle due sceneggiature: autori e personaggi

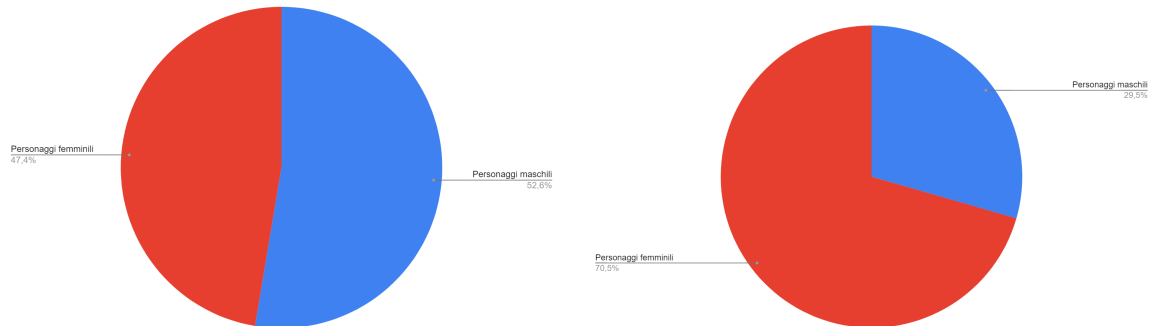
La scrittura delle due sceneggiature è complessivamente opera di cinque autori di cui tre donne e due uomini, dato questo in controtendenza rispetto a quello del corpus SC dove gli uomini costituiscono il 72% degli autori. La prevalente presenza di donne nella scrittura di dialoghi sul passato e scene di flashback è già stata osservata (§ 7.5.1) e viene riconfermata con queste opere che ruotano intorno ai ricordi.

Nello specifico, il subcorpus LL, opera di due donne, si discosta dal corpus SC dove le sceneggiature scritte da due donne costituiscono solo il 7,8% del totale. Il subcorpus VC, opera di due uomini e una donna, rispecchia al contrario una tendenza più in linea con il quadro delineato per il corpus SC, dove la collaborazione tra donne e uomini per la scrittura si registra in quasi il 38% delle sceneggiature (§ 3.4.3).

I personaggi principali sono, come nel corpus SC, per lo più adulti di età compresa tra i 30 e i 60 anni. Nelle sceneggiature del corpus SC i personaggi principali sono prevalentemente femminili. Lo stesso dato, potenziato, si trova nelle due sceneggiature in analisi dove i personaggi principali sono tutti femminili.

Nel subcorpus LL i personaggi che intervengono con battute rilevanti sono 13, di cui 7 femminili e 6 maschili; a questi si affiancano 3 bambini, tutti maschi, e pochi personaggi di contorno, 4 uomini e 2 donne, a cui sono affidate brevi battute. Sebbene i personaggi della storia siano quasi equamente ripartiti fra femminili e maschili, il numero delle battute da loro pronunciate mostra la netta prevalenza dei dialoghi pronunciati da personaggi femminili. I due grafici sottostanti visualizzano tale discrepanza.

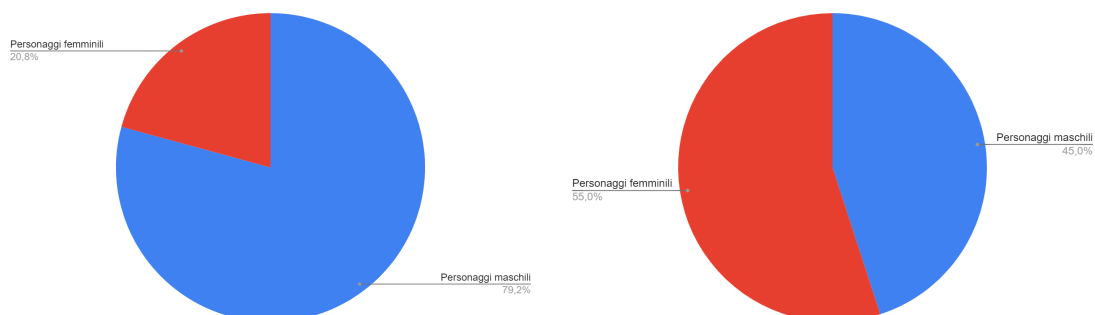
Figura 8.1. Numero dei personaggi che parlano (a sinistra) e numero di battute che pronunciano (a destra) in relazione al genere, in LL (rosso per i personaggi femminili, blu per quelli maschili).



Le battute che riferiscono memorie del passato sono affidate a 8 figure femminili, legate fra loro da vincoli di parentela, e a 5 maschili, accomunati agli altri personaggi da legami di tipo professionale e in taluni casi anche affettivo; tra questi è conteggiato anche il personaggio deceduto di cui si celebra l'anniversario della morte e che compare in filmati del passato.

Relativamente al subcorpus VC i due grafici visualizzano uno stato opposto a quello precedente, relativo a LL. I personaggi coinvolti sono quasi tutti uomini ma le battute pronunciate sono quasi equamente distribuite fra personaggi dei due generi, con una leggera superiorità dei dialoghi formulati da personaggi femminili.

Figura 8.2. Numero dei personaggi che parlano (a sinistra) e numero di battute che pronunciano (a destra) in relazione al genere, in VC (rosso per i personaggi femminili, blu per quelli maschili).



In entrambe le opere la lettura ravvicinata e i grafici prodotti dai software relativamente al genere degli autori e al profilo dei personaggi evidenzia una centralità del genere femminile.

La sceneggiatura di *Latin Lover* è opera di due donne e mette in scena la cerimonia di commemorazione di un attore, nel decimo anno dalla sua morte. Tale personaggio è raffigurato nelle diverse età della sua esistenza e carriera e compare sullo schermo nei film da lui interpretati in vita. Viene ricordato dalle numerose donne che lo hanno circondato in vita e da figure maschili che ne hanno condiviso la carriera. Le donne sono per lo più attrici mentre gli uomini ricoprono ruoli di tecnici o di professionisti della comunicazione. Nonostante un certo equilibrio in termini di rappresentazione sulla scena di personaggi in base al loro genere, alle figure femminili sono affidati i ruoli principali e i dialoghi più significativi.

La verità sta in cielo, frutto della collaborazione di due uomini e una donna, si presenta come un'opera complessa per diversi motivi. In primo luogo per il contenuto della vicenda narrata, un fatto vero ricostruito attraverso reali testimonianze, poi per il numero di personaggi che vi compaiono e che ricordano il passato con narrazioni che prendono vita attraverso numerosi flashback, infine per le modalità di recupero del passato e di ricostruzione dei fatti presentati attraverso ricordi narrati, flashback, titoli e articoli di giornale che appaiono su schermi di computer o sotto forma di filmati di repertorio. La storia vede in scena due donne, giornaliste, che conducono un'indagine raccogliendo testimonianze per scoprire la verità sulla scomparsa di Emanuela Orlandi, un'adolescente cittadina dello Stato Vaticano. Il personaggio che maggiormente rievoca episodi del passato è una donna anziana, ex escort ed amante di un personaggio chiave della vicenda, capo della malavita romana. Gli altri intervistati sono nella quasi totalità uomini. Tali testimoni raccontano storie i cui protagonisti sono quasi sempre uomini. Il contesto in cui ci si muove è quello della malavita romana legata ad ambienti politici ed ecclesiastici. Sullo sfondo, la vita della vittima e della sua famiglia. È dunque una sceneggiatura dove le poche figure femminili sono centrali e si muovono fra un gran numero di personaggi maschili con cui esse dialogano invitandoli a ricostruire le loro memorie.

Un elemento comune ai due subcorpora risiede dunque nella centralità dei personaggi femminili. Nonostante la sproporzione in termini di presenza femminile nei due testi, i grafici prodotti con Excel (Figure 8.1 e 8.2) mostrano che, in termini di battute, le due sceneggiature sono molto più simili di quanto non sembri, registrando entrambe una netta superiorità di interventi da parte di personaggi femminili rispetto a quelli maschili. In queste storie che riguardano entrambe il passato e dove la memoria si esprime per celebrare, comprendere, lasciare una testimonianza viene data voce alle donne.

Come già analizzato nel capitolo precedente (§ 7.5.1) il racconto di eventi passati, nella vita reale, appare da sempre attività prevalentemente femminile. Per trasmettere un patrimonio di conoscenze nell'ambito familiare, per comprendere il passato e preservarlo dalla distruzione, per salvarsi, rivendicare la propria identità e lottare per il riconoscimento dei propri diritti, per trasformare il vissuto privato in testimonianza storica e culturale.

A partire dagli anni Settanta le narrazioni femminili generano opere nelle quali l'elemento comune sembra consistere nella riflessione sulla condizione di genere vissuta privatamente e soggettivamente con la consapevolezza che la rappresentazione di tali riflessioni possa incidere sull'immaginario sociale, sono atti di micropolitica (De Lauretis, 1989). In tale prospettiva i due subcorpora analizzati compiono anch'essi un atto politico, dando voce ai ricordi di personaggi fittizi, femminili, che con le loro memorie ricostruiscono un ritratto storico sociale espressione dell'immaginario dei loro autori. Un immaginario che, come emerge dalle analisi tematiche, denuncia una società ancorata a valori tradizionali e ruoli abbastanza stereotipati.

Per quanto riguarda i rapporti che intercorrono tra i personaggi i due subcorpora si differenziano. In LL assistiamo a una condivisione collettiva delle memorie fra personaggi che sono legati da vincoli parentali. In VC la condivisione avviene per scopi professionali e tra persone che non si conoscono. I due subcorpora qui analizzati, LL e VC, presentano rispettivamente relazioni familiari e professionali. Si assiste ad una specularità delle relazioni e dunque degli ambiti in cui si muove la storia: la famiglia da un lato e la società dall'altro. Privato e pubblico. Anche per tale aspetto queste due sceneggiature si ripropongono come utili esempi da studiare per avere dati che ricoprano lo spettro delle due categorie fondanti l'esperienza umana: quella più intima, personale e quella sociale (Paltrinieri Casella, 2017).

Nel subcorpus LL due autrici sviluppano una storia nell'ambito di legami familiari che, sebbene si caratterizzano come allargati a comprendere luoghi, età e orientamenti sessuali eterogenei, sono rivelatori di tematiche abbastanza tradizionali, legate alle relazioni familiari e di coppia. Diversamente il subcorpus VC presenta tematiche aderenti maggiormente a contenuti socio-politici.

L'analisi digitale dei subcorpora LL e VC ha evidenziato alcune differenze di fondo relative al contesto in cui i personaggi si muovono, familiare e cinematografico in LL e politico, malavitoso, ecclesiastico in VC. Sono emersi al contempo molti elementi di similarità a livello di ricchezza di vocabolario, profilo lessicale e tematico. Questi ultimi aspetti, che ad

una prima lettura ravvicinata appaiono divergenti, si rivelano simili, grazie a una lettura digitale a distanza.

8.4.2 Profilo delle due sceneggiature: le tematiche

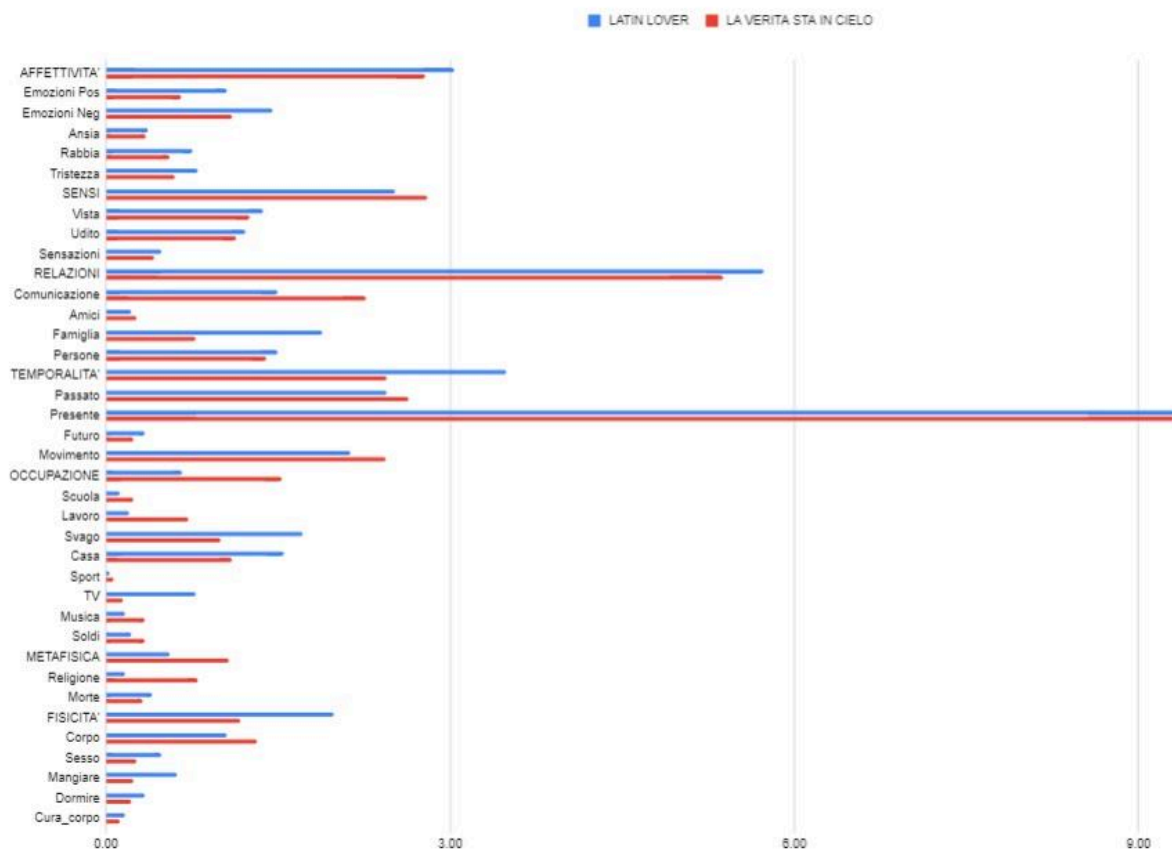
Per un inquadramento delle tematiche presenti nelle due sceneggiature i due subcorpora LL e VC sono stati sottoposti all'analisi del software LIWC con pochi interventi manuali ovvero senza accorpamenti di parole a formare i lemmi. Delle numerose macro categorie semantico-linguistiche presenti nel dizionario di LIWC, sono state selezionate solo quelle relative a elementi semantici, tralasciando quelle riguardanti gli elementi grammaticali e sintattici propri dell'aspetto stilistico. La macro categoria della *temporalità* è stata mantenuta per riflettere sull'uso del tempo passato.

Il grafico sottostante (Fig. 8.3) rende visibile differenze e somiglianze fra i due subcorpora. Vi sono raffigurate, in percentuale, le parole raggruppate per *categorie*, come definite da LIWC. Il colore blu indica le percentuali del subcorpus LL, il rosso quelle di VC.

I termini scritti con lettere maiuscole rappresentano le *macro categorie*, campi semantici più ampi che comprendono altri ambiti di significato, scritti in minuscolo. Dall'alto verso il basso si incontra per prima l'ampia categoria dell'*AFFETTIVITÀ* che comprende le sottocategorie delle *emozioni positive* ed *emozioni negative*, in cui si distinguono *ansia*, *rabbia* e *tristezza*. Seguono poi le seguenti macro categorie con le sotto-categorie a loro afferenti: *SENSI*, che comprende *vista*, *udito* e *sensazioni*; *RELAZIONI*, con *comunicazione*, *amici*, *famiglia*, *persone*; *TEMPORALITÀ* con *passato*, *presente*, *futuro* e *movimento*; *OCCUPAZIONE* con *scuola*, *lavoro*, *svago*, *casa*, *sport*, *TV*, *musica*, *soldi*; *METAFISICA* con *religione* e *morte*; *FISICITÀ* con *corpo*, *Sesso*, *mangiare*, *dormire*, *cura del corpo*.

L'istogramma riportato (Fig. 8.3) mostra il diverso peso con cui le varie categorie, che chiamo anche campi semantici, sono rappresentate nei due subcorpora.

Figura 8.3. Macro categorie e campi semantici in LL (colore blu) e in VC (colore rosso).



Tale istogramma conferma alcune caratteristiche stilistiche costitutive delle sceneggiature, come l'uso del tempo presente, dei verbi di movimento e di quelli legati alla comunicazione ed alle sensazioni visive e uditive (Buckland, 2023) e ci offre importanti informazioni circa i campi semantici espressi dal lessico.

L'alta presenza di verbi al tempo presente in entrambe le opere conferma la tipologia di testo. Il tempo presente è impiegato per fornire indicazioni sulle scene. È molto frequente anche nei dialoghi, che ricostruiscono conversazioni tipiche della vita reale (Trottier, 2014). Stessa considerazione vale per i verbi di movimento, di percezione e di comunicazione che rappresentano caratteristiche intrinseche delle sceneggiature dove, specialmente nelle scene, lo scopo è quello di offrire indicazioni, per cui il ricorso al tempo presente, ai verbi di movimento e ai verbi legati ai sensi, è una necessità e le occorrenze relative a questi campi

semantici risultano inevitabilmente elevate. Il film esprime sempre una condizione calata nel presente (McKee, 2010).

D'altro canto si nota come il tempo passato sia usato in alta percentuale in entrambi i testi, che la lettura ravvicinata conferma essere rappresentativi di storie interamente legate ad avvenimenti passati.

L'analisi delle altre categorie semantiche e la loro diversa presenza nell'ambito delle due sceneggiature ci consente di formulare significative considerazioni circa le tematiche e i valori espressi nei due testi.

Il macro ambito tematico delle *relazioni* è quello maggiormente ricorrente: con il campo semantico della *famiglia* (prevalente in LL), con quello della *comunicazione* (prevalente in VC), con quello delle *persone* e in misura ridotta con quello degli *amici*.

La macro categoria dell'*affettività* è presente quasi nella stessa misura in entrambe le opere dove in generale prevalgono le *emozioni* negative su quelle positive.

Il campo semantico della *fisicità* occupa maggiore spazio in LL mentre le parole appartenenti al campo semantico dell'*occupazione* e della *metafisica* sono maggiormente presenti in VC.

Questo quadro tematico, che fornisce informazioni generali, costituisce il punto di partenza per analisi più dettagliate ottenute grazie all'impiego di T-Lab.

Come già rilevato da LIWC, le due sceneggiature sono composte da un numero di parole molto diverso fra loro. T-Lab conta i lemmi oggetto di analisi. Da questi sono esclusi gli *stop words*, che vengono eliminati automaticamente ad inizio processo, e i nomi propri, eliminati manualmente. I numeri risultano dunque i seguenti: il subcorpus LL conta 1643 lemmi per un totale di 5630 occorrenze mentre VC ne presenta 2736 con 8690 occorrenze.

Accanto a questa evidente differenza dimensionale, si notano alcune similarità: in entrambe le sceneggiature circa il 55% dei lemmi viene impiegato una sola volta mentre il 20% ricorre con una frequenza superiore a 4 occorrenze.

Il linguaggio di entrambe le sceneggiature è dunque costituito da un numero alto di lemmi che ricorrono con scarse occorrenze.

Di fronte a tali numeri si è deciso di concentrare l'analisi, volta a individuare campi semantici e tematiche principali, sulle parole che compaiono con una frequenza minima pari allo 0,25% delle occorrenze totali in modo da ottenere un numero non troppo elevato di parole (compreso

in un rango fra 50 e 100) e che sia simile in entrambe le liste. Tale percentuale è rappresentata da lemmi che occorrono 14 volte in LL e 21 volte in VC. Si tratta di una lista di 68 parole per la prima sceneggiatura e di 59 parole per la seconda.

Si può sostenere che le parole che si trovano in questa lista definiscono il profilo semantico e tematico delle due storie.

Tabella 8.1. Elenco dei lemmi più frequenti nei subcorpora LL e VC (Occ.²¹).

LL				VC			
Rango	LEMMA	Occ. (N)	Occ. (%)	Rango	LEMMA	Occ. (N)	Occ. (%)
1	GUARDARE	110	1,96%	1	VEDERE	129	1,49%
2	PADRE	71	1,26%	2	PARLARE	80	0,92%
²¹ 3	FIGLIO	68	1,21%	3	UOMO	62	0,71%
4	BAMBINO	67	1,19%	4	RAGAZZO	54	0,62%
5	IO	66	1,17%	5	IO	54	0,62%
6	VEDERE	66	1,17%	6	VOLERE	52	0,60%
7	MADRE	64	1,14%	7	CASA	52	0,60%
8	DONNA	49	0,87%	8	MONSIGNORE	50	0,58%
9	FOTOGRAFIA	46	0,82%	9	SENTIRE	49	0,56%
10	BELLO	44	0,78%	10	GUARDARE	49	0,56%
11	VITA	37	0,66%	11	VATICANO	48	0,55%
12	VOLTA	35	0,62%	12	LEI	45	0,52%
13	UOMO	35	0,62%	13	TELEFONO	43	0,50%
14	PRENDERE	35	0,62%	14	ANNO	39	0,45%

²¹ Occorrenze.

15	METTERE	33	0,59%	15	VOLTA	38	0,44%
16	CASA	33	0,59%	16	VERITÀ	38	0,44%
17	MANO	31	0,55%	17	VOCE	37	0,43%
18	TU	31	0,55%	18	CHIEDERE	37	0,43%
19	VERSO	31	0,55%	19	ENTRARE	37	0,43%
20	SORRISO	31	0,55%	20	PAPA	37	0,43%
21	TE	30	0,53%	21	PRENDERE	37	0,43%
22	GRANDE	30	0,53%	22	MANO	37	0,43%
23	RAGAZZO	30	0,53%	23	PENSARE	35	0,40%
24	ATTORE	30	0,53%	24	ROMA	35	0,40%
25	FAMIGLIA	30	0,53%	25	CHIAMARE	35	0,40%
26	FILM	29	0,52%	26	GIORNALE	33	0,38%
27	LEI	28	0,50%	27	USCIRE	33	0,38%
28	SORELLA	27	0,48%	28	TORNARE	33	0,38%
29	ANNO	25	0,44%	29	RACCONTO	32	0,37%
30	PARLARE	24	0,43%	30	AUTO	32	0,37%
31	VESTITO	24	0,43%	31	VOLTO	31	0,36%
32	RICORDO	23	0,41%	32	SCOMPARIRE	30	0,35%
33	LASCIARE	23	0,41%	33	TE	29	0,33%
34	ENTRARE	23	0,41%	34	PADRE	29	0,33%
35	PENSARE	22	0,39%	35	ARRIVARE	29	0,33%
36	SEDERE	22	0,39%	36	METTERE	29	0,33%
37	SGUARDO	22	0,39%	37	LASCIARE	29	0,33%
38	MORTE	21	0,37%	38	VITA	28	0,32%
39	AMORE	21	0,37%	39	TU	27	0,31%

40	MARITO	20	0,36%	40	TROVARE	26	0,30%
41	USCIRE	20	0,36%	41	RESTARE	26	0,30%
42	SPAGNOLO	19	0,34%	42	PORTA	25	0,29%
43	MOGLIE	19	0,34%	43	PERSONA	25	0,29%
44	GIOVANE	19	0,34%	44	SCENDERE	25	0,29%
45	CERCARE	19	0,34%	45	SEDERE	24	0,28%
46	CHIAMARE	18	0,32%	46	SILENZIO	24	0,28%
47	BRACCIO	18	0,32%	47	TENERE	24	0,28%
48	AVVICINARE	18	0,32%	48	RISPONDERE	24	0,28%
49	DIMENTICARE	18	0,32%	49	ITALIA	24	0,28%
50	INSIEME	18	0,32%	50	INCONTRO	24	0,28%
51	LETTO	18	0,32%	51	MAGISTRATO	24	0,28%
52	PASSARE	18	0,32%	52	PASSARE	23	0,26%
53	PRIMA	18	0,32%	53	SORRISO	23	0,26%
54	FINIRE	17	0,30%	54	ACCENDERE	23	0,26%
55	ALZARE	17	0,30%	55	CERCARE	23	0,26%
56	SUCCESSO	17	0,30%	56	BANDA	22	0,25%
57	STANZA	16	0,28%	57	APRIRE	22	0,25%
58	SENTIRE	16	0,28%	58	AMICO	22	0,25%
59	BACIARE	16	0,28%	59	FAMIGLIA	22	0,25%
60	ARRIVARE	16	0,28%	60	FIGLIO	22	0,25%
61	CAPIRE	16	0,28%				
62	PORTA	16	0,28%				
63	PORTARE	16	0,28%				
64	NOI	15	0,27%				

65	AMICIZIA	15	0,27%				
66	ABBRACCIARE	15	0,27%				
67	SERA	15	0,27%				
68	VISO	14	0,25%				
69	VEDOVE	14	0,25%				
70	FISSA	14	0,25%				
71	FRANCESE	14	0,25%				
72	IMPROVVISO	14	0,25%				
73	RIDERE	14	0,25%				

Ad una prima occhiata si osserva che tra i lemmi della lista LL, a sinistra, compaiono diversi nomi afferenti il campo semantico della famiglia, quello dello spettacolo, dell'amore. Vi si ritrovano diversi aggettivi positivi e coppie di opposti quali *vita*, *morte*, *ricordare*, *dimenticare*, e infine *amore* e *morte*. I verbi che riportano il maggior numero di occorrenze appartengono al senso della vista, campo semantico che si ricollega a quello dell'immagine, e qui in particolare al cinema.

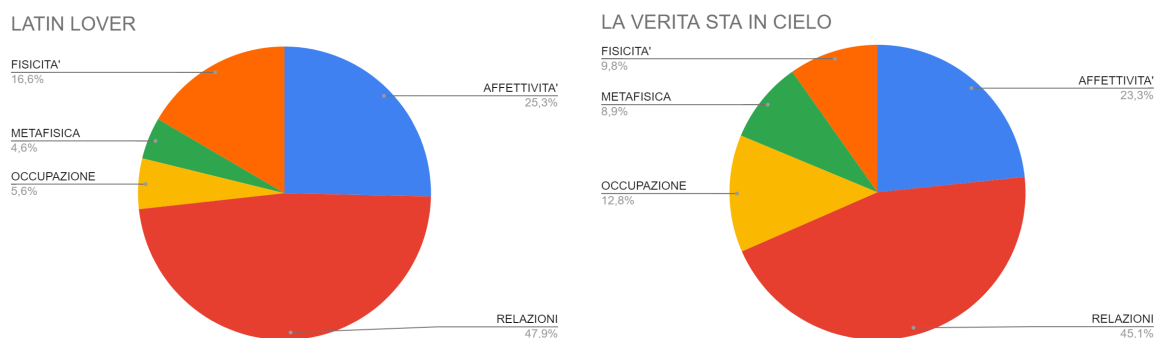
Tale lettura a distanza ci fornisce indicazioni sul contenuto narrato, informazioni che vengono confermate da un'analisi ravvicinata del testo. La vicenda raccontata in LL raccoglie memorie di storie private che investono amori e affetti familiari di personaggi che appartengono al mondo dello spettacolo in un'atmosfera abbastanza gioviale, sottolineata dall'uso di aggettivi quali *bello*, *grande*, *giovane*, ma non priva di accidenti e delusioni come il verbo *dimenticare* ci suggerisce. La morte aleggia ovunque: il protagonista è deceduto da dieci anni ma di lui si ripercorre la vita e si rivivono gli amori.

La lista dei lemmi di VC presenta notevoli divergenze da quella di LL. Gli aggettivi sono assenti, i verbi che vi compaiono sono afferenti al senso della vista e dell'udito come *parlare* e *sentire*. I nomi indicano persone, nella loro caratteristica di esseri viventi o nelle cariche ricoperte in seno alla Chiesa. Indicano luoghi che vanno dal particolare al generale: Vaticano, Roma, Italia. È inoltre presente l'ambito semantico della *comunicazione*.

Anche in questo caso la lettura ravvicinata offre la sostanza interpretativa di questi dati. L'ossatura di quest'ultimo testo è infatti costituita da interviste che prevedono un *incontro* in cui qualcuno parla, narra un *racconto* a qualcuno che ascolta. È una storia in cui la parola, la *voce* ha un ruolo significativo, presente insieme al suo opposto il *silenzio*, che ostacola la ricerca della *verità*. Tra questi lemmi non troviamo il verbo *ricordare*, è presente invece il verbo *scompare* che rappresenta, con la scomparsa di Emanuela, il motore della storia.

I dati generati da LIWC, selezionati e riportati in Excel per produrre un diagramma che renda chiaramente visibile la comparazione tra i due subcorpora in relazione alle macro categorie individuate, mostra una discrepanza che ci si aspetterebbe essere molto più consistente alla luce di storie così diverse.

Figura 8.4. Macro categorie in LL (a sinistra) e in VC (a destra).



Queste prime analisi dimostrano che l'elenco delle parole più frequenti fornisce molte indicazioni circa la trama della storia e circa le tematiche ricorrenti; ci rivela inoltre somiglianze e differenze che una lettura ravvicinata non rileva.

L'elaborazione digitale ci ha condotto tra le pieghe nascoste del testo (Stephen, 2016) e ci rivela contenuti nascosti dietro le apparenze. Ad una prima lettura la storia narrata in VC sembra ruotare infatti intorno a intrighi internazionali e malavita dove l'ambito tematico delle *relazioni* non sembrerebbe centrale. Una attenta lettura ravvicinata conferma la coerenza dei

dati generati dal software rivelando la centralità dei legami e delle relazioni nell'ambito della vicenda, nella quale il ruolo chiave per la ricomposizione del passato è assunto da una donna che, attraverso il racconto delle sue vicende e relazioni private, ricostruisce il quadro degli intrecci tra malavita e Chiesa di Roma.

L'analisi prosegue con uno studio più dettagliato delle parole chiave individuate: attraverso le funzioni di T_Lab già impiegate nel Capitolo 6 (§ 6.4) si individuano i campi semantici e le loro connotazioni, dando in tal modo risposta alla seconda domanda della ricerca.

8.4.2.1 Il ricordo

Entrambe le storie ricostruiscono memorie. La parola chiave dei due testi, nonché dell'intera ricerca, è rappresentata dal lemma *ricordo* che in LL presenta 23 occorrenze (Tab. 8.1).

Figura 8.5. Associazioni del lemma *ricordo* nel subcorpus LL.

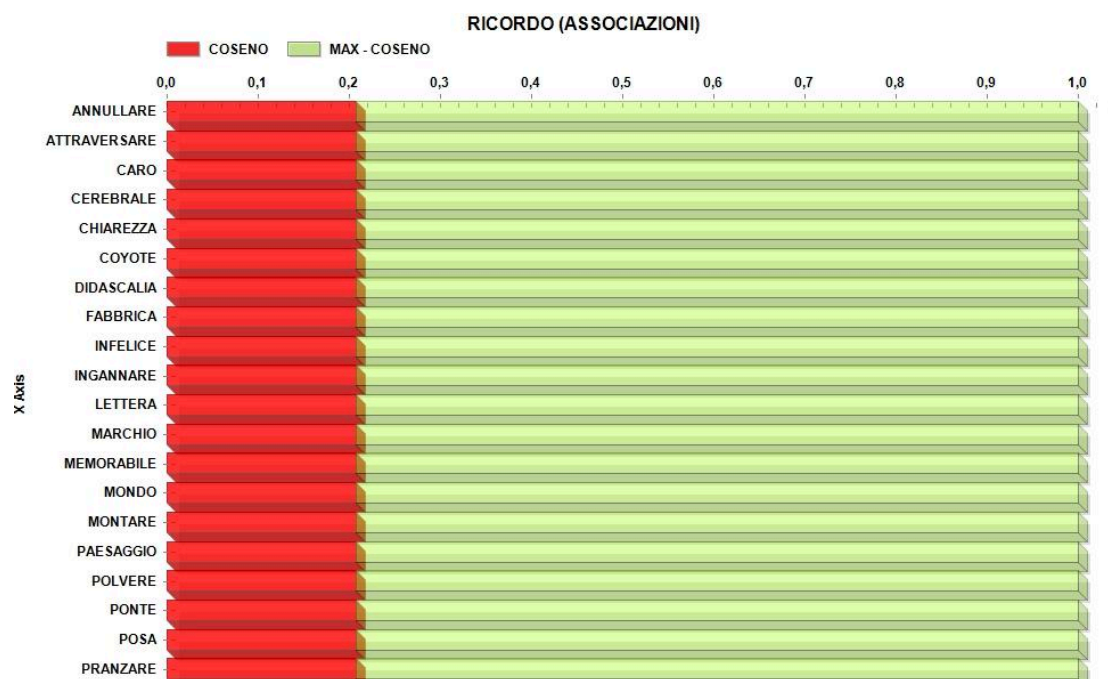


Figura 8.6. Associazioni del lemma *ricordo* nel subcorpus VC.



In entrambi i testi il ricordo è associato ad un'azione negativa di rimozione, *annullare* in LL e *negare* in VC.

In LL il lemma *ricordo* si collega a svariati campi semantici, con la stessa frequenza. In VC si osserva invece la prevalenza del verbo *negare*.

In entrambi i testi le associazioni si stabiliscono con termini prevalentemente negativi quali: *infelice, ingannare* in LL e *colpevole, disturbo, periodaccio, sorpresa* in VC.

A differenza dei dati emersi nel Capitolo 6 (§ 6.5.1.1) non ci sono riferimenti all'infanzia se non nel verbo *allattare*, non compaiono evidenziatori temporali, né di luogo ad eccezione di *fabbrica* in LL e *balcone* in un VC.

In LL associati a *ricordo* compaiono due lemmi antitetici: *chiarezza* e *inganno*. Nella lista delle parole più frequenti di LL è già stata sottolineata (§ 8.4.2) la presenza di concetti antonimici quali *vita* e *morte*. La memoria di questa opera rispolvera episodi passati e rende chiari inganni rimasti nascosti per anni.

In VC le azioni a cui si associa il ricordo rimandano a tentativi di svelamento attraverso un processo di recupero di informazioni, insito nel verbo *annotare*, funzionali al raggiungimento di uno scopo evidente nei verbi *consentire*, *dimostrare*, *permettere*.

Un ulteriore elemento comune ai due subcorpora riguarda la connotazione del *ricordo*. A differenza del corpus SP analizzato nel Capitolo 6 (§ 6.5.1.1), in questi subcorpora non compare, associato al lemma *ricordo*, nessun riferimento all'infanzia né a luoghi o oggetti del passato. Le parole associate a *ricordo* sono in prevalenza lemmi che indicano azioni o sensazioni e che quasi sempre rievocano esperienze, connotate negativamente, di persone adulte.

La memoria di queste storie non nasce spontanea da una conversazione in cui il passato riaffiora in modo quasi casuale ma ha la consapevole funzione di rimettere insieme pezzi di un puzzle per commemorare, per indagare e per comprendere. In un testo (LL) i personaggi ricordano per celebrare un defunto e quello che egli ha simboleggiato, in un altro (VC) si ricorda per investigare e scoprire il vero. Si recupera il passato per portare alla luce verità note o nascoste. La dimensione privata in LL innesca una memoria celebrativa, o “autocelebrativa” (Jedlowski, 2011) se si considera che accanto alla rievocazione delle vicende familiari si onora il cinema.

Così si esprime il critico Picci in una delle scene iniziali: “..la leggerezza del bambino, la profondità del vecchio, un genio! Mi ricordo ancora la prima volta che lo vidi recitare...” (scena 2). E fin dall'inizio lo spazio stesso diventa espressione del passato e della sua celebrazione: “La casa è grande e bella, piena di ricordi della carriera dell'attore” (scena 3).

La dimensione sociale in VC attiva invece una memoria critica, o “autocritica”, quella che conserva il ricordo di ciò di cui ci si vergogna (Ibid.) e che spesso rimuove il ricordo stesso o preferisce non parlarne.

Sabrina Minardi, la escort, si esprime così: “Calvi mi riempiva di gioielli e cose così, ma è durata poco perché per lui era un periodaccio e poi a distanza nemmeno di un anno è stato trovato morto sotto quel ponte di Londra ... come si chiama che non me ricordo?” (scena 99-101).

E ugualmente l'uomo intervistato dalla giornalista (scena 157):

MARIA

Ricorda anche dove?

UOMO

All'entrata di Città del Vaticano... sulla strada della porta principale.

MARIA

Ha anche riferito questa frase: "se parlo mi ammazzano". È così?

UOMO

È vero, sì.

MARIA (fronteggiandolo)

Posso chiederle a cosa si riferiva... di cosa aveva timore?

UOMO

Può chiedermelo, ma mi consenta di non risponderle.

La memoria privata che recupera il passato per celebrarlo subisce in LL una sconfitta nel corso della vicenda dove i ricordi porteranno a galla verità scomode tenute nascoste per convenienza laddove la memoria sociale che recupera il passato per criticarlo in VC trova la strada sbarrata dalla rimozione del ricordo e dalla sua negazione.

8.4.2.2 *Le relazioni: la famiglia*

La tematica centrale è rappresentata dalla macrocategoria delle *relazioni* in entrambi i subcorpora (Fig. 8.3), così come nel subcorpus SP analizzato nel Capitolo 6. E del resto nei

film che nel primo decennio del Duemila hanno ottenuto riconoscimenti o premi le relazioni umane fra i personaggi sono quasi sempre centrali (Jedlowski, 2011).

In tale ambito la *famiglia* appare come il campo semantico intorno a cui si concentra in modo evidente la narrazione di LL e assume centralità anche in VC se il concetto di famiglia, come vedremo, viene per analogia e simbolismo esteso alla Chiesa e alla comunità ecclesiastica di cui fanno parte *papa*, *monsignore* e *padre*.

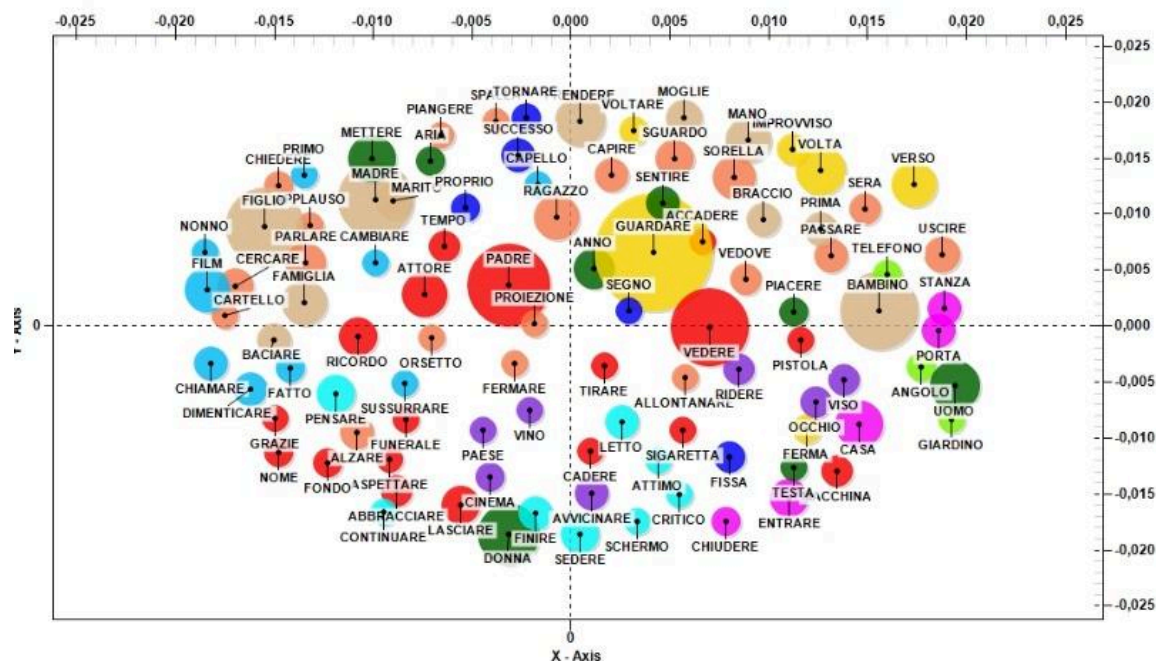
L'analisi di LL condotta a distanza osservando la tabella delle occorrenze (Tab. 8.1.) rivela che tra i lemmi con maggiore ricorrenza in LL si trovano i componenti della *famiglia* con *padre* seguito da *figlio* e poi da *madre*, successivamente si trova *sorella* poi *marito* e infine *moglie*.

Nel nucleo familiare delineato dalle associazioni che il software T-Lab disegna per LL, la centralità è rappresentata dalla *madre*, in particolare nel rapporto con il *figlio/a*. Il lemma *famiglia*, così come *figlio*, è accostato solamente alla parola *madre*. Alla *madre* sono accostati inoltre due sentimenti che riproducono l'ossimoro del sentimento di amore, e che rinviano al contempo all'iconografia delle Madonne con Bambino, ovvero *affetto* e *dispiacere*.

In associazione con *padre* troviamo lemmi che descrivono una maggiore varietà di sentimenti, non direttamente riferibili ad affetti: *festa*, *estate*, *profumo*, *lavoro*, *allegro*, *annoiare*, *arrabbiare*, *compagnia*.

Figlio è associato a diverse figure femminili: *donna*, *moglie*, *madre* e anche a *marito*.

Figura 8.7. Corrispondenze nel subcorpus LL.



Si osservano diverse relazioni: la rappresentazione ravvicinata di *padre* e *attore* e la presenza nello stesso quadrante di parole afferenti lo spettacolo, la sovrapposizione di *madre* e *marito* e la vicinanza, a questi, di *famiglia* e *figlio*. Tutti lemmi che appaiono nella parte sinistra, così come *donna* mentre *uomo* si trova nella parte destra, molto laterale.

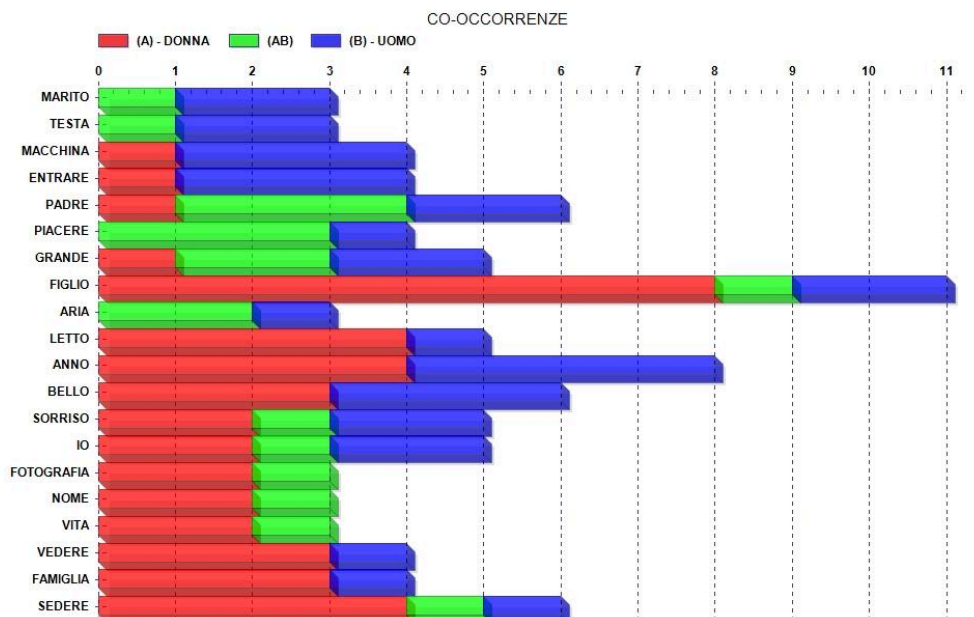
Nella famiglia la donna è madre laddove l'uomo è principalmente marito.

Le associazioni di T-Lab ci disegnano una figura di *donna* vicina a *uomo* e a verbi quali *aiutare*, *cucinare*, *preparare* che rimandano ad un ruolo tradizionale femminile materno rinforzato dalla vicinanza a parole quali *affetto*, *figlio* e *bambino*. La parola *soggiorno* rimanda inoltre ad un contesto domestico.

A *uomo* si trovano associate parole che, accanto all'affetto, disegnano un campo semantico più edonistico, legato alla fisicità e al piacere. *Donna*, *piacere*, *profumo*, *adorare*, *affascinare*, *affetto*, *atletico*, *bisogno*. La parola *bisogno* sembra speculare al verbo *aiutare* associato alla *donna*.

La donna è più dell'uomo associata alla famiglia. Lo dimostra anche l'istogramma sottostante (Fig. 8.8) elaborato da una funzione di T-Lab che visualizza le relazioni di co-occorrenza in combinazione con *donna* e *uomo*.

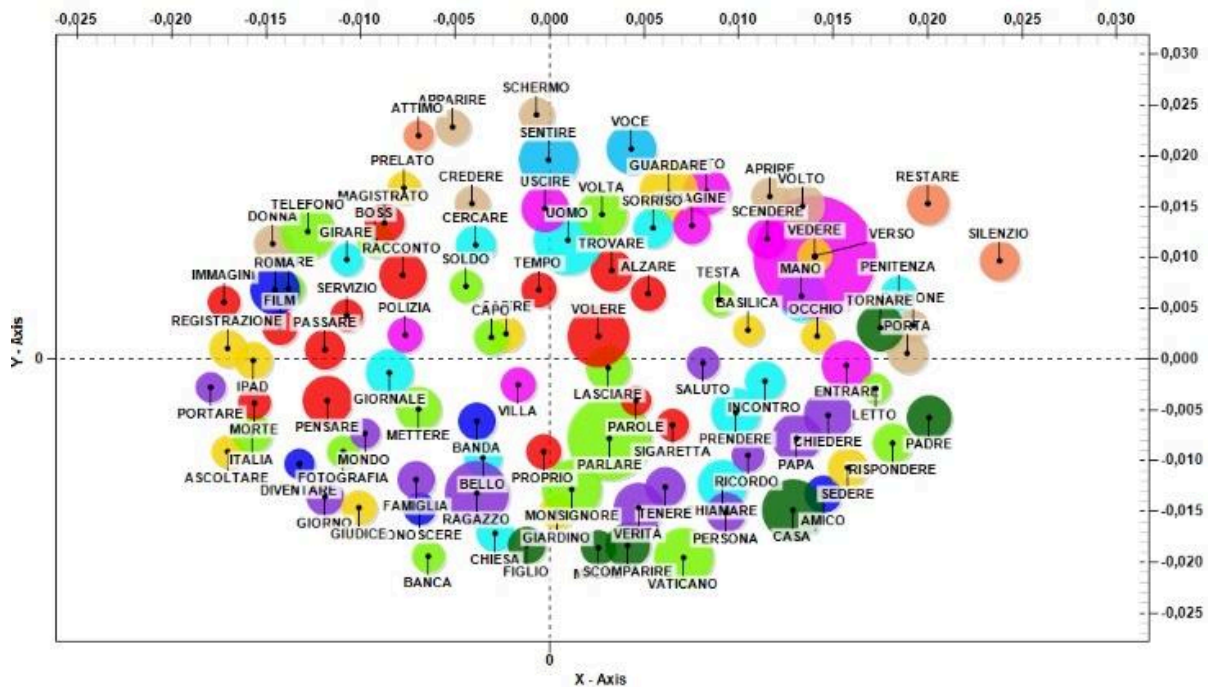
Figura 8.8. Rapporti di co-occorrenza dei lemmi *donna* e *uomo* in LL.



Il lemma *figlio* co-occorre prevalentemente con *donna* così come la parola *famiglia* e *letto*, sineddoche della casa.

Il campo semantico della famiglia rivela la sua centralità anche in VC alla luce della simbologia cattolica per la quale la famiglia rappresenta una piccola Chiesa (Papa Francesco, 2015) all'interno della quale le cariche ecclesiastiche, presenti in gran numero nella categoria *persone* in VC, rivestono il ruolo maschile di padri mentre la figura femminile, materna, è raffigurata nella Madonna, parola che nel subcorpus VC ricorre in associazione con *monsignore*. La Chiesa stessa è definita madre dal pensiero cattolico (Bonaiuto, 2023). A ulteriore supporto di questa vicinanza tematica di *famiglia* e *chiesa*, si offre la mappa (Fig. 8.9) generata da T-Lab dove i termini *famiglia*, *chiesa* e *figlio* compaiono ravvicinati, nello stesso quadrante. Le analisi condotte su questo corpus, in questo paragrafo, prendono pertanto in considerazione sia il lessico appartenente al campo semantico della famiglia che, per analogia e simbolismo, quello appartenente alla comunità ecclesiastica.

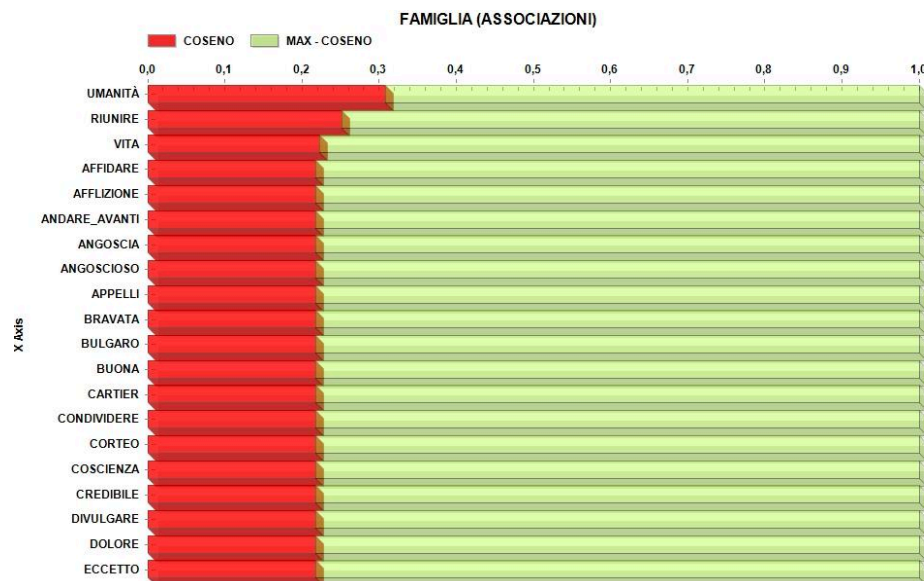
Figura 8.9. Corrispondenze in VC.



L'istogramma che presenta l'elenco delle parole associate a famiglia (Fig. 8.10) ci fornisce la peculiare prospettiva attraverso la quale in tale sceneggiatura i termini indicanti la famiglia possono intendersi.

La parola che presenta maggiori associazioni con il lemma *famiglia* è *umanità*, seguito da *riunire* e *vita*. In un testo dove i termini, e le tematiche, appartenenti alla comunità ecclesiastica hanno grande peso, la famiglia va intesa in senso più allargato, è rappresentata dall'intera umanità riunita sotto il comune denominatore della chiesa di Roma. Ed appare associata a sentimenti di sofferenza con le parole *afflizione*, *angoscia*, *dolore*. *Buona* è l'unico aggettivo positivo.

Figura 8.10. Lemmi associati al lemma *famiglia* in VC.



Se analizziamo le associazioni delle parole appartenenti al campo semantico della famiglia/Chiesa osserviamo che accanto a *madre* si trova il lemma *padre* seguito da un verbo che indica aiuto e cura, *accudire* e da sensazioni che vanno dalla disperazione all'euforia fino alla passione: *agitazione*, *apprensione*, *disperazione*, *entusiasmo*, *euforia*, *gelosia*. Occorrono poi riferimenti alla vita pratica e quotidiana con i lemmi *bottiglia*, *cibo*, *Coca-cola*, *guadagno*. E la parola *bellezza*.

Il lemma *padre*, che, grazie alle concordanze, scopriamo indicare spesso il sacerdote, presenta associazioni con termini afferenti la chiesa e la religiosità quali *frate*, *chiesa*, *penitenza*. E stati d'animo negativi con i lemmi *agitazione*, *angoscia*, *apprensione*. E la parola *cibo*.

Osservando i termini che sono associati a *figlio* sembra evidente il riferimento alla simbologia indicante il Cristo: *umanità*, *sostenere* (la croce? i peccati?), *scompare* (che rimanda per analogia alla morte), *afflizione*, *agitazione*, *angoscia*, *calvario*, *delirio*, *beato*.

A *uomo* sono associati i lemmi: *spalla*, *scuro*, *calvo*, *sessuale*, *pistola*, *sparatoria*, *volto*, *sorriso* che rinviano ad un'immagine maschile tradizionale aderente allo stereotipo del latin lover e a quello del gangster.

Al lemma *donna* è associata, con un numero di occorrenze decisamente superiore alle altre, la parola *velo*, che rimanda all'iconografia della Madonna, termine che a sua volta si trova fra le parole più frequentemente associate a monsignore, ad iscrivere una sorta di famiglia composta dalla coppia madre-padre. A *monsignore* sono associate inoltre parole afferenti il campo semantico del lavoro: *segretario, banca, dollari* con accezioni negative fornite da *crack, indagare, aggravato*.

Il lemma *papa* è associato, insieme a parole prevedibili come *fedele, udienza, acclamato*, a termini quale *pericolo e attentatore*.

Assumendo dunque il campo semantico della chiesa in VC come simbolicamente analogo a quello della famiglia, e analizzando il lessico dei due campi semantici attraverso l'uso dei software digitali, si osserva che il ritratto della famiglia che ne emerge è abbastanza stereotipato. L'idea di famiglia è associata maggiormente alla *donna*, sempre accostata al lemma *figlio* e a parole che rimandano alla *casa/chiesa*. La madre/Madonna è connotata da sentimenti di affetto e dispiacere ed è associata ad azioni che indicano aiuto, accudimento, protezione. La *madre* come la *Chiesa* è la famiglia stessa.

Il *padre/papa/monsignore* è accompagnato da verbi che indicano azioni e sentimenti più variegati afferenti il sociale e l'ambito professionale lavorativo. Solo in vecchiaia, nel ruolo di *nonno*, la figura maschile viene associata a quella di *figlio*. Nell'ambito della chiesa-famiglia al ruolo maschile, paterno, spetta la funzione di ammonimento e condanna laddove alla madre spetta la cura e la consolazione.

L'immagine della madre simbolo di unità della famiglia, quest'ultima intesa anche come nazione/patria in senso laico e come chiesa in ambito cattolico, rimanda a immagini su cui si fonda il cinema italiano. Si pensi a *Rocco e i suoi fratelli* (Visconti, 1960) in cui la figura paterna è assente: è la madre che garantisce l'unità e dà il senso alla famiglia, rappresentando simbolicamente la patria stessa (Socci, 2012). Si pensi ai numerosi film che narrano il fenomeno dell'immigrazione dove la solitudine dell'immigrato trova sollievo nella ricerca di una donna che rappresenti per lui la madre che possa proteggerlo, una Maria che sia dolce e virgine (Ibid.). La sovrapposizione dei due campi semantici, famiglia e chiesa, e dei loro membri, ci riconduce dunque ad un intreccio semantico presente nel cinema italiano. Ed in tale intreccio la madre, come visto, è centrale in particolare nel rapporto con il figlio. L'analisi digitale ci fa fare anche un passo avanti. Le parole associate al lemma *donna* e quelle che si ritrovano con *uomo* ci rivelano come la *donna* sia principalmente madre mentre

l'uomo sia marito. La donna è presente nel ruolo di *madre* parola che indica, secondo il significato riportato dai dizionari²², colei che genera e accudisce i figli e si occupa della casa, alla quale pertiene la sfera affettiva; l'uomo è *marito*, considerato in relazione alla moglie e al contratto sociale che a lei lo lega, sempre per la definizione riportata dai dizionari. In questi subcorpora, i dati generati dal software ci delineano un universo in cui la donna si muove nella sfera dell'affettività, soggetto di una narrazione privata mentre l'uomo in quella del sociale, soggetto di un discorso pubblico. Si ripresenta la tradizionale polarizzazione fra femminile e maschile rispettivamente afferenti alla sfera privata e a quella pubblica. Dato questo che non è attestato solo nelle narrazioni di storie ma testimoniato da ricerche e monitoraggi sugli stereotipi di genere proposti in trasmissioni televisive di Stato (Rai Osservatorio di Pavia, 2014, 2015, 2018; ISIMM Ricerche e Università degli studi Roma Tre 2016, 2017).

8.4.2.3 La fisicità: il corpo

Altra macro categoria conteggiata da LIWC (Fig. 8.3) è quella relativa la *fisicità*, comprensiva delle parole afferenti il *corpo*, il *Sesso*, il *mangiare*, il *dormire* e la *cura del corpo*. Fra queste, quelle che si riferiscono maggiormente ad azioni, ovvero *Sesso*, *mangiare* e *dormire*, sono prevalenti in LL mentre i termini legati al corpo sono presenti maggiormente in VC.

In entrambi i subcorpora la parola *mano* compare tra i primi vocaboli nella lista delle parole con maggiori occorrenze (Tab. 8.1.).

La mano è altamente presente nei film forse per il fatto che funge da mediatrice fra il corpo e la mente, rivelando l'essenza sociale e creativa dell'uomo (Monahan, 2022). La raffigurazione della mano arricchisce la rappresentazione filmica di significati simbolici, filosofici, estetici e il suo studio costituisce un valido percorso per giungere al cuore della narrazione (Ibid.). Nei due subcorpora oggetto di analisi il riferimento alla mano è frequente e assume connotazioni diversificate.

In LL la mano è *galante*, *si bacia*, *afferra* e segna un *distacco*. Ad essa sono anche associate le parole *allegro*, *anello*, *canzone*.

²² Dizionari online: Treccani, Corriere e Accademia della Crusca.

In VC *la mano* è collegata alle azioni di *stringere, accarezzare, angosciare* e alle seguenti parole: *abbandonato, accomiata, bocca, bugia*.

Nel subcorpus LL il lemma *mano* si presenta maggiormente associato a termini positivi evocando azioni sensuali di corteggiamento o atteggiamenti materni. In VC più frequentemente assume connotazioni negative che riflettono angoscia, dolore, allontanamento.

Attraverso lo strumento delle concordanze si evidenzia come il lemma *mano* in LL sia impiegato a sottolineare un atto d'amore: filiale, di corteggiamento e di affetto. Raramente si ritrova in contesti di disperazione.

In VC non mancano azioni compiute con affetto a rassicurare o ad esprimere empatia, a volte a cercare disperatamente conforto. Spesso però le mani sono inserite in situazioni di violenza o di ansia: la mano che afferra una pistola in atto di minaccia, tiene stretta una sigaretta in momenti di tensione. Sono mani che maneggiano denaro o droga.

L'analisi ravvicinata dell'uso del lemma *mano* ci rivela che in LL la memoria recupera dal passato ricordi di amore e affetto, insieme a esperienze non sempre limpide e serene che ancora pesano sul presente.

“Susanna si mette una MANO sulla testa, ha la sensazione di stare per svenire.....”

“Stephanie prende il bambino per MANO con rabbia, guarda gli altri due tutti agghindati. Gli disfa il cravattino, gli spettina i capelli”.

“Segunda, con in MANO una borsa del ghiaccio e un bicchiere, scende dalle scale”.

La *mano* sta a denotare reazioni di sconforto, disperazione, rabbia, al termine di una giornata che insieme ai ricordi ha risvegliato rancori e gelosie.

In VC, la memoria recupera, ancora una volta, ricordi di disagio, sopraffazione, violenza.

“Le trema la MANO e non riesce ad accendere una sigaretta. Per la rabbia, la spezza tra le dita e la getta a terra”.

“Ha un sigaro acceso in MANO, parla con uno spiccato accento romanesco. Tu lo sai dove sta quell’infame ... me lo devi dì!”

“Toscano fa per mettere MANO alla pistola, ma l’altro gli scarica tre colpi secchi alla testa. Il sangue schizza sul pane esposto sul bancone”.

“Tra le MANI ha una striscia di cocaina”

“I suoi killer gli segano la testa, poi gli legano MANI e piedi”.

Le concordanze del lemma *mano* ci descrivono azioni che la memoria recupera dal passato. Sono atti di violenza brutale, di soggezione, paura o comando.

Con 37 occorrenze, così come per il lemma *mano*, in VC ricorre il lemma *voce*, metonimia della bocca, *trait d’union* fra le macro categorie delle *relazioni* e della *fisicità*, strumento attraverso il quale la *comunicazione*, sottocategoria delle *relazioni*, si fa corporeità. Le parole ad essa associate sono: *sentire*, che ricorre con numerose occorrenze e rappresenta per analogia un termine speculare a *voce*, *gemere* e *urlare* e anche *ammonire* e *amplificare*. In LL, dove ricorre solo 6 volte, compare con connotazioni negative, la *voce* è *bassa* e *roca*.

In VC il lemma *voce* ha una valenza particolarmente significativa. Nella comunicazione orale, quella che avviene tra la giornalista e l’intervistato, la voce ha un ruolo di capitale importanza, è il primo passo verso la relazione con l’altro, rappresenta il punto di incontro nel quale il corpo e la mente si trasformano in parola dando voce all’affettività interiore (Di Benedetto, 2011).

Non stupisce dunque che in un testo in cui la comunicazione rappresenta un campo semantico chiave, il corpo compaia nella sua espressione più intima e soggettiva, la voce, strumento attraverso il quale l’anima si fa corpo, oggetto (Chion, 1999). Attraverso la voce il ricordo viene narrato ad altri e, da esperienza intima soggettiva, si trasforma in esperienza condivisa,

collettiva. È il percorso che si sviluppa in questa storia dove le memorie private vengono narrate per tracciare il ritratto di una società ingiusta, aggressiva e violenta. Quelli che vengono riportati alla memoria e narrati sono ricordi che pesano, escono dal corpo per farsi parola e la voce con cui si oggettivano ha connotazioni negative: *geme* e *urla*.

“Si vede una ragazza violentata. La sua VOCE e le sue grida sono appunto quelle di prima” (116-118).

“Sabrina: Un giorno che ero andata a Torvajonica per portare delle lenzuola, sentii una VOCE di ragazza che si era messa a urlare, volevo intervenire, ma Renà me lo impedì. Disse che nessuno le stava facendo del male” (134-135).

Oppure è una voce che minaccia e dà ordini come nel dialogo telefonico fra il presunto rapitore e la famiglia di Emanuela:

“La VOCE di un uomo che parla con un forte accento americano dichiara che la cittadina vaticana Manuela Orlandi è tenuta in ostaggio. Per ottenere il suo rilascio è richiesto al Papa di intervenire presso lo Stato italiano per la liberazione di Ali Agca, il suo feritore”.

La voce è peraltro associata alla maternità rappresentando il “cordone ombelicale” che costituisce il primo mezzo di comunicazione tra la madre e il figlio, e che garantisce il nutrimento e la sopravvivenza di quest’ultimo (Chion, 1999 pg 62). Nella storia narrata la voce registrata di Emanuela è il cordone che la unisce ancora alla madre, unico contatto tra la ragazza e la famiglia. È l’elemento che attraverso la comunicazione tiene in vita la speranza che Emanuela sia ancora viva. La voce registrata è foriera di speranza e al contempo di disperazione perché è una voce sofferente, come appare nella scena 23.

23 CASA ORLANDI. INT. GIORNO

Il nastro con la voce di una ragazza che geme e si lamenta viene ascoltato in casa Orlandi, insieme al giornalista che glielo ha portato.

VOCE RAGAZZA

Mi fa male, Dio mio, mi sento male... Aiuto, aiutatemi... No, aiuto! Aiuto!

Lo zio Meneguzzi, sempre presente, non ha dubbi.

MENEGUZZI

È la voce di Emanuela, ci giurerei.

Si volta a guardare verso la madre di Emanuela, che tace, con in mano il rosario. Tace anche il padre.

MENEGUZZI

(rivolto a entrambi)

Allora?

MADRE

Non so... non ne sono così certa... potrebbe essere Emanuela, ma anche non essere lei...

Si decide a dire la sua anche Ercole Orlandi.

ERCOLE ORLANDI

E se fosse il risultato di un abile montaggio?

La moglie lo guarda disperata.

Il marito le si avvicina, le stringe la mano in silenzio.

Nella *voce* dunque confluiscono i due campi semantici maggiormente rappresentativi di questi due subcorpora, quello della *comunicazione* e quello delle *relazioni*, la principale delle

quali è costituita dal legame madre-figlio che, apparentemente assente nel subcorpus VC, trova nella *voce* la sua espressione e la sua realizzazione.

L'analisi digitale a distanza si dimostra aderente ad un'analisi ravvicinata del testo. Le connotazioni che emergono dalle associazioni che il software rileva corrispondono al significato complessivo della storia e dei suoi personaggi e scoprono dettagli, non rilevabili dalla lettura ravvicinata, utili per un'interpretazione semantica nella quale, dall'incontro di significante e significato si comprende il senso che vi si esprime (Pagliaro, 1957).

8.4.2.4 *La casa, la chiesa*

Nella macro categoria dell'*occupazione* il campo semantico della *casa* è ampiamente rappresentato.

Dalla lettura a distanza la casa in LL è associata prevalentemente a termini positivi che la connotano come luogo accogliente e piacevole anche se non mancano connotazioni negative, meno frequenti e meno dirette. Le parole associate a *casa* indicano primariamente il luogo in campagna, l'agiatezza (*cameriere*), la luminosità e l'ampiezza (*piazzale, illuminato, grande, finestra, soggiorno*), accanto al verbo *abitare*. A *casa* sono anche associate parole che fanno riferimento al disordine con *ammonticchiati* e al fastidio con *brusio, cicala*.

La lettura ravvicinata riflette la sensazione di quiete iniziale e il disordine che si scatena all'interno di essa nel corso della storia. È il luogo in cui è ambientata l'intera vicenda e rappresenta l'anima dei personaggi, il loro intimo significato (Bachelard, 2014).

La storia inizia con: “L'esterno di una casa di campagna in cui non abita più nessuno da tanto tempo. Le imposte vengono aperte da una cameriera...”. In questa casa “grande e bella, piena di ricordi della carriera dell'attore” inizia la vicenda che si iscrive subito nella cornice della memoria e della nostalgia attraverso la visione delle foto “del grande attore Saverio Crispo sparse un po' ovunque per tutta la casa”. La casa è bella ma evoca la morte, quella del proprietario. Le due ex mogli dell'attore si ritrovano insieme nella camera del defunto marito:

RAMONA

Che bella casa... È morto qui, vero?

Ramona sta per sedersi sul letto...

RITA

Proprio in questo letto...

Ramona si rialza.

E i ricordi collegati alla casa generano inquietudine perché rievocano ricordi e sensazioni di disagio:

STEPHANIE (CONT'D)

Non ci volevo venire... questa casa mi mette l'ansia...

SEGUNDA

Perché dici così? Papà era contento di averci tutte qui l'estate, di pranzare con noi la sera, non ti ricordi...

STEPHANIE

La verità: usciva tutte le sere...Una mattina ho avuto paura e sono entrata nella sua stanza, mi ha guardato come un fantasma: e tu chi sei? Mi ha chiesto e si è riaddormentato.

Nel corso della storia nella casa avvengono rivelazioni, tradimenti, scontri, riconciliazioni e in chiusura è ancora la casa protagonista assoluta, simbolo delle dinamiche familiari e delle personalità dei suoi componenti.

65 CASA SAVERIO. INT. ALBA 65

Il soggiorno della casa è ora deserto, silenzioso e pieno di oggetti lasciati in giro dalle donne... un paio di stivali passa accanto a posaceneri, bicchieri mezzi pieni, un paio di collant buttati per terra, cuscini ammonticchiati un po' ovunque, la parrucca di Ramona poggiata su un bracciolo come una scultura postmoderna, piatti con avanzi...

Il ricordo è la cornice narrativa della storia e la casa con i suoi abitanti ne sono i protagonisti. Le immagini finali si concentrano di nuovo sulle foto e sulla casa ricoperta.

La casa sembra ora deserta. In soggiorno scorriamo sulle foto di Saverio,
Dalla finestra una folata di vento fa volare fiocchi di neve...

71 CASA SAVERIO. EST. GIORNO 71

Volano dappertutto i petali di biancospino che cadono dai cespugli come una tempesta di neve, coprono la grande casa e anche lo schermo che diventa tutto bianco

In VC la *casa* è associata alla *madre* con la sua funzione procreatrice e accudente. È luogo di ristoro ma dove può nascondersi un inaspettato pericolo. Nel subcorpus SP si è già rilevata questa ambivalenza rappresentata dalla casa, rifugio accogliente e sicuro che si rivela luogo di paure e ansie (§ 6.5.1.4).

Dall'analisi a distanza, in associazione con *casa* prevalgono termini che fanno riferimento al nido familiare, luogo in cui ci si rifugia per essere accuditi: *tornare*, *genitore*, *madre*, *allattare*. Poi elementi di gaudio *festa* uniti a parole di sofferenza e pericolo come *afflizione*, *aggredire*, *angoscia*.

La lettura ravvicinata del testo ci presenta fin da subito la casa, culla del nido familiare, come il luogo dove si consuma il dolore dell'attesa, si attendono segnali che infondano speranza ma che inevitabilmente finiscono col generare ulteriore angoscia.

In casa, anche se non riescono a immaginare una scomparsa volontaria, sono disperatamente pronti a sperarci. Si guardano in silenzio, poi la madre ha un sussulto. (scena 14)

E la casa è anche il luogo della violenza, del terrore; la casa al mare dei genitori di Sabrina, luogo di vacanza e relax, diviene la prigione in cui Emanuela viene sequestrata e tenuta nascosta.

SABRINA (off) Dopo il sequestro, Renà mi chiede di fargli un piacere, ha bisogno di avere a sua disposizione la casa dei miei genitori a Torvajonica...
DE PEDIS È solo per una notte, massimo due... devo ospitare una persona che non so dove mettere... (scena 132-133)

La lettura a distanza del termine *chiesa* evidenzia l'associazione a parole indicanti le persone che ne fanno parte con specifiche funzioni *priore, superiore, padre* (e *commilitoni*) o a verbi che rimandano a rimproveri e castighi come *ammonire, avvertire, avvilitare, condannare*. Vi compare anche l'aggettivo positivo *beato*.

Come per casa la lettura ravvicinata ci mostra un luogo dove non ci si può sentire sicuri e protetti perché vi si possono fare macabre scoperte.

123 CHIESA DI S. GREGORIO. INT. GIORNO

La macchina da presa si avvicina al confessionale di una piccola chiesa, S. Gregorio VII, nei pressi del Vaticano. Il parroco entra nel confessionale per ricevere i fedeli, solo due vecchiette tra i banchi.

Si siede. Trova sul seggio una busta. La apre. Dapprima ne fuoriesce una foto di Padre Pio. Poi all'improvviso il sacerdote lancia un urlo.

Dalla busta, le sue mani hanno estratto un teschio di piccole dimensioni. Il sacerdote esce dal confessionale in preda al terrore.

O può divenire luogo di intrighi e inganni

PADRE ALBERT

Come chi sono? Non voleva parlarmi?

MARIA (guardandosi attorno) In questa chiesa c'è un altro Padre Albert? Il penitenziere...

PADRE ALBERT

Ci sono io. Sono appena tornato dalle ferie... Non ci sono altri Padre Albert...
e qui non c'è nessun penitenziere. Ma lei chi è?

Maria ha un mancamento. (scena 186)

Il Vaticano rappresenta la casa della Chiesa per antonomasia. In VC al termine *Vaticano* sono abbinati i lemmi *cittadino, banca, Italia, città, dossier, finanziare, popolo, custodire, responsabilità, monsignore, amministrare*. Alla parola *Italia* sono associati i termini *corrotto, giovanile, imperfetto, liberazione, cittadino, Vaticano, ministro, amministratore, assassinio*.

In VC la casa è sovrapponibile all'idea di chiesa. La chiesa per antonomasia è San Pietro e dunque il Vaticano. Se procediamo con una sorta di movimento dal particolare al generale, possiamo assumere come riferimenti rappresentativi della casa sia la chiesa, che il Vaticano e in ultima analisi l'Italia. Questo movimento ci conduce da una dimensione privata, domestica, ad una collettiva, sociale.

La casa, la chiesa, il Vaticano, sede e simbolo della Chiesa, è associato a termini che rimandano ad affari e finanza ma anche a verbi come *custodire* che evoca un senso di protezione. La rappresentazione del Vaticano al cinema è stata non raramente connotata negativamente. Negli anni recenti il cinema ha mostrato il Vaticano e la Chiesa come un'istituzione in crisi con *Habemus papam* (Moretti, 2011) e con *Suburra* (Sollima, 2015) come un potere legato a scandali politico finanziari. E simili rappresentazioni emergevano già in anni meno recenti: in *Il Padrino III* (Coppola, 1990) la vicenda narrata fa riferimento a personaggi e vicende documentate nella sceneggiatura in esame dove appare chiaro il legame poco trasparente fra banche e Stato Vaticano.

Anche il riferimento all'*Italia*, nell'analisi a distanza, conduce a una serie di collegamenti e connotazioni negative con riferimenti a corruzione e delitti.

I luoghi privati così come quelli pubblici e le loro istituzioni, che dovrebbero fornire riparo, infondere sicurezza, si rivelano luoghi insicuri, pieni di insidie. Se il luogo pubblico e collettivo dell'accoglienza per eccellenza, il Vaticano per il mondo cattolico e lo Stato italiano per l'immaginario collettivo laico, si rivelano pericolosi, tale constatazione porta con sé una denuncia politica non troppo nascosta.

Non a caso il film VC è stato attaccato dalla comunità cattolica come anticlericale e poco credibile (Anfossi, 2016; Braga, 2017).

L'analisi digitale ci evidenzia connotazioni negative della Chiesa e del Vaticano e al contempo dell'Italia stessa. Quello che si delinea attraverso la memoria di questa sceneggiatura è un potere religioso e laico, uno Stato da cui non si è tutelati né protetti perché vi domina la corruzione e la violenza.

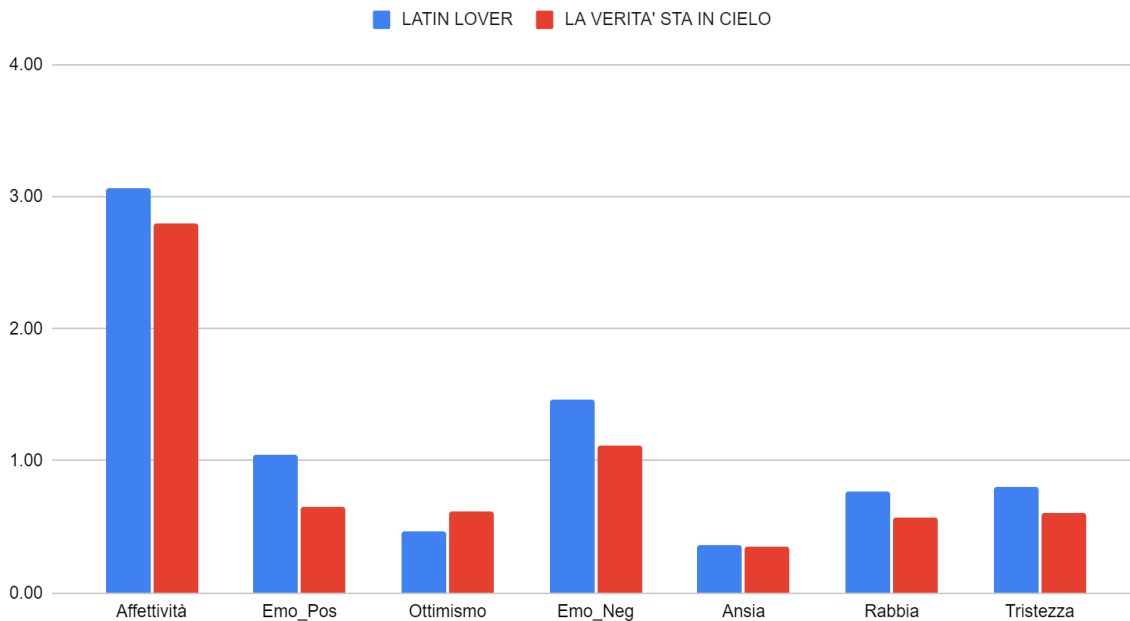
8.4.2.5 *I sentimenti*

In linea con tale pessimismo l'analisi dei sentimenti restituisce una visione del passato permeata prevalentemente da emozioni negative in cui prevalgono la tristezza e la rabbia. Emozioni che sembrano peraltro essere considerate le più significative nell'ambito degli studi sulla memoria autobiografica (Grazzani e Ornaghi, 2009).

Quella dell'*affettività* è la macro categoria maggiormente rappresentata dal lessico dei due subcorpora dopo quella delle *relazioni*.

Il grafico elaborato da Excel (Fig. 8.11) visualizza le percentuali generate dal software LIWC che distingue le emozioni positive da quelle negative. Delle prime il software individua in particolare i termini che veicolano un senso di ottimismo. Le emozioni negative vengono invece scorporate in tre sottocategorie di sensazioni: *ansia*, *rabbia* e *tristezza*.

Figura 8.11. Quantità di parole che esprimono i sentimenti nei subcorpora LL (colore blu) e VC (colore rosso).

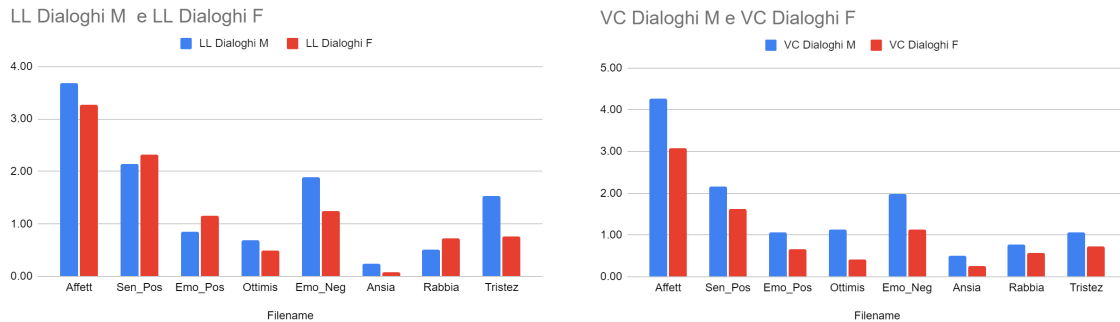


Le emozioni negative hanno un peso maggiore di quelle positive e nel loro ambito *tristezza* e *rabbia* occorrono con maggiore frequenza rispetto ad *ansia*.

Se analizziamo le emozioni in relazione al genere dei personaggi rileviamo che in LL sussiste una leggera differenza: le emozioni negative sono espresse in misura lievemente superiore, in termini di frequenza di lessico, dagli uomini. La tristezza è espressa più dagli uomini mentre la rabbia più dalle donne.

La sfera delle emozioni in VC è attribuita prevalentemente ai personaggi maschili, a cui sono maggiormente attribuite tutte le espressioni di sentimento in esame.

Figura 8.12. Quantità di parole indicanti sentimenti che i personaggi maschili (colore blu) e femminili (colore rosso) usano nei subcorpora LLD (a sinistra) e VCD (a destra).



La lettura ravvicinata, focalizzata sulle indicazioni scritte fra parentesi accanto al nome del personaggio che pronuncia una battuta, ad indicarne l'emozione che esprime, mostra che le battute dei personaggi femminili sono accompagnate da indicazioni di stati d'animo che il software LIWC definisce negativi e che suggeriscono atteggiamenti attivi di rabbia e agitazione mentre per i personaggi maschili le indicazioni prescrivono atteggiamenti più passivi come imbarazzo, risentimento. Le emozioni positive sono invece più frequenti nei personaggi maschili e indicano generalmente il riso.

In VC la lettura ravvicinata, focalizzata sulle indicazioni relative allo stato d'animo che accompagna la battuta, rileva che tali indicazioni sottolineano emozioni soprattutto per le battute dei personaggi femminili e che si rivelano prevalentemente negative. Sono stati d'animo di risposta a situazioni, vi è sorpresa, disagio, timore. Vi compaiono anche atteggiamenti aggressivi che sono tentativi di resistenza con azioni quali alzare la voce e fronteggiare. Sono sentimenti che ben si inquadrano in un contesto di violenza ed inganno, dove le protagoniste si muovono nel mondo della malavita per un'inchiesta che a molti risulta scomoda.

Allo scopo di contestualizzare meglio tali dati riguardanti le emozioni, ho indagato le parole associate al lemma *vita*, per ricavare un'idea della connotazione con cui è rappresentata.

La vita, in entrambi i subcorpora, è associata a due opposte sensazioni: in LL, a sensazioni positive quali *allegria* e *ansia* mentre in VC le parole associate rimandano a sensazioni negative con i termini *terribile*, *afflizione*, *angoscia*.

In tale contesto emotivo caratterizzato da mestizia e collera non sorprende che la vita stessa sia in generale connotata negativamente e che nemmeno valori come l'amore o l'amicizia

siano in grado di infondere fiducia e ottimismo. I lemmi che li esprimono si ritrovano infatti spesso associati a termini negativi. In LL amore e amicizia sono accostati alla nostalgia, esperienze dunque che appartengono ad un passato che non ritorna e che si vagheggia perché migliore del presente (Stubbings, 2003). La nostalgia è espressa ad inizio storia dal critico Picci che, con sospiri ed enfasi, presenta il ritratto dei personaggi interpretati da Saverio Crispo con l'espressione malinconica "Ah, che tempi!", ad inquadrare la storia nella dimensione nostalgica nei confronti di un'idea superata, e forse neanche tanto, di mascolinità e di divismo (Menarini, 2018).

I termini che in LL sono associati ad *amore* denotano prevalentemente un'idea di morte e distruzione: *armi, cattiveria, distruggerti, perduto, uccidere*. Vi compare anche l'aggettivo *nostalgico*.

In VC i termini associati ad *amore*, ad eccezione di *labbro* e *baciare*, hanno prevalentemente una connotazione negativa: *carceriere, malaffare, prostituirmi, corrotto, maschietti, inquisitore, pazzo, tradire*. Termini spesso associati ad azioni losche.

Amicizia in LL è associata a termini che, ad eccezione del termine *rispettabile*, rinviano ad un'idea di distruzione e dolore: *bruciare, disgrazia, difficile, gelo, mortaio, proiettile, strappare*. Similmente ai termini associati ad *amore* anche qui c'è il riferimento alla nostalgia con *rimpiangere* che assume una connotazione negativa.

In VC ad *amicizia* sono associate parole o espressioni prevalentemente negative come *ammonire, a_sangue_freddo, bugia, commilitoni, condannare, indagabile, omicidi, stremato*. Vi troviamo al contempo diversi termini positivi: *beato, buoni, cortesia, felice, semplice*.

Gli studi che hanno investigato la valenza delle emozioni nel racconto degli episodi del passato in ambito familiare hanno mostrato che, mentre la memoria di esperienze positive crea un legame più intimo fra genitori e figli, il racconto di episodi emotivamente negativi ha una funzione regolativa, di insegnamento di vita (Grazzani e Ornaghi, 2009). Se noi adattiamo alla grande famiglia del cinema e dello spettacolo tali considerazioni possiamo affermare che gli sceneggiatori che trasmettono emozioni positive tentano di creare empatia con il pubblico mentre quelli che mostrano ricordi tristi sono animati da intenti educativi. Del resto chi promuove tali opere, ovvero "mamma RAI" è molto attenta alla sua funzione pedagogica ed educativa (§ 3.2.2).

8.4.3 Il linguaggio e la differenza di genere

Per analizzare la relazione tra lingua e genere si rivela particolarmente utile affiancare la lettura quantitativa a distanza ad una lettura ravvicinata che inquadra nel contesto le scelte linguistiche (Baker, 2014). L'analisi particolareggiata su due sceneggiature si presta dunque a questo scopo.

Da un punto di vista quantitativo i due subcorpora analizzati sono caratterizzati entrambi da un elevato numero di battute attribuite a personaggi femminili.

In LL il genere dei personaggi cui sono affidati i dialoghi è perfettamente equilibrato, come precedentemente visto (Fig. 8.1 sinistra) ma le battute sono pronunciate soprattutto da personaggi femminili (Fig. 8.1 destra).

In VC i personaggi femminili costituiscono una esigua minoranza (Fig. 8.2 sinistra) ma a loro sono attribuite numerose battute (Fig. 8.2 destra).

Nei sottostanti diagrammi è visualizzato il peso che hanno i dialoghi nelle sceneggiature, in base al genere dei personaggi. La sezione rossa rappresenta la quantità di parole presenti nelle battute dei personaggi femminili, quella gialla quella dei personaggi maschili e quella verde quella dei dialoghi fra personaggi femminili e maschili.

Figura 8.13. Quantità di lessico impiegato nei dialoghi in base al genere dei personaggi nel subcorpus LLD.

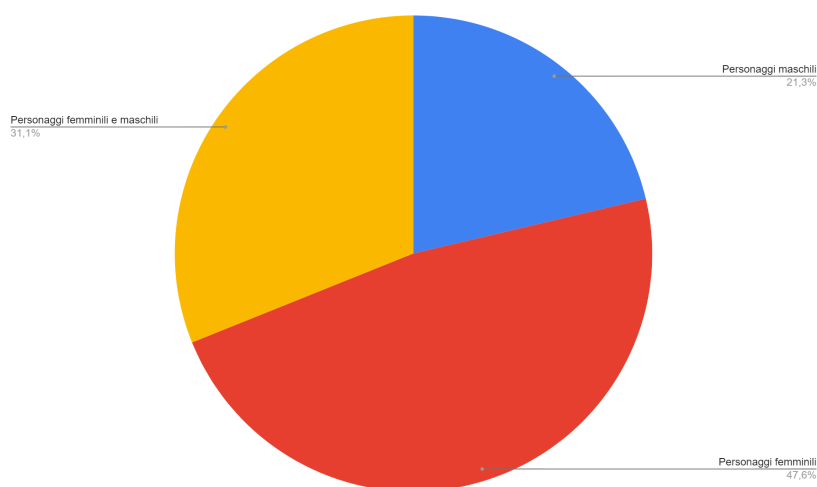
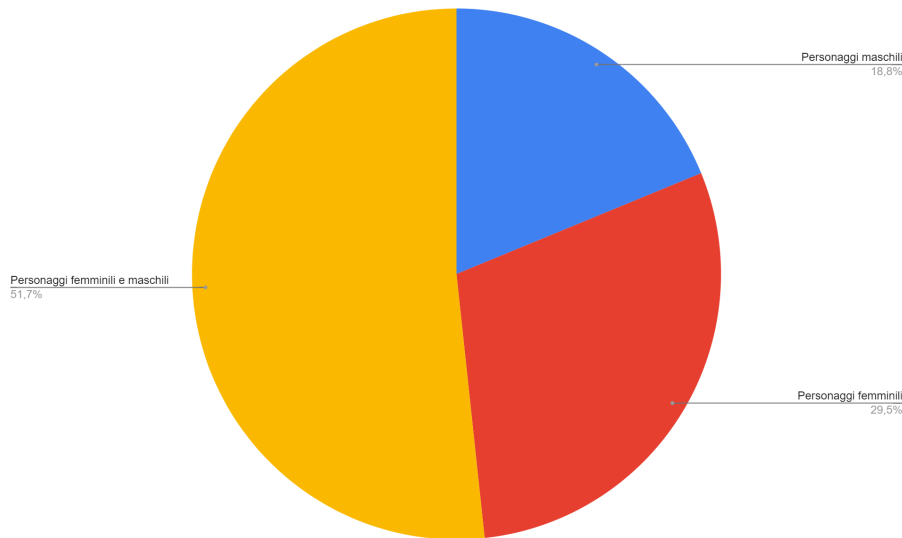


Figura 8.14. Quantità di lessico impiegato nei dialoghi in base al genere dei personaggi nel subcorpus VCD.



In LL il rapporto genere femminile e genere maschile appare più squilibrato. I personaggi femminili dialogano spesso fra loro ed occasionalmente scambiano battute con i personaggi maschili. In VC le pochissime donne realizzano interviste e dialogano quasi sempre con personaggi maschili. Questo comporta un'ampia percentuale di dialoghi tra donne e uomini (sezione verde) ma un più equilibrato rapporto fra gli interventi dei personaggi femminili e di quelli maschili.

A causa di tale diversa distribuzione dei rapporti fra lessico e genere, per un'indagine coerente ho focalizzato l'analisi sul lessico impiegato da personaggi femminili e personaggi maschili, tralasciando in questa prima analisi quello impiegato nei dialoghi tra donne e uomini. L'indagine si concentra sui termini che occorrono con una percentuale pari a 1% del totale delle occorrenze di tutte le parole impiegate da ogni singola categoria.

Tabella 8.2. Forme lessicali più frequenti nei subcorpora LLD e VCD nei personaggi femminili (GE_F) e in quelli maschili (GE_M).

LLD				GE_M				VCD				GE_M			
Rango	LEMMA	OCC (N)	OCC (%)	Rango	LEMMA	OCC (N)	OCC (%)	Rango	LEMMA	OCC (N)	OCC (%)	Rango	LEMMA	OCC (N)	OCC (%)
1	PADRE	39	4,30%	1	IO	16	4,27%	1	IO	26	3,14%	1	PARLARE	13	2,29%
2	MADRE	32	3,52%	2	FIGLIO	11	2,93%	2	PARLARE	18	2,17%	2	IO	11	1,94%
3	FIGLIO	21	2,31%	3	VEDERE	10	2,67%	3	CASA	17	2,05%	3	CASA	9	1,59%
4	IO	21	2,31%	4	VITA	10	2,67%	4	TU	14	1,69%	4	RAGAZZO	9	1,59%
5	VEDERE	18	1,98%	5	ATTORE	8	2,13%	5	CHIAMARE	13	1,57%	5	BANDA	8	1,41%
6	METTERE	17	1,87%	6	FINIRE	8	2,13%	6	RAGAZZO	13	1,57%	6	NOI	7	1,23%
7	BELLO	16	1,76%	7	VOLTA	8	2,13%	7	VEDERE	13	1,57%	7	VATICANO	7	1,23%
8	TE	16	1,76%	8	DONNA	7	1,87%	8	CHIEDERE	11	1,33%	8	VEDERE	7	1,23%
9	TU	15	1,65%	9	LEI	7	1,87%	9	PENSARE	11	1,33%	9	VERO	7	1,23%
10	PENSARE	13	1,43%	10	FILM	6	1,60%	10	CONOSCERE	10	1,21%	10	ANNI	6	1,06%
11	SERA	13	1,43%	11	MADRE	6	1,60%	11	AMICO	9	1,09%	11	CAPIRE	6	1,06%
12	DONNA	12	1,32%	12	PENSARE	6	1,60%	12	BELLO	9	1,09%	12	CHIAMARE	6	1,06%
13	ATTORE	10	1,10%	13	TEMPO	6	1,60%	13	METTERE	9	1,09%	13	PRENDERE	6	1,06%
14	FILM	10	1,10%	14	TU	6	1,60%	14	NOME	9	1,09%	14	PROPRIO	6	1,06%
15	ROSA	10	1,10%	15	BELLO	5	1,33%	15	TE	9	1,09%	15	SENTIRE	6	1,06%
16	BAMBINO	9	0,99%	16	CINEMA	5	1,33%	16	BANDA	8	0,97%				
17	FAMIGLIA	9	0,99%	17	GRANDE	5	1,33%	17	GIORNO	8	0,97%				
18	LASCIARE	9	0,99%	18	ASPETTARE	4	1,07%	18	MADRE	8	0,97%				
19	ORSETTO	9	0,99%	19	CHIAMARE	4	1,07%								
20	PORTARE	9	0,99%	20	CONOSCERE	4	1,07%								
21	PRENDERE	9	0,99%	21	DIMENTICARE	4	1,07%								
22	RICORDO	9	0,99%	22	FAMIGLIA	4	1,07%								

il quale è rappresentato dal mondo del cinema e dello spettacolo in LL e da quello delle attività illecite in VC. In generale le sceneggiatrici di LL attribuiscono ai loro personaggi un linguaggio più differenziato ma anche più stereotipato.

Un ulteriore dato su cui riflettere è quello che riguarda l'uso del lemma *figlio*. La quale presenza, fra i termini ad alta occorrenza sia nei personaggi femminili che in quelli maschili in entrambi i subcorpora, ci conferma quanto già osservato (§ 6.5.1.2) ovvero la tendenza alla rivalutazione della paternità nel cinema italiano contemporaneo (Campari, 2021). Dunque come per il subcorpus SP anche qui ci troviamo di fronte a elementi fortemente tradizionali che si affiancano a tendenze più moderne in linea con lo spirito della società odierna.

Al fine di indagare il rapporto fra il linguaggio dei personaggi in relazione al genere degli sceneggiatori si sono rivelati utili i grafici generati da T-Lab. Essi mostrano la relazione fra il genere dei personaggi in rapporto all'uso del lessico, nei due subcorpora. Confrontando i due grafici possiamo trarre conclusioni sulle scelte linguistiche degli sceneggiatori.

Nei grafici sottostanti la sfera chiamata GE F rappresenta il lessico impiegato dai personaggi femminili, la sfera GE M quello impiegato dai personaggi femminili e GE FM quello usati da personaggi femminili e maschili che dialogano fra loro.

Figura 8.15. Corrispondenza fra uso del lessico e genere dei personaggi nel subcorpus LLD.

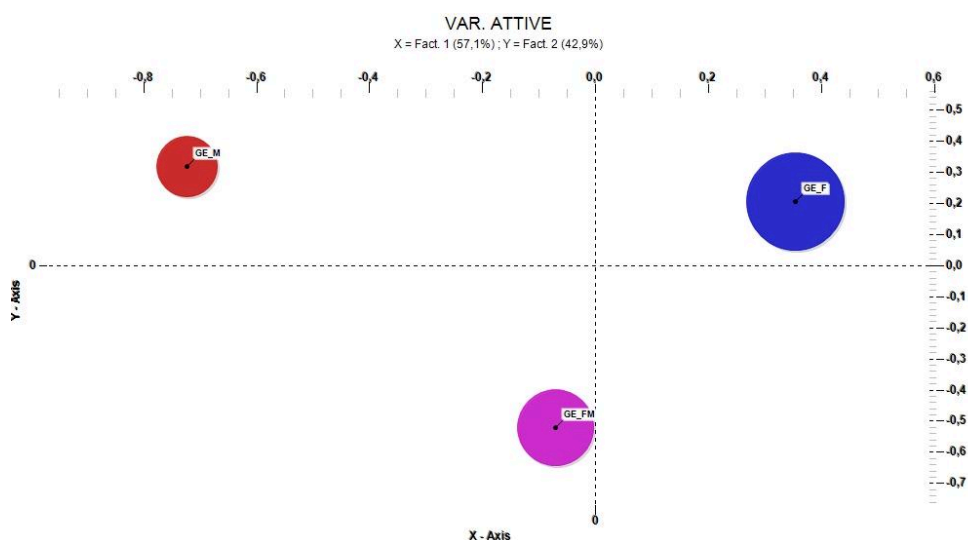
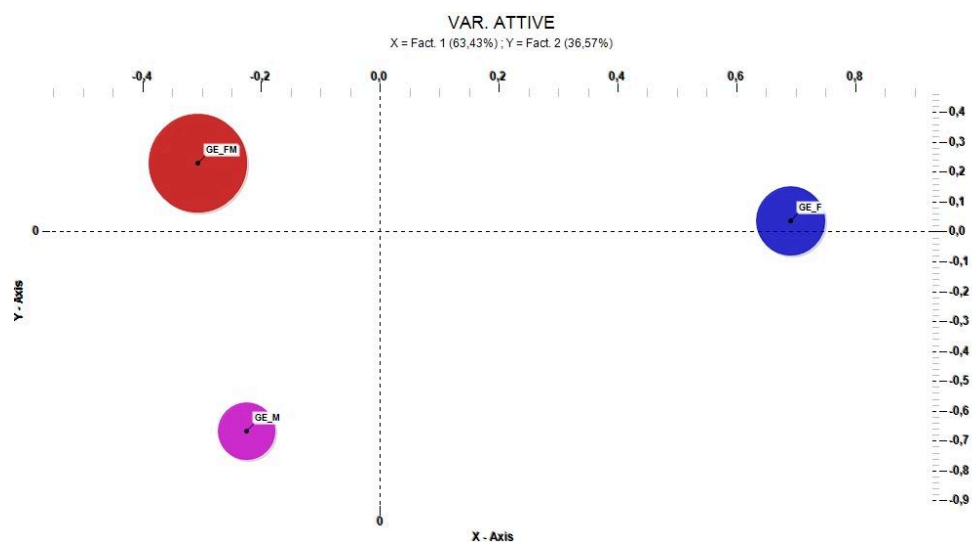


Figura 8.16. Corrispondenza fra uso del lessico e genere dei personaggi nel subcorpus VCD.



In entrambe le mappe si osserva una polarizzazione, sull'asse delle ascisse, fra il genere maschile GE M e quello femminile GE F. La differenza tra i due subcorpora consiste piuttosto nella posizione della sfera GE FM. In LL quest'ultima è equidistante dalla sfera GE F e dalla sfera GE M e si pone in una posizione centrale rispetto all'asse delle ascisse. In VC la sfera GE FM è molto distante da GE F e abbastanza ravvicinata a GE M con cui condivide la posizione a sinistra del quadrante, ovvero quella rispetto all'asse delle ascisse. Se ne deduce che in questa opera quando parlano persone di genere diverso tra loro, il linguaggio usato è più vicino a quello maschile che a quello femminile. E questo dato riflette anche il genere degli autori di quest'opera che sono due uomini e una donna.

I dati raccolti per rispondere alla quarta domanda della ricerca, quella relativa al rapporto fra linguaggio e genere degli autori, mostrano come le emozioni vengano espresse in modo diverso in base al genere dei personaggi e con tendenze opposte relativamente ai due subcorpora.

In LL l'ambito dell'affettività, in termini di linguaggio, è espresso con una frequenza lievemente superiore dai personaggi maschili. Si assiste ad una polarizzazione di genere: i personaggi femminili esprimono maggiormente emozioni positive mentre quelli maschili prevalentemente quelle negative con una spiccata presenza del sentimento della tristezza. Ricerche condotte su adolescenti in relazione al loro modo di raccontare il passato rilevano che sono preferibilmente le madri a narrare il passato, specialmente quello relativo a esperienze negative, tristi e che le ragazze in generale fanno un più largo uso di parole che esprimono emozioni (Grazzani e Ornaghi, 2009). Il racconto del passato, delle emozioni e in particolare di quelle legate al sentimento della tristezza è attività preferibilmente collegata al genere femminile. Analizzando i dati di tale ricerca possiamo affermare che più che il genere dei personaggi, tale tendenza trova riscontro nel genere degli sceneggiatori. Infatti osserviamo che la tristezza è il sentimento più ricorrente e che le emozioni vengono rappresentate maggiormente in LL che è opera di due sceneggiatrici. Tale dato conferma anche i risultati della ricerca condotta dal team di Pennebaker (2011) che dimostrano che il genere degli autori si riflette sul linguaggio dei personaggi, indipendentemente dal genere di questi ultimi. E tale dato si registra anche in VC dove gli sceneggiatori sono due uomini e una donna e dove si assiste ad un livellamento maschile del linguaggio (Fig. 8.16).

Del resto da ricerche emerge che “le donne che lavorano nel settore dei media tendono ad adeguarsi ai valori e ai punti di vista maschili invece di bilanciarli proponendo una visione del mondo al femminile” (Capecchi, 2006, p. 10).

8.4.4 Considerazioni sul rapporto tra analisi a distanza e lettura ravvicinata

Dopo la discussione sui risultati ottenuti dall'analisi dei subcorpora si può rispondere all'ultima domanda della ricerca, quella riguardante il rapporto fra analisi a distanza del testo, ottenuta con uso di software, e quella più tradizionale, ravvicinata.

Lo studio di due sole sceneggiature ha consentito di affiancare all'analisi quantitativa, una lettura da vicino volta a convalidare le interpretazioni derivate dalla lettura a distanza. La lettura ravvicinata del testo ha aiutato la contestualizzazione dei dati, la loro interpretazione semantica, la quale ha sempre confermato la coerenza dei dati statistici.

La discussione dei dati elaborati dai software di analisi digitale ha mostrato come in numerose occasioni sono stati rilevati elementi che una lettura ravvicinata e di tipo solamente qualitativo non avrebbe colto. Senza un'analisi digitale statistico-quantitativa non sarebbe stato immediato individuare somiglianze in due opere così apparentemente distanti. I numerosi elementi che accomunano i due testi sono risultati evidenti grazie all'analisi quantitativa, che ha consentito di cogliere dettagli non palesi (Stephen, 2016).

I due tipi di analisi si supportano offrendo risultati rigorosi e precisi e rivelando conclusioni non facilmente individuabili con il ricorso ad un unico metodo di indagine.

Nel caso di LL la lettura a distanza non consente di cogliere l'ironia di una storia che mira a giocare sugli stereotipi, in particolare su quello della mascolinità (Menarini, 2018). La contestualizzazione, possibile solo con un'analisi da vicino, ci guida nell'interpretazione indicando la dimensione ironica del messaggio. D'altro canto la lettura a distanza ci offre dati essenziali che ci rivelano il semplice significante. Tale lessico è fatto di termini e connotazioni tradizionali e stereotipate su cui le autrici giocano ma che sono pur sempre specchio di un immaginario legato a valori non innovativi.

Per quanto riguarda la sceneggiatura VC è emerso come questa sia caratterizzata da elementi di atipicità rispetto alle altre sceneggiature, non solo in termini di tematiche, evidenti ad una lettura ravvicinata, ma anche per dettagli meno visibili come la connotazione dei campi semantici che rivelano un tentativo di scavare oltre le apparenze, informare su fatti poco noti e formare una coscienza sensibile contro le ingiustizie. Stupisce come tale opera risponda in modo così completo agli obiettivi dello statuto Rai e nello stesso tempo sia così diversa da tante altre sceneggiature finanziate le quali veicolano tutte tematiche e stereotipi molto simili tra loro (Cucco e Manzoli, 2017). Rappresenta forse un tentativo di andare incontro all'esigenza di trovare tematiche nuove dal momento che tutte sono state già affrontate (Policci e Spera, 2016²³) nel tentativo di opporsi al “consolidamento dell'ordine simbolico dominante nello scenario socio-politico del momento” (Manzoli e Minuz, 2017, p. 236).

²³ Si veda in particolare l'intervista a Paolo Genovese (pp. 312-316).

8.5 Conclusioni

L'analisi di questo capitolo si è svolta su due sceneggiature incentrate sul passato. Le storie narrate si dipanano attraverso i ricordi dei personaggi che recuperano le loro memorie con finalità molto diverse. In *Latin Lover* si celebra un attore deceduto dieci anni prima. Le memorie appartengono a personaggi della sua vita familiare, che ne ricostruiscono la vita privata, e a critici e giornalisti che ne ricordano il lavoro di attore. In *La verità sta in cielo* le memorie dei personaggi ricostruiscono losche vicende legate alla politica, al Vaticano e alla malavita per scoprire verità scomode e ben celate. Ricordi di vita privata si intrecciano per gettare luce su vicende oscure della vita del Paese.

In una storia prevalgono memorie private, in un'altra memorie collettive.

Analizzare due storie espressione di due aspetti speculari della memoria ha fornito dati diversificati e consentito di tratteggiare un quadro più completo dei valori e dell'immaginario di riferimento.

Le due sceneggiature sono state analizzate attraverso una lettura a distanza accompagnata da uno sguardo più ravvicinato volto a contestualizzare i dati quantitativi ricavati. Questo movimento ha consentito di risalire dal significante al significato in modo più rigoroso e attendibile. Ed ha validato le interpretazioni ricavate dall'analisi digitale.

L'analisi ha proceduto per costanti comparazioni fra le due sceneggiature e fra queste e i corpora analizzati nei capitoli precedenti. Tale confronto ha offerto l'opportunità per una sorta di verifica delle considerazioni a cui hanno portato le analisi a distanza condotte nei capitoli precedenti su un numero elevato di sceneggiature.

Sono stati oggetto di verifica principalmente i dati relativi ai seguenti aspetti: la centralità femminile nel recupero della memoria, la connotazione tradizionale e stereotipata dei ruoli all'interno della società, la prevalenza di emozioni e sentimenti negativi con cui si guarda al passato e la relazione fra genere e linguaggio, in particolare quello correlato alla memoria.

In entrambe le sceneggiature si impone la centralità dell'elemento femminile, così come già evidenziato nelle analisi precedenti. I personaggi a cui è maggiormente affidato il ricordo sono prevalentemente femminili in entrambi i subcorpora.

La relazione che lega fra loro i personaggi è di tipo affettivo familiare in LL, come nella maggior parte delle storie del corpus SP, mentre è di tipo professionale in VC.

Come nel corpus SP anche in queste due opere le tematiche relative alle relazioni sono preponderanti. In LL con il campo semantico della famiglia e in VC con quello della comunicazione.

La connotazione del campo semantico della famiglia e dei suoi componenti rimanda a una visione abbastanza tradizionale e stereotipata dei ruoli: la donna è madre, l'uomo marito. La donna è associata alla casa, si muove in una dimensione privata, l'uomo è maggiormente inserito nella sfera sociale. D'altro canto non manca, come nel corpus SP, il riferimento al rapporto padre figlio che costituisce una tematica sempre più frequente nel cinema del Duemila.

Le altre tematiche e campi semantici analizzati rivelano simbologie in linea con quelle individuate nei capitoli precedenti.

Nel campo semantico del *corpo* primeggia la *mano*, che si presenta come un simbolo di corteggiamento e di accudimento in LL e strumento di minaccia e violenza in VC, differenza che riflette lo spirito complessivo delle due opere.

La *casa* è specchio della parte intima e significativa dei personaggi e delle loro storie. In LL è la cornice dentro la quale si ricostruisce il passato e si delinea il presente delle relazioni interpersonali. Si trasforma nel corso della storia così come accade ai personaggi e alla loro percezione del passato. In VC la *casa* è il luogo dell'attesa, della speranza e dell'angoscia. È anche prigione, luogo di soprusi e di disperazione.

La *casa* in VC si identifica con la chiesa e per estensione con il Vaticano e l'Italia. Le parole associate a tali termini non esprimono mai un senso di sicurezza, al contrario evocano inganni e intrighi.

L'analisi dei sentimenti veicolati dai ricordi riflette emozioni prevalentemente negative, in cui prevalgono rabbia e tristezza. Né l'amicizia né l'amore offrono uno spiraglio di speranza essendo anch'essi associati a termini negativi.

L'analisi dei sentimenti in relazione al genere dei personaggi e degli sceneggiatori rivela una aderenza fra il tipo di sentimento e il genere degli autori. In *Latin lover*, opera di due donne, le emozioni vengono maggiormente rappresentate e tra queste prevale la tristezza che sembra essere l'emozione maggiormente legata alla trasmissione del ricordo nel genere femminile. È l'emozione che, da studi sui ricordi di adolescenti, risulta essere quella trasmessa dalle madri alle figlie attraverso i racconti del passato. Gli stessi studi mostrano che i ricordi tristi sono

trasmessi con una funzione di tipo educativo. La tristezza è il sentimento maggiormente rappresentato nei due subcorpora e tale dato non stupisce in opere che sono state finanziate da Rai Cinema per cui quello educativo è uno degli scopi da perseguire.

L'uso del lessico dei personaggi riflette una differenza di genere che restituisce una distinzione abbastanza tradizionale e stereotipata per cui i personaggi femminili, soprattutto in LL, fanno maggiormente riferimento alla famiglia e quelli maschili all'ambito lavorativo, rappresentato dal mondo del cinema e dello spettacolo in LL e da quello delle attività illecite in VC. In generale le sceneggiatrici di LL attribuiscono ai loro personaggi un linguaggio più differenziato ma anche più stereotipato.

Le analisi di questo capitolo hanno dimostrato la stretta correlazione, in termini di risultati, tra le due metodologie di analisi, quella digitale a distanza e quella ravvicinata. Si è rilevato che i risultati ottenuti dalla prima offrono dati che combaciano con quelli ottenuti dalla seconda. I dati statistici offrono informazioni che indicano un percorso interpretativo, presentano spunti di analisi ed elementi rigorosi di riflessione, mentre la lettura ravvicinata fornisce il giusto contesto linguistico e semantico.

Se la contestualizzazione, possibile solo con un'analisi da vicino, ha confermato e al contempo aggiunto elementi per una corretta interpretazione del significante arrivando a cogliere l'ironia e a leggere il testo in un senso diverso da quello che la statistica ci ha fornito, la semplicità dei dati statistici ha indotto a riflettere su aspetti elementari che, spogliati del contesto, ci conducono all'essenza del nostro immaginario linguistico che scopriamo veicolare valori ancora tradizionali e stereotipati.

Capitolo 9 Conclusioni

Obiettivo di questa tesi è stato analizzare il linguaggio della memoria, quello impiegato dai personaggi per narrare eventi passati nei film finanziati dallo Stato italiano e usciti nelle sale negli anni tra il 2015 e il 2017. Sono state prese in esame 38 sceneggiature che hanno ottenuto il riconoscimento di interesse culturale da parte del MiBACT e il sostegno da parte di Rai Cinema.

Partendo dall'assunto che la memoria esprime una visione collettiva dei valori di un gruppo (Halbwachs et al., 2001; Assmann, 1995), e che il cinema è un luogo privilegiato in cui si manifestano tendenze culturali e politiche (Fanchi, 2005), si è voluto indagare quello che la memoria dei personaggi, creati da autori contemporanei, salva dal passato nell'idea che nella visione del mondo descritta dai ricordi sia riflessa la visione del mondo della società contemporanea.

Il cinema, così come altri media, osserva il passato, ne trasmette una visione elaborata raccogliendo temi e figure dall'archivio della memoria collettiva, e al contempo plasma un'idea di passato che consegna alle generazioni future. Lo studio di un passato così rielaborato fornisce elementi per comprendere la cultura che predomina e per capire quanto questa sia aperta al nuovo o quanto aderisca e favorisca una visione tradizionale e stereotipata del mondo (Assmann, 2008; Erll, 2008b; Markowitsch, 2008; Schmidt, 2008; Wertsch, 2008).

All'interno di questo quadro teorico di riferimento, ho condotto la mia ricerca analizzando le sceneggiature finanziate dallo Stato come manifestazioni di un sistema di valori. Il corpus di tali sceneggiature ha dimensioni relativamente limitate ma rappresenta un campione significativo dal punto di vista quantitativo e qualitativo. L'analisi svolta sul livello semantico del linguaggio usato dagli autori di tale corpus per dare voce al passato ha permesso di evidenziare valori e tendenze.

Le sceneggiature oggetto di analisi sono state tutte valutate in base al Decreto Urbani (2004) da commissioni nominate, nell'ambito della XVII Legislatura, all'interno di un governo di centrosinistra subentrato dopo anni di governo di centrodestra a guida Berlusconi. Le analisi, mirate a individuare i valori che riflettono la cultura e l'immaginario collettivo del presente, hanno in parte anche consentito di mettere in luce lo spirito del governo, che nel suo programma ha dato particolare rilievo alle questioni dei diritti civili e alle pari opportunità

(CdM, 2017), e misurare la coerenza degli intenti della Rai nella sua missione volta a creare una coscienza civica rispettosa delle diverse componenti della società (Camera dei deputati, 2013).

L'analisi ha visto combinati diversi approcci metodologici per applicare i quali sono stati costruiti subcorpora differenti a partire dal corpus iniziale di 38 sceneggiature.

L'inquadramento e la presentazione delle caratteristiche del corpus ha fornito informazioni sugli aspetti comunicativi e narrativi raccolti con una lettura ravvicinata ed elaborati con l'ausilio di Excel e Voyant. Il linguaggio è stato invece analizzato con LIWC e T-Lab, due software di analisi testuale che hanno consentito l'elaborazione di occorrenze, associazioni, relazioni e campi semantici interpretati alla luce delle teorie della semantica e della narratologia.

Una particolare attenzione è stata rivolta alla differenza di genere su cui si è indagato osservando la relazione tra il genere dei personaggi e degli autori e l'uso del linguaggio usato per ricordare.

Un'analisi particolareggiata è stata condotta su due sceneggiature, *Latin Lover* e *La verità sta in cielo*. Tale indagine, condotta con lettura a distanza abbinata a una lettura ravvicinata, ha dato l'opportunità per una verifica della validità e della coerenza dell'analisi realizzata con una lettura quantitativa digitale a distanza.

In questo capitolo conclusivo, diviso in due parti, si procede alla sintesi dei risultati della ricerca. Nella prima parte (§ 9.1), si mettono in relazione i dati raccolti nei capitoli precedenti collegando quelli ottenuti dall'analisi narratologica e comunicativa (Capitoli 6 e 7), quelli derivanti dall'analisi linguistica assistita da software (Capitoli 6 e 7) e quelli emersi nel capitolo finale, il quale ha svolto una funzione di verifica complessiva (Capitolo 8). Questi dati vengono interpretati alla luce del quadro teorico e contestuale delineato nei primi capitoli (Capitoli 2 e 3). La seconda parte (§ 9.1.2), presenta alcune riflessioni sulla metodologia utilizzata. Nel secondo paragrafo (§ 9.2), si indicano alcune possibili direzioni per futuri approfondimenti a partire dai risultati ottenuti.

9.1 Risultati principali della tesi

Le domande della ricerca a cui è stata data risposta riguardano l'oggetto del ricordo e il contesto di riferimento. Lo scopo è stato quello di comprendere quali valori e sentimenti vengono espressi nel ricordo di eventi passati e quale visione del mondo ne scaturisce.

Un ulteriore obiettivo della ricerca ha riguardato l'aspetto metodologico: valutare quanto risulti efficace la lettura a distanza con l'impiego di software per individuare valori e sentimenti espressione di una società.

9.1.1 Cosa, chi, come

Le analisi dei singoli capitoli hanno portato alla luce una rappresentazione della società fondata ancora su stereotipi di genere dove il passato è connotato negativamente. I campi semantici espressi nel racconto del passato sono caratterizzati da sentimenti prevalenti di tristezza e ansia. Le memorie che trovano voce in queste storie riflettono un presente che tenta di liberarsi da schemi e visioni tradizionali senza riuscirci completamente.

Sono espressione di tempi incerti in cui non ha spazio l'ottimismo e in cui i valori su cui si fonda la comunità, gli affetti, l'amore, l'amicizia, non costituiscono appigli certi e sicuri.

Come altre opere promosse dallo Stato anche queste riflettono una visione del mondo fondata su stereotipi dove i generi sono inquadrati in ruoli tradizionali e dove, nonostante le donne tentino strade nuove, trovano difficile far prevalere un punto di vista femminile.

Di seguito si riportano i risultati ottenuti nelle diverse fasi della ricerca.

La prima e la seconda parte dell'analisi è stata svolta sui dialoghi e sulle scene di flashback i cui contenuti si riferiscono ad un tempo anteriore di un anno, vissuti in prima persona dal narratore e raccontati con una certa complessità narrativa corrispondente a indicatori stabiliti e testati.

Dalla prima fase di analisi, quella svolta con una lettura ravvicinata e volta a delineare le caratteristiche degli elementi della comunicazione del ricordo e dei contenuti narrativi, emerge che i personaggi che ricordano sono in prevalenza adulti. Il passato è raramente

oggetto di conversazione collettiva, che comunque si realizza maggiormente tra personaggi maschili che talvolta condividono i loro racconti anche con personaggi femminili. Le donne più raramente condividono racconti del passato e quando questo si verifica avviene fra donne tra cui esiste una relazione di rancore se non di odio. Situazione che, se da un lato scardina lo stereotipo delle chiacchiere tra donne, dall'altra riproduce quello negativo della rivalità femminile.

Le tematiche di cui i ricordi narrano riguardano soprattutto le relazioni affettive.

Il quadro complessivo mostra una centralità della famiglia e del lavoro.

Nella condivisione dei ricordi i personaggi maschili conversano maggiormente di quelli femminili in ambito familiare. Questa immagine combacia con l'interesse aumentato verso la tematica della paternità, sia a livello sociale che nel cinema stesso (Campari, 2021), ma non riflette la realtà di dati che mostrano come la narrazione dei ricordi in famiglia avvenga soprattutto tra madri e figlie (Grazzani e Ornaghi, 2009). Le rappresentazioni, così come emergono dai ricordi, sembrano discostarsi da dati reali ma testimoniano al contempo un'apertura verso nuovi valori e nuovi ruoli.

I risultati delle analisi condotte sui flashback, con l'ausilio di una lettura ravvicinata che si è maggiormente soffermata sui dettagli, oltre a confermare i dati ottenuti dall'analisi dei dialoghi hanno anche evidenziato alcune differenze legate al genere degli autori e al profilo professionale dei personaggi.

La tecnica del flashback viene di preferenza adottata dalle donne, sia sceneggiatrici che registe, le quali dimostrano una maggiore versatilità nell'attribuire i ricordi sia a personaggi femminili che maschili. Al contrario, gli uomini tendono a utilizzare il flashback principalmente per dare voce ai ricordi dei personaggi maschili. Questa differenza di approccio rispecchia una tendenza di genere riscontrabile nei dati relativi alle iscrizioni universitarie, che evidenziano una maggiore presenza di donne nelle facoltà che si occupano dello studio, della valorizzazione e della conservazione del passato (ISTAT, 2001; Almalaurea, 2002). Tale maggiore attenzione al passato risulta evidente anche nelle storie orali, dove le donne tendono a narrare i loro ricordi attraverso racconti più articolati, includendo dialoghi e manifestando così una maggiore curiosità e attenzione verso gli accadimenti e verso gli altri, rispetto ai racconti degli uomini (Ely e McCabe, 1996).

Nella maggior parte dei flashback i personaggi che ricordano sono di alto profilo professionale, realizzati ma inquieti, alla ricerca di un equilibrio esistenziale che non trovano.

La memoria offre loro l'opportunità per trovare risposte e fare un bilancio della loro esistenza. Ma da questo recupero del passato spesso escono delusi, pervasi da rancore e rabbia verso le figure genitoriali che avrebbero dovuto proteggerli ed invece li hanno trascurati o ingannati, troppo concentrati su loro stessi e disattenti ai bisogni affettivi dei figli. I personaggi femminili, più di quelli maschili, riescono a trarre dai ricordi negativi del passato la forza e la motivazione per cambiare il corso dell'esistenza. Le conclusioni di tutte le storie che presentano questa modalità narrativa, di là dall'esito a cui giungono, sembrano indicare nella memoria un processo necessario per imparare a conoscersi e prendere le distanze da un passato ingiusto per poter andare avanti e combattere le ingiustizie di cui si è stati testimoni o per rivivere i ricordi senza dolore né nostalgia.

L'amore e l'amicizia non rispecchiano valori positivi a cui appigliarsi, come già riferito, mentre invece lo sono la lotta contro l'ingiustizia e i soprusi insieme al perseguimento di una tranquillità esistenziale. Dai valori incarnati in questi ricordi emerge un quadro di società in cui la famiglia sebbene sia ancora vista come fulcro centrale delle vite, lungi dal rappresentare un'ancora di sicurezza e protezione si manifesta come un ostacolo, una condizione da cui fuggire. I valori positivi che muovono le vite dei protagonisti disegnano una polarizzazione che va dal perseguimento del benessere individuale all'atteggiamento di rifiuto e lotta ai soprusi per un mondo migliore per tutti.

Nella seconda parte della ricerca i dialoghi e le scene di flashback sono stati analizzati attraverso un'analisi digitale con uso di software per individuare campi semantici, tematiche, connotazioni e sentimenti. Il software ha permesso di andare a indagare tra le pieghe dei significati e cogliere elementi che una lettura ravvicinata non consente.

Da questo tipo di analisi esce una visione del mondo e dei ruoli abbastanza tradizionale e stereotipata. La tematica principale dei ricordi è quella dell'affettività, in cui la famiglia ha il ruolo principale con le figure della madre e del padre connotate secondo stereotipi che vedono nella madre l'elemento spirituale e sentimentale che si muove all'interno della casa e il padre legato alla sfera lavorativa e all'azione. Anche le altre categorie presenti, come quella del corpo e della casa, evocano simbologie che riflettono la dicotomia maschile/femminile. I sentimenti e le accezioni con cui le tematiche sono presenti nel ricordo rimandano a emozioni negative di tristezza e ansia. Questo si riscontra nelle connotazioni degli elementi fisici come ad esempio la mano, l'occhio, la voce, come anche degli spazi quali la casa, elemento che in parte rappresenta la sicurezza, ma che è prevalentemente associato a termini che indicano preoccupazione e tormento.

Da tale analisi è emersa una diversità di genere nell'uso del lessico e nella connotazione dei campi semantici, che ha reso opportuna una specifica indagine per investigare tali differenze.

Sia i personaggi femminili che quelli maschili pongono al centro dei loro ricordi racconti che fanno riferimento all'ambito tematico della famiglia. In questo i personaggi femminili risultano maggiormente aderenti ad una visione tradizionale dei ruoli, si riferiscono alla maternità e fanno uso di parole che indicano emozioni. I personaggi maschili con il loro lessico si riferiscono ad azioni ma anche alla famiglia ed in questo si mostrano in linea con l'interesse sviluppatosi verso la paternità negli ultimi decenni.

L'uso dei pronomi mostra i personaggi maschili più autoreferenziali mentre quelli femminili più aperti verso gli altri, atteggiamento linguistico attestato in studi sulla storia orale (Bertaux-Wiame, 1979) e in ambito linguistico-psicologico (Pennebaker, 2011).

L'analisi svolta sul lessico in base al genere degli sceneggiatori rivela una tendenza maggiormente maschile nel definire le persone in base ad un ruolo, ricoperto all'interno della famiglia: *madre, padre, figlio*. Mentre nelle opere delle sceneggiatrici prevale l'uso di termini che connotano gli individui in modo più generico con termini che ne definiscono il loro statuto sociale quale *donna, uomo*. Nel linguaggio dei personaggi creati dalla collaborazione di sceneggiatori di diverso genere prevalgono i termini individuati come prevalenti nel linguaggio degli sceneggiatori. La caratterizzazione maschile è prevalente a testimoniare una voce femminile attenuata, come si riscontra in generale nei mezzi di comunicazione italiani dove le donne non riescono a far emergere la loro visione del mondo e i loro valori (Capecchi, 2006).

Sceneggiatori e sceneggiatrici tendono a caratterizzare i personaggi del loro stesso genere in modo meno stereotipato. Le sceneggiatrici però appaiono più versatili nel diversificare maggiormente linguaggio ed emozioni dei personaggi in base al loro genere; ancora una volta a testimonianza di quanto osservato, ovvero della maggiore curiosità e apertura verso l'altro che sembra essere caratteristica maggiormente femminile (Ely e McCabe, 1996).

Emerge una visione del mondo abbastanza tradizionale dove si assiste però ad un tentativo, da parte delle sceneggiatrici, di sganciarsi da certi stereotipi mettendo in bocca ai personaggi che ricordano un lessico che rimanda a visioni meno tradizionali e più aderenti alla contemporaneità.

La terza fase della ricerca si è concentrata su due sceneggiature in particolare. È stata l'opportunità per verificare le conclusioni raggiunte con le analisi delle fasi precedenti e

mettere in relazione tra loro i dati e inquadrarli nel contesto delineato nei primi capitoli della ricerca (§ 2, § 3).

I risultati ottenuti attraverso l'uso dei software sono stati messi a confronto con la lettura ravvicinata che ha aiutato a individuare evidenze per un supporto interpretativo. Si è potuto riscontrare che l'uso dei software ha generato dati la cui interpretazione combacia con quella ottenuta dalla lettura ravvicinata, arricchendola di elementi non immediatamente evidenti.

L'analisi delle due sceneggiature conferma la centralità, nei ricordi, delle tematiche relative alle relazioni e all'affettività. Così come la centralità dell'elemento femminile.

Le due sceneggiature appaiono molto differenti in termini di contenuti, durata, contesto. Nonostante le apparenti diversità il linguaggio evidenzia però similarità nei valori che emergono e nella connotazione del passato.

La maggior parte dei risultati ottenuti è conforme a quelli raccolti nelle precedenti fasi della ricerca. Le tematiche principali del ricordo si confermano essere quella della famiglia e quella del lavoro. La donna è presentata nel suo ruolo all'interno della famiglia come madre mentre l'uomo è marito. Una non sottile differenza che riflette una visione tradizionale dei ruoli all'interno della famiglia. Anche in questo corpus emerge con una certa evidenza la tematica della paternità. Alla donna pertengono maggiormente termini riferibili alla famiglia, all'uomo maggiormente quelli del lavoro.

L'analisi dei sentimenti e dei valori mostra la prevalenza della tristezza e della rabbia. È un panorama negativo dove neanche i valori dell'amicizia e dell'amore aprono spiragli all'ottimismo, essendo associati a termini negativi.

L'analisi delle connotazioni di alcuni campi semantici come ad esempio quelli del corpo e della casa ha rivelato la sovrapposizione dei risultati della lettura a distanza e di quella ravvicinata. L'analisi digitale si è dimostrata efficace nel fornire indicazioni circa i contenuti e le tematiche centrali a partire dall'individuazione di associazioni e connotazioni.

Nel caso della parola *mano* il software ha fornito elementi per individuare connotazioni attraverso le quali si è individuata l'intera tematica della storia, la sua essenza.

In *Latin Lover* il lemma *mano* è associato a parole che indicano corteggiamento e accudimento mentre in *La verità sta in cielo* a termini sinonimi di minaccia e violenza. Tale polarizzazione rimanda alla diversità delle due storie, una incentrata intorno alla figura di un attore, marito, amante e padre, l'altra intorno al rapimento e alla malavita romana.

Il quadro che emerge dai ricordi rappresenta una visione del mondo abbastanza tradizionale, in cui la vita è centrata sulla famiglia e i ruoli riflettono uno schema abbastanza stereotipato. Il passato recuperato si concentra sugli affetti e non riflette pienamente la varietà di tematiche che emerge dal profilo che emerge dalle pubblicazioni sul cinema italiano. E neanche siamo di fronte a ricordi che si rivolgono al mondo dei più fragili, degli anziani e dell'universo giovanile come appare il cinema del nuovo Millennio (Celli e Cottino-Jones, 2007; Bondanella e Pacchioni, 2017; De Gaetano, 2018). I personaggi che popolano questi ricordi sono adulti professionisti, italiani, alle prese con problemi quotidiani. È un quadro abbastanza aderente ai risultati della ricerca di Cucco e Manzoli (2017) sul cinema finanziato dallo Stato condotta sui film usciti tra il 2004 e il 2014 e fa dunque pensare che queste siano caratteristiche non influenzate dalle politiche governative dal momento che quegli anni hanno visto un governo di centrodestra alla guida del Paese.

Di là dalle loro caratteristiche anagrafiche e professionali i protagonisti di questi ricordi sono spaesati e privi di memoria storica. I loro ricordi rimandano a episodi di vita quotidiana ed in questo aderiscono al ritratto che tratteggia Brunetta (2007) relativo alle storie degli ultimi decenni.

Nei ricordi di queste storie non emergono come ricorrenti tematiche collegate alla vita sociale e politica, in linea con le narrazioni della tradizione (Dal Bello, 2011; Corrado e Mariottini, 2013; Giori, 2019). In modo implicito sono presenti valori civili quali la lotta all'ingiustizia. Traspare un equilibrio di forze politiche e sociali che riflette una tendenza molto timida verso il nuovo, con valori progressisti che si avvicinano al programma del governo di centrosinistra.

L'idea di passato che emerge è pervasa da sentimenti negativi, principalmente tristezza, e l'identità comune basata su questa visione del passato non può essere aperta all'ottimismo.

Dai ricordi si rileva un'adesione a stereotipi, soprattutto di genere, con la donna associata principalmente al ruolo di madre e in relazione alla casa, mentre l'uomo è proiettato all'esterno. Tuttavia, si registrano spinte verso il nuovo, in particolare tra le sceneggiatrici.

È una visione del passato che sembra riflettere i sistemi discorsivi esistenti più che dare voce a culture emarginate o dimenticate. Il suo ruolo sociale e politico sembra limitato nel promuovere cambiamenti significativi.

Lo studio del linguaggio della memoria ha portato a cogliere l'essenza dell'immaginario dei nostri tempi che scopriamo essere ancora legato a stereotipi e visioni tradizionali della

società, nonostante tentativi che dimostrano un'adesione ideale alla contemporaneità, in particolare con l'attenzione verso il tema della paternità.

È l'immagine di una società che si rivolge con difficoltà verso il nuovo, ancora molto legata a schemi e valori tradizionali. È una considerazione che trova conferma nei dati raccolti dall'Osservatorio sulla RAI che rilevano nei film e nelle fiction un'adesione a stereotipi di genere più diffusa che in altri tipi di programmi più collegati all'attualità.

Questa ricerca conferma quanto evidenziato da numerosi studi e progetti nel campo della storia orale: uomini e donne hanno differenti modi di ricordare, riflesso della diversità sociale che caratterizza le loro vite. Vengono anche confermati i dati raccolti dalla ricerca di Pennebaker (2011) che attestano la presenza di differenze di stile e di rapporto col mondo legate al genere ed evidenti nell'uso linguistico. Questa tendenza si estende anche ai professionisti della scrittura, che attribuiscono ai personaggi un modo di parlare in linea con il loro stesso genere.

Un dato aggiuntivo emerso dalla mia ricerca rivela che sia uomini che donne tendono a delineare in modo più stereotipato i personaggi che non corrispondono al loro stesso genere. E che le donne dimostrano una maggiore versatilità nel dare voce ai ricordi dei personaggi. Esse variano in misura maggiore il linguaggio in base al genere e fanno un uso meno frequente di stereotipi nelle loro scelte linguistiche.

Questa ricerca ha svelato come, attraverso i dialoghi fittizi che trattano episodi passati, emerga con chiarezza un'immagine dello spirito del presente. L'analisi dei frammenti di memoria qui esaminati ha fornito una profonda comprensione degli aspetti distintivi delle diverse sceneggiature e ha rivelato al contempo significati nascosti che indicano una strada per esplorare tendenze e valori.

L'autore, nel momento in cui confeziona una narrazione in cui un personaggio fittizio narra il proprio passato, trae "figure" da un vasto archivio di memorie collettive, frutto di storie e valori che sono in sintonia con l'immaginario culturale in cui l'autore stesso è immerso. Tale narrazione, a sua volta, si erge come un agente attivo all'interno del contesto sociale, contribuendo in modo determinante alla costruzione dell'identità culturale e alla futura memoria collettiva.

È una scelta dell'autore e di chi lo sostiene, fornire, con le proprie narrazioni, un potere alle culture emarginate e fungere da forza propulsiva per nuove tendenze culturali oppure al contrario sostenere la cultura predominante, affermando o alimentando stereotipi.

Nonostante alcune di queste sceneggiature oggetto di analisi sembrano intraprendere una sfida agli schemi e agli stereotipi consolidati, esse conservano comunque radici profonde nella tradizione. E lo Stato che le finanzia, nonostante abbia adottato diversi interventi di governo volti a promuovere i diritti civili delle minoranze e a favorire le pari opportunità, come risulta dal libro pubblicato dal governo (CdM, 2017), mostra di aderire ad una visione tradizionale della società che in questo modo contribuisce a consolidare.

Uno degli aspetti che da questa ricerca emerge con chiara evidenza riguarda la rappresentazione della donna. Essa è ancora risultato di una visione maschile del mondo, a riprova che il femminismo italiano, in ambito culturale e in questo caso cinematografico, sebbene abbia fatto fare grandi passi avanti alla mentalità del Paese, stenta a sviluppare un pensiero critico che faccia percorrere al cinema strade innovative diverse da quelle fondamentalmente tradizionali e anacronistiche (Hipkins, 2008) così come emergono da questa ricerca.

9.1.2 Vantaggi e limitazioni della metodologia

L'impiego di una metodologia mista ha consentito una comparazione immediata che ha portato a individuare i vantaggi di ciascuna, i loro rispettivi punti di forza e di debolezza.

I software hanno il grande vantaggio di svolgere una moltitudine di analisi ed aprire innumerevoli nuovi percorsi di indagine, ma al contempo richiedono conoscenze e abilità delle quali non sempre lo studioso di *humanitas* è in possesso. Ho potuto sperimentare durante questa fase della ricerca che il tempo dedicato alla preparazione corretta del corpus e alla comprensione del funzionamento dei software ha richiesto tempi molto lunghi. Tale dispendio di energie è stato però ricompensato dalla quantità di dati che ho ottenuto grazie all'impiego dei software, alla curiosità che i dati forniti hanno suscitato in me e che hanno stimolato la formulazione di impreviste ipotesi.

Le analisi di questa ricerca hanno confermato come la lettura a distanza, condotta con l'ausilio di software di analisi testuale, riveli velocemente e visivamente caratteristiche quantitative di un testo utili per una interpretazione rigorosa e approfondita (Buckland, 2023). Il software ha svelato dati imprevisti che hanno aperto la strada a nuove ipotesi da indagare e indicato ulteriori percorsi di indagine. Così è avvenuto alla fine dell'analisi condotta sul

subcorpus SDF da cui si è evidenziata una differenza di genere nell'uso dei ricordi e del linguaggio per esprimerli, di cui non era stata ottenuta evidenza da una lettura ravvicinata.

Il lavoro condotto in questa ricerca ha anche dimostrato il vantaggio che si può trarre dall'impiego di diversi strumenti. Un programma può evidenziare qualcosa che vale la pena di esplorare più in dettaglio con un altro (Stephen, 2016). L'uso di due software quali T-Lab e LIWC ha consentito di esplorare il corpus da diverse prospettive e ha arricchito e perfezionato la ricerca, specialmente nel campo dell'analisi dei sentimenti, ambito in cui l'applicazione di meccaniche analisi statistiche non sempre risulta adatta a cogliere le sottili sfumature dell'espressione letteraria e dell'animo umano (Stella, 2018). Invero, durante l'analisi dei sentimenti sono sorti diversi interrogativi: è sufficiente un dizionario di termini positivi e negativi per individuare il sentimento espresso da un dialogo o da una scena di flashback? Come riconoscere e dare il giusto senso all'uso di figure retoriche, metafora, ironia, litote, senza una lettura ravvicinata del testo? Lo stesso Pennebaker (2011), se per un verso riconosce l'enorme potenziale e i vantaggi dell'uso di software per l'analisi testuale, ne individua il grande limite nel non saper individuare le sfumature di senso. Ciononostante utilizza le statistiche del software per procedere ad un'analisi psicologica degli stati d'animo espressi nei testi analizzati. Questa ricerca dimostra che i dati generati da un software, sebbene non esaustivi, rivelano comunque aspetti significativi delle intenzioni del parlante/autore. A tale riflessione si è giunti in considerazione dei risultati ottenuti con l'analisi ravvicinata condotta sulle due sceneggiature nel Capitolo 8, che si sono dimostrati aderenti ai risultati ottenuti nelle analisi a distanza relative ai sentimenti dei Capitoli 6 e 7.

Il corpus che ho sottoposto a indagine è relativamente piccolo ma i risultati generati dal software hanno condotto a scoperte e riflessioni importanti, a riprova del fatto che non è necessario avere grandi dati per poter usare gli strumenti digitali al fine di ottenere una prospettiva su ciò che le fonti contengono (Stephen, 2016). Con un insieme relativamente piccolo di fonti è stato possibile riconoscere caratteristiche e modelli. Il corpus formato dai dialoghi sul passato e dai flashback ha fornito indicazioni sui ricordi dei personaggi ed al contempo su elementi fondanti delle storie narrate. Se, come sostiene Culpeper (2002a), alcuni risultati, come quello sulla centralità del tema degli affetti, potevano risultare prevedibili, senza il software non si sarebbe giunti ad osservazioni ed approfondimenti degni di rilievo e di ulteriore approfondimento.

9.2 Sviluppi possibili

La presente ricerca è circoscritta all'analisi delle sceneggiature cinematografiche, una scelta metodologica basata su considerazioni precedentemente delineate nell'introduzione. Tale scelta è stata fatta con la consapevolezza che la sceneggiatura cinematografica rappresenta un'opera aperta, suscettibile di continue rivisitazioni e adattamenti. Pertanto potrebbe essere molto interessante esplorare ulteriormente il linguaggio della memoria attraverso l'analisi delle componenti filmiche.

In particolare, sarebbe proficuo investigare il linguaggio del corpo attraverso la gestualità e le caratterizzazioni fisiche dei personaggi, esaminando l'uso delle musiche, l'ambientazione, le luci e i colori all'interno delle opere cinematografiche. Informazioni su tali elementi fungerebbero da strumenti di significativa rilevanza nell'arricchire la comprensione delle connotazioni della memoria e delle sue rappresentazioni. Si potrebbe fare uso di software per analisi stilometriche dei film per supportare un'analisi semiotica di tipo qualitativo.

Un ulteriore e intrigante percorso di indagine potrebbe comportare un confronto tra sceneggiature finanziate dallo Stato e quelle che non hanno ricevuto tale supporto, o ancora, tra opere finanziate durante legislature caratterizzate da orientamenti politici diametralmente opposti rispetto a quelli studiati. Questo approccio permetterebbe di verificare se e in quale misura i valori insiti nel linguaggio della memoria delle narrazioni siano correlati all'orientamento politico di chi ha selezionato tali opere.

Un'altra prospettiva di approfondimento potrebbe riguardare la diffusione e la ricezione di tali opere all'interno della società. Tale analisi consentirebbe di valutare l'impatto di tali produzioni cinematografiche sul pubblico e la loro capacità di perpetuare un'immagine tradizionale della società. Questo tipo di analisi richiederebbe l'adozione di metodologie di ricerca specifiche per valutare la portata e l'influenza di tali opere nell'opinione pubblica e nella costruzione dell'identità culturale.

BIBLIOGRAFIA

- Agostino, Sant'. (1966) *Le Confessioni*. Disponibile in:
<https://www.augustinus.it/italiano/confessioni/index2.htm> (Accesso: 8 Giugno 2023).
- Almalaurea. (2002) *I laureati in storia: quale futuro dopo la laurea?* Disponibile in:
<https://www.almalaurea.it/i-dati/le-nostre-indagini/indagini-tematiche/laureati-storia-quale-futuro-dopo-la-laurea> (Accesso 8 Febbraio 2023).
- Anfossi, F. (2016) *Nel film sul caso Orlandi scompare anche la verità*. Disponibile in:
<https://www.famigliacristiana.it/articolo/emanuela-orlandi-rapita-anche-la-verita/328739.aspx> (Accesso: 3 maggio 2023).
- ANICA. (n.d.) *Dati annuali cinema*. Disponibile in:
<http://www.anica.it/web/documentazione-e-dati-annuali-2/dati-annuali-cinema>
(Accesso: 10 Maggio 2023)
- Armocida, P., e Buffoni, L. (2016) *Romanzo popolare: narrazione, pubblico e storie del cinema italiano negli anni duemila*. Venezia: Marsilio.
- Aronson, L. (2010) *The 21st Century Screenplay: A Comprehensive Guide to Writing Tomorrow's Films*. Crows Nest, N.S.W: Allen & Unwin.
- Assmann, A. (1996) "Texts Traces Trash: The Changing Media of Cultural Memory." *Representations* (56), pp. 123–134.
- Assmann, A. (2002) *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Trad. S. Paparelli. Bologna: Il Mulino.
- Assmann, A. (2008) 'Canon and Archive', in A. Erll, e A. Nünning (eds) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlino: Walter de Gruyter, pp. 97–107.
- Assmann, A. (2015) *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Trad. S. Paparelli. Bologna: Il Mulino.
- Assmann, J. (1995) 'Collective Memory and Cultural Identity' *New German Critique*, (65), pp. 125–133. Trad. J. Czaplicka.
- Assmann, J. (1997) *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Trad. F. de Angelis. Torino: Einaudi.
- Bachelard, G. (2006) *Psicanalisi delle acque*. Trad. M. Cohen Hemsì, e A. C. Peduzzi. Milano: Red Edizioni.
- Bachelard, G. (2014) *The poetics of Space*. Trad. M. Jolas. New York: Penguin Books.
- Baker, P. (2014) *Using Corpora to Analyze Gender*. Londra: Bloomsbury Publishing.
- Bandirali, L. (2014) 'Il lavoro dello sceneggiatore' in Nero su Bianco. Sceneggiatura e sceneggiatori in Italia. *Quaderni del CSCI: Rivista annuale di cinema italiano*, (10), pp. 16–20.
- Bandirali, L., e Valenti, A. (2015) 'Cinema e Sud: niente di nuovo?', in V. Cremonesini, e S. Cristante (eds) *La parte cattiva dell'Italia. Sud, media e immaginario collettivo*. Milano: Mimesis, pp. 307–335.
- Barra, L., e Scaglioni, M. (2017) 'Il ruolo della televisione nel sostegno al cinema italiano', in M. Cucco, e G. Manzoli (eds) *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino, pp. 85–125.
- Bartolucci, L. (2018) 'I gruppi parlamentari nella XVII legislatura: cause e conseguenze della loro moltiplicazione' *Osservatorio sulle fonti*, 11(2), pp. 1–38. Disponibile in:
<https://www.osservatoriosullefonti.it/archivi/archivio-saggi/speciali/speciale-analizzando-la-xvii-legislatura-elementi-per-un-bilancio-fasc-2-2018/1270-i-gruppi-parlamentari-nella-xvii-legislatura-cause-e-conseguenze-della-loro-moltiplicazione> (Accesso: 18

- marzo 2023).
- Bazin, A. (2005) *What Is Cinema?: Volume II*. Trad. H. Gray. Berkeley: University of California Press.
- Bazzanella, C., Fornara, O., e Manera, M. (2006) 'Indicatori linguistici e stereotipi al femminile', in S. Luraghi, e A. Olita (eds) *Linguaggio e genere. Grammatica e usi*. Roma: Carocci, pp. 155–169.
- Berger, J. (2008) *Ways of Seeing*. Londra: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- Bernardini, A. (1980) *Cinema muto italiano*. Roma-Bari: Laterza.
- Berretta, M. (1983) 'Per una retorica popolare del linguaggio femminile, ovvero la lingua delle donne come costruzione sociale', in F. Orletti (ed.) *Comunicare nella vita quotidiana*. Bologna: Il Mulino, pp. 215–240.
- Bertaux-Wiame, I. (1979) 'The Life History Approach to the Study of Internal Migration' *Oral History*, 7(1), pp. 26–32.
- Bianchi, C. (2009) 'La parola', in N. Vassallo (ed.) *Donna m'apparve*. Torino: Codice Edizioni, pp. 83–99.
- Bonaiuto, A. (2023) *La Chiesa, una famiglia anche per chi non ha famiglia*. Disponibile in: <https://www.interris.it/editoriale/chiesa-famiglia-anche-per-chi-non-ha-famiglia/#:~:text=Una%20madre%20%C3%A8%20tale%20per%20chi%20non%20ha%20famiglia%E2%80%9D> (Accesso: 19 Maggio 2023).
- Bond, E., Bonsaver, G., e Faloppa, F. (2015) *Destination Italy: Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*. Berna: Peter Lang.
- Bondanella, P., e Pacchioni, F. (2017) *A History of Italian Cinema*. New York: Bloomsbury Academic.
- Bordwell, D. (1997) *Narration in the Fiction Film*. Londra: Routledge.
- Bordwell, D., et al. (2010) *Storia del cinema. Un'introduzione*. 3^a ed. Milano: McGraw-Hill Education.
- Boyles, N. (2013) 'Closing in on close reading' *Educational Leadership*, 70(4), pp. 36–41.
- Braga, P. (2017) 'La verità sta in cielo, recensione a "Faenza, R., La verità sta in cielo, 01 Distribution, Italia 2016"', in A. Fumagalli, e R. Chiarulli (eds) *Scegliere un film 2017*. Cinisello Balsamo (Milano): San Paolo, pp. 264–266. Disponibile in: <http://hdl.handle.net/10807/120382>.
- Branigan, E. (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.
- Brotto, D. (2012) *Trame digitali. Cinema e nuove tecnologie*. Venezia: Marsilio.
- Brunetta, G. P. (2007) *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*. Roma: Laterza.
- Brunetta, G. P. (2008) *Il cinema muto italiano: da "La presa di Roma" a "Sole". 1905-1929*. 1^o ed. Roma: GLF Editori Laterza.
- Brunetta, G. P. (2009) *Il cinema neorealista italiano: da "Roma Città Aperta" a "I soliti ignoti"*. 1^a ed. Roma: GLF Editori Laterza.
- Bruno, G. (2015) *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*. Monza: Johan & Levi.
- Buckland, W. (2009) *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Buckland, W. (2019) "'Mind Our Mouths and Beware Our Talk': Stylometric Analysis of Character Dialogue in The Darjeeling Limited' *Journal of Screenwriting*, 10(2), pp. 131–147. Disponibile in: https://doi.org/10.1386/josc.10.2.131_1.
- Buckland, W. (2023) 'The Motion Picture Screenplay as Data: Quantifying the Stylistic Differences Between Dialogue and Scene Text' in R. Davies, P. Russo, e C. Tieber (eds) *The Palgrave Handbook of Screenwriting Studies: History, Theory and Practice*

- of *Screenwriting Research*, pp. 151–166. Cham: Palgrave Macmillan.
- Buckland, W. (di prossima pubblicazione) *Who Wrote Citizen Kane?* Cham: Springer.
- Buffoni, L. (2018) *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*. Venezia: Marsilio.
- Bullaro, G. R. (2010) *From terrone to extracomunitario. New manifestations of racism in contemporary Italian cinema: shifting demographics and changing images in a multi-cultural globalized society*. Leicester: Troubadour Publishing.
- Burgoyne, R. (2003) ‘Memory, History and Digital Imagery in Contemporary Film’, in P. Grainge (ed.) *Memory and Popular Film*. New York: Manchester University Press, pp. 220–236.
- Burrows, J. F. (1987) *Computation Into Criticism: a Study of Jane Austen’s Novels and an Experiment in Method*. Oxford: Clarendon Press.
- Busetta, L. (2018) ‘Sguardi in conflitto: scrittura femminile e memoria collettiva nel documentario italiano contemporaneo’ *Schermi: storie e culture del cinema e dei media in Italia*, 2(4). <https://doi.org/10.13130/2532-2486/10344>.
- Butler, J. (2017) *Questione di genere: il femminismo e la sovversione dell’identità*. Trad. S. Adamo. Roma: GLF Editori Laterza.
- Camera dei deputati. (2013) *Schema di contratto di servizio tra il Ministero dello sviluppo economico e la RAI-Radiotelevisione Italiana Spa, per il triennio 2013-2015 (31)*. Disponibile in: <http://documenti.camera.it/apps/nuovosito/attigoverno/Schedalavori/getTesto.ashx?file=0031.pdf&leg=XVII> (Accesso: 3 aprile 2023).
- Cameron, A. (2008) *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Cameron, D. (2014) ‘Gender and Language Ideologies’, in S. Ehrlich, M. Meyerhoff, e J. Holmes (eds) *The Handbook of Language, Gender, and Sexuality*. 2^a ed. Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 281–296.
- Campari, R. (2021) *Padri e figli nel cinema*. 1^a ed. Milano: La nave di Teseo.
- Capecchi, S. (2006) *Identità di genere e media*. Roma: Carocci.
- Capecchi, S. (2011) ‘Il corpo erotizzato delle donne negli spot pubblicitari e nelle riviste di moda femminile’ *Polis*, (3), pp. 393–418.
- Capecchi, S., e Pallotta, C. (2001) ‘La rappresentazione di genere nei programmi di approfondimento e attualità’, in L. Cornero (ed.) *Una, nessuna... a quando centomila? La rappresentazione della donna in televisione*. Roma: Rai Libri, pp. 105–177.
- Carmagnola, F., e Pievani, T. (2018) *Pulp times: immagini del tempo nel cinema d’oggi*. Milano: Meltemi.
- Casalini, M. (2016) *Donne e Cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*. Roma: Viella. Disponibile in: <http://digital.casalini.it/9788867287543> (Accesso: 27 Agosto 2023).
- Catolfi, A., e Gargiulo, M. (2019) ‘Lingua e spazio urbano a Roma nel racconto di Ettore Scola. Il caso di *Una giornata particolare* (1977)’ *Bergen Language and Linguistics Studies*, 10(1), pp. 1–12. Disponibile in: <https://doi.org/10.15845/bells.v10i1.1561> (Accesso: 18 Agosto 2023).
- Cattorini, P. (2006) *L’occhio che uccide. Criminologi al cinema*. Milano: F. Angeli.
- CdM Presidenza del Consiglio dei Ministri. (2017) *Il governo Renzi*. Disponibile in: <https://www.astrid-online.it/static/upload/libr/libro-il-governo-renzi.pdf> (Accesso: 20 Agosto 2023).
- Cecchi, D. (2018) *La fotografia come protesi cognitiva, lo spiega “Blow Up”*. Disponibile in: <https://ilmanifesto.it/la-fotografia-come-protesi-cognitiva-lo-spiega-blow-up> (Accesso: 20 Agosto 2023).

- Celli, C. (2000) 'The representation of evil in Roberto Benigni's *Life Is Beautiful*' *Journal of Popular Film and Television*, 28(2), pp. 74–79.
- Celli, C., e Cottino-Jones, M. (2007) *A new guide to Italian cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Chandler, C. (2020) *Io, Federico Fellini*. Trad. M. Tosello. Milano: BUR Rizzoli.
- Chatman, S. (1980) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Chion, M. (1999) *The Voice in Cinema*. Trad. C. Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Cinecittà. (n.d.) *Films released 2000-2022. 2015*. Disponibile in: https://filmitalia.org/en/filmidx/115/#let_1 (Accesso: 20 Agosto 2023).
- Comand, M. (2006) *Sulla carta: storia e storie della sceneggiatura in Italia*. 1^a ed. Torino: Lindau.
- Conway, M. A., e Jobson, L. (2012) 'On the Nature of Autobiographical Memory', in D. Berntsen, e D. C. Rubin (eds) *Understanding Autobiographical Memory: Theories and Approaches*. Cambridge: Cambridge University Press. Disponibile in: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139021937.006> (Accesso: 24 Agosto 2023).
- Corrado, A., e Mariottini, I. (2013) *Cinema e autori sulle tracce delle migrazioni*. Roma: Ediesse.
- Cortelazzo, M. A. (2013) 'Metodi qualitativi e quantitativi di analisi dei testi' *Contemporanea*, 16(2), pp. 299–310.
- Cottino-Jones, M. (2010) *Women, Desire, and Power in Italian Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Cucco, M., e Manzoli, G. (2017) *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino.
- Culpeper, J. (2002a) *Computers, Language and Characterisation: An Analysis of Six Characters in Romeo and Juliet*. Disponibile in: http://www.lancaster.ac.uk/fass/projects/corpus/ZJU/xpapers/Culpeper_keywords.pdf (Accesso: 05 Maggio 2023).
- Dal Bello, M. (2009) *Inquieti. I giovani nel cinema italiano del Duemila*. Cantalupa: Effatà Editrice.
- Dal Bello, M. (2011) *I ricercati: padri e figli nel cinema italiano contemporaneo*. Cantalupa: Effatà Editrice.
- Dall'Asta, M. (2008) *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*. Bologna: Cineteca di Bologna.
- De Beauvoir, S. (2012) *Il secondo sesso*. Trad. A. Arduini. Milano: il Saggiatore.
- De Gaetano, R. (2018) *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*. Cosenza: Pellegrini.
- De Lauretis, T. (1989) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Basingstoke: Macmillan.
- De Mauro, T. (1976) *Storia linguistica dell'Italia unita*. Roma, Bari: Laterza.
- Deriu, M. (2006) 'Come cambia la paternità' *Vita Nuova*, Marzo. Disponibile in: https://www.cittametropolitana.bo.it/pariopportunita/Engine/RAServeFile.php/f/Come_cambia_la_paternita_-_Marco_Deriu.pdf (Accesso 27 Agosto 2023).
- Di Benedetto, A. (2011) *Prima della parola. L'ascolto psicoanalitico del non detto attraverso le forme dell'arte*. Milano: Franco Angeli.
- Dionisi M., e De Pascalis, N. (2016) *Piacere, Ettore Scola*. Roma: Edizione Sabinae.
- Echterhoff, G. (2008) 'Language and Memory: Social and Cognitive Processes', in A. Erll, e A. Nünning (eds) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlino: Walter de Gruyter, pp. 263–274.
- Elsaesser, T. (2014) 'Pushing the Contradictions of the Digital: 'Virtual Reality' and

- ‘Interactive Narrative’ as Oxymorons between Narrative and Gaming’ *New Review of Film and Television Studies*, 12(3), pp. 295–311.
- Elsaesser, T., e Buckland, W. (2002) *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. Londra: Arnold.
- Elsaesser, T., e Hagener, M. (2009) *Film Theory: An Introduction through the Senses*. Londra: Routledge.
- Ely, R., e McCabe, A. (1996) ‘Gender Differences in Memories for Speech’, in S. Leydesdorff, L. Passerini, e P. Thompson (eds) *Gender and Memory*. Oxford: Oxford University Press, pp. 17–30.
- Erll, A. (2008a) ‘Cultural Memory Studies: An Introduction’, in A. Erll, e A. Nünning (eds) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlino: Walter de Gruyter, pp. 1–15.
- Erll, A. (2008b) ‘Literature, film, and the mediality of cultural memory’, in A. Erll, e A. Nünning (eds) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlino: Walter de Gruyter, pp. 389–398.
- Erll, A. (2011) *Memory in Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Erll, A., e Rigney, A. (2006) ‘Literature and the Production of Cultural Memory: Introduction’ *European Journal of English Studies*, 10(2), pp. 111–115. Disponibile in: <https://doi.org/10.1080/13825570600753394> (Accesso: 27 Agosto 2023).
- Erll, A., e Rigney, A. (2009) *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlino: De Gruyter.
- EVS European Values Study (2017) *Survey 2017 - Outline*. Disponibile in: <https://europeanvaluesstudy.eu/methodology-data-documentation/survey-2017/> (Accesso: 20 Agosto 2023).
- Fanchi, M. (2005) ‘Immaginari cinematografici e pratiche sociali della memoria’ *Comunicazioni sociali*, (3), pp. 489–496.
- Fenu, C. (2017) ‘Sentiment Analysis d’autore: l’epistolario di Italo Svevo’, in F. Ciotti, e G. Crupi (eds) *AIUCD 2017 Conference. Il telescopio inverso: big data e distant reading nelle discipline umanistiche*. Firenze: Associazione per l’Informatica Umanistica e la Cultura Digitale, pp. 133–139. Disponibile in: <http://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/5885> (Accesso: 27 Luglio 2023).
- Field, S. (2005) *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*. New York: Delta Trade Paperbacks.
- Fishkin, B. H., et al. (2013) *Outward Evil, Inward Battle: Human Memory in Literature*. Bamenda: Langaa RPCIG.
- Freud, S. (1989) *Totem e tabù*. Trad. M. Giacometti. Milano: Mondadori.
- Fumagalli, A. (2012) ‘La famiglia nel cinema italiano dell’ultimo decennio: la faticosa via della maturazione e la ricerca dei padri perduti’, in *Famiglia all’italiana / Family Italian Style*, catalogo della Mostra a Palazzo Reale - Milano, Fondazione Ente dello Spettacolo – Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, pp. 44–59.
- Gazzetta Ufficiale della RI. (2004) *Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 28*. Disponibile in: www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2004/02/05/004G0051/sg (Accesso: 15 Giugno 2023).
- Gazzetta Ufficiale della RI. (2013) *Modalità tecniche per il sostegno alla produzione ed alla distribuzione cinematografica*. Disponibile in: https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=2013-03-19&atto.codiceRedazionale=13A02268&elenco30giorni=false (Accesso: 20 Agosto 2023).
- Genette, G. (1976) *Figure III. Discorso del racconto*. Trad. F. Madonia. Torino: Einaudi.
- Giacovelli, E. (2019) *TuttoFellini*. Roma: Gremese.

- Giori, M. (2019) *Omosessualità e cinema italiano: dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*. Torino: Utet Università.
- Grazzani, I., e Ornaghi, V. M. (2009) 'Memoria autobiografica di episodi emotivamente salienti in adolescenza. Uno studio narrativo' *Età Evolutiva*, 94(3), pp. 39–55.
- Grespi, B. (2017) *Il cinema come gesto. Incorporare le immagini, pensare il medium*. 1^a ed. Canterano: Aracne editrice.
- Guerrini, R., Tagliani, G., e Zucconi, F. (2009) *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*. Recco: Le mani.
- Halbwachs, M., et al. (2001) *La memoria collettiva*. Trad. P. Jedlowski e T. Grande. Milano: Unicopli.
- Hipkins, D. (2008) 'Why Italian Film Studies Needs a Second Take on Gender' *Italian Studies*, (63)2, pp. 213–234. DOI: 10.1179/007516308X344360.
- Hipkins, D. (2012) 'Who Wants to Be a TV Showgirl? Auditions, Talent and Taste in Contemporary Popular Italian Cinema' *The Italianist*, 32(2), pp. 154–190.
- Hipkins, D. (2014) 'Forgotten Sisters: Italian Cinema from the Perspective of Female Friendship', in P. Bondanella (ed.) *The Italian Cinema Book*. Londra: British Film Institute, pp. 109–115.
- Hipkins, D. (2016) *Italy's Other Women: Gender and Prostitution in Italian Cinema 1940-1965*. Oxford: Peter Lang.
- Holdaway, D. (2017) 'La rete sociale del cinema di interesse culturale', in M. Cucco, e G. Manzoli (eds) *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino, pp. 127-170.
- Holmes, J. (1997) 'Women, Language and Identity' *Journal of Sociolinguistics*, 1(2), pp. 195–223.
- Holmlund, M, e Youngberg, G. (2003) *Inspiring Women: A Celebration of Herstory*. Regina: Coteau Books.
- Huysen, A. 1995. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- Isnenghi, M. (2010) *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*. Roma: Editori Laterza.
- ISTAT Istituto Nazionale di Statistica. (2001) Università e lavoro. Statistiche per orientarsi. Disponibile in: https://www.istat.it/it/files/2011/02/UnivLav_2001.pdf (Accesso: 8 Febbraio 2023).
- ISTAT Istituto Nazionale di Statistica. (2023) *Microdati. Aspetti della vita quotidiana: file per la ricerca*. Disponibile in: <https://www.istat.it/it/archivio/129916> (Accesso: 20 Giugno 2023).
- Jakobson, R. (1960) 'Linguistics and Poetics', in T. A. Sebeok (ed.) *Style in Language*. Cambridge, MA: The MIT Press, pp. 350–377.
- Jedlowski, P. (2011) 'Cinema europeo e memorie autocritiche' *Quaderni di Sociologia*, (55), pp. 91–105. Disponibile in: <https://doi.org/10.4000/qds.651> (Accesso: 27 Marzo 2023).
- Jodelet, D. (1984) 'The Representation of the Body and Its Transformations', in R. M. Farr, e S. Moscovici (eds) *Social Representations*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 211–238.
- Kanatova, M., Milyakina, A., Pilipovec, T., Shelya, A., Sobchuk, O., Tinitis, P. (2017) *Broken Time, Continued Evolution: Anachronies in Contemporary Films* Disponibile in: <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet14.pdf> (Accesso: 14 Febbraio 2023).
- Kaes, A. (1992) *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kilbourn, R. J. A. (2010) *Cinema, Memory, Modernity: the Representation of Memory from*

- the Art Film to Transnational Cinema*. New York: Routledge.
- Kristeva, J. (1981) *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trad. L. S. Roudiez, T. Gora, e A. A. Jardine. Oxford: Blackwell.
- Kuhn, A. (2002) *Dreaming of Fred and Ginger: Cinema and Cultural Memory*. New York: New York University Press.
- Kuhn, A. (2010) 'Memory Texts and Memory Work: Performances of Memory in and with Visual Media' *Memory Studies*, 3(4), pp. 298–313. Disponibile in: <https://doi.org/10.1177/1750698010370034> (Accesso: 25 Maggio 2023).
- Lakoff, R. T. (1973) *Language and Woman's Place: Text and Commentaries*. Cary: Oxford University Press.
- Landsberg, A. (2003) 'Prosthetic Memory. The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture', in P. Grainge (ed.) *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press, pp. 144–161.
- Landy, M. (2000) *Italian Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lecard, I. L. (2018) 'Ritratti di madri nel cinema italiano' *Nuova storia contemporanea*, 2, pp. 231–242.
- Lenci, A., Montemagni, S., e Pirrelli, V. (2016) *Testo e computer: elementi di linguistica computazionale*. Roma: Carocci.
- Leopardi, G. (2022) *Zibaldone*. Milano: Mondadori.
- Levi, P. (1989) *Se questo è un uomo: la tregua*. Torino: Einaudi.
- Leydesdorff, S., Passerini, L., e Thompson, P. (1996) 'Introduction', in S. Leydesdorff, L. Passerini, e P. Thompson (eds) *Gender and Memory*. Oxford: Oxford University Press, pp. 1–16.
- Licata, A., e Mariani Travi, E. (2000) *La città e il cinema*. Torino: Testo & Immagine.
- Lingiardi, V. (2021) 'Prefazione', in R. Campari (ed.) *Padri e figli nel cinema*. 1^a ed. Milano: La nave di Teseo, pp. 9–11.
- Lombardi, G. (2014) 'Screening Terrorism: Cinematic Portrayals of the Italian Armed Struggle', in P. Bondanella (ed.) *The Italian Cinema Book*. Londra: British Film Institute, pp. 246–253.
- Lori, R. (2011) *Il lavoro dello scenografo. Cinema, teatro, televisione*. Roma: Gremese.
- Lupo, N. (2019) 'La XVII legislatura (2013-2018): una legislatura "lunghissima", con una svolta nell'evoluzione delle politiche istituzionali sul bicameralismo' *Astrid Rassegna*, 18(2019), pp. 1–17. Disponibile in: https://www.academia.edu/40899312/La_XVII_legislatura_2013-2018_una_legislatura_lunghissima_con_una_svolta_nell'evoluzione_delle_politiche_istituzionali_sul_bicameralismo_in_Astrid_Rassegna_2019 (Accesso: 1 aprile 2023).
- MacCormack, C. P., e Strathern, M. (1980) *Nature, Culture, and Gender*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Manti, D. (2003) *Ca(u)se perturbanti. Architetture horror dentro e fuori lo schermo. Fonti, figure, temi*. Torino: Lindau.
- Manzoli, G., e Minuz, A. (2017) 'Le forme simboliche: sintassi, semantica e pragmatica dell'interesse culturale', in M. Cucco, e G. Manzoli (eds) *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino, pp. 171–236.
- Marcato, G., e Thüne, E-M (2000) 'Italian. Gender and Female Visibility in Italian', in M. Hellinger, e H. Bußmann (eds) *Gender Across Languages: the Linguistic Representation of Women and Men. Volume 2*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 187–217.
- Marcus, M. (2014) 'Italian Cinema and Holocaust Memory', in P. Bondanella (ed.) *The Italian Cinema Book*. Londra: British Film Institute, pp. 254–260.

- Markowitsch, H. J. (2008) 'Cultural Memory and the Neurosciences', in A. Erll, e A. Nünning (eds) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlino: Walter de Gruyter, pp. 275–283.
- Marradi, A. (1996) 'Una lunga ricerca sui valori, e alcuni suoi strumenti', in A. Marradi, e G. P. Prandstraller (eds) *L'etica dei ceti emergenti*. Milano: Franco Angeli, pp. 63–105.
- Martens, L. (2011) *The Promise of Memory: Childhood Recollection and Its Objects in Literary Modernism*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- McKee, R. (2010) *Story. Contenuti, struttura, stile, principi per la sceneggiatura e per l'arte di scrivere storie*. Trad. P. Restuccia. Roma: Omero.
- McKee, R. (2016) *Dialogue: The Art of Verbal Action for Page, Stage, and Screen*. 1^a ed. New York: Twelve.
- McLuhan, M. (2015) *Gli strumenti del comunicare*. Trad. E. Capriolo. Milano: Il saggiatore.
- Meale, R. (2016) 'C'era una volta in Italia. Il film in costume', in P. Armocida, e L. Buffoni (eds) *Romanzo popolare: narrazione, pubblico e storie del cinema italiano negli anni duemila*. Venezia: Marsilio.
- Melanco, M. (2009) 'Appunti di viaggio dell'emigrato italiano nel cinema' *Altreitalie*, (38), pp. 253–289.
- Menarini, R. (2015) *Il corpo nel cinema. Storie, simboli e immaginari*. Milano: Bruno Mondadori (Ricerca).
- Menarini, R. (2018) 'Il "latin lover" come nostalgia: "Latin Lover" di Cristina Comencini e la commemorazione del grande cinema italiano' *L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes*, Speciale/2018, pp. 97–104. DOI: 10.17397/90663.
- Messina, S. (2013) 'Che carino! Alcune considerazioni sulla "lingua delle donne" nella fiction tra stereotipo e realtà' *Quaderns d'Italia*, (18), pp. 265–283. Disponibile in: <https://doi.org/10.5565/rev/qdi.350> (Accesso: 5 Agosto 2023).
- MiC Ministero della Cultura. (2013) *Criteri 2013 sulle attività cinematografiche*. Disponibile in: <https://cinema.cultura.gov.it/notizie/criteri-2013-sulle-attivita-cinematografiche/> (Accesso: 21 febbraio 2023).
- Miccichè, L. (1997) *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*. Venezia: Marsilio.
- Mithun, M. (2013) 'Gender and Culture', in G. G. Corbett (ed.) *The Expression of Gender*. Berlino, Boston: De Gruyter, pp. 131–160.
- Mobilio, G. (2018) 'Il procedimento legislativo nella XVII legislatura: spunti ricostruttivi e distanze dal modello costituzionale' *Osservatorio sulle fonti*, 11(2), pp. 1–38. Disponibile in: <https://www.osservatoriosullefonti.it/mobile-saggi/speciali/speciale-analizzando-la-xvii-legislatura-elementi-per-un-bilancio-fasc-2-2018/1269-il-procedimento-legislativo-nella-xvii-legislatura-spunti-ricostruttivi-e-distanze-dal-modello-costituzionale> (Accesso: 1 aprile 2023).
- Monahan, B. (2022) *Hands on Film: Actants, Aesthetics, Affects*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Moretti, F., e Piazza, A. (2005) *La letteratura vista da lontano. Con un saggio di Alberto Piazza*. Torino: Einaudi.
- Mulvey, L. (2009) *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Münsterberg, H. (2002) *Hugo Münsterberg on Film. The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. New York: Routledge.
- Murdock, M. (2013) *The Heroine's Journey. Woman's Quest for Wholeness*. 1^a ed. Boston, MA: Shambhala.
- Neumann, B. (2008) 'The Literary Representation of Memory', in A. Erll, e A. Nünning (eds)

- Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlino: Walter de Gruyter, pp. 333–343.
- Niri, V. (2022) ‘Dalla rivoluzione alla liberazione. Autocoscienza femminista e sessualità nel “lungo Sessantotto”’ *Italia contemporanea*, (300), pp. 245–270. DOI: 10.3280/ic300-0a2.
- Nora, P. (1997) *Les lieux de mémoire*. Parigi: Editions Gallimard.
- Nuvoli, G. (2004) ‘La sceneggiatura come genere letterario’ *Studi Novecenteschi*, 31(67-68), pp. 23–39.
- Nuvoli, G., e Casu, M. (2013) ‘Relazioni intergenerazionali in giovani e anziani. Educazione ambientale ed informatica in un contesto scolastico-termale’ *Turismo e Psicologia*, (2), pp. 65–85.
- O’Rawe, C. (2014). *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*. 1^a ed. New York: Palgrave Macmillan.
- Orletti, F. (1983) *Comunicare nella vita quotidiana*. Bologna: Il Mulino.
- Pagliaro, A. (1957) *Nuovi saggi di critica semantica*. Messina: G. d’Anna.
- Paltrinieri Casella, A. (2017) *L’esperienza umana. Introduzione all’antropologia culturale*. Roma: CISU.
- Papa Francesco. (2015) *Udienza generale. La Famiglia - 26. Comunità*. Disponibile in: https://www.vatican.va/content/francesco/it/audiences/2015/documents/papa-francesco_20150909_udienza-generale.html (Accesso: 24 maggio 2023).
- Parisi, R., et al. (2020) ‘Lockdown e ruoli di genere: differenze e conflitti ai tempi del Covid-19 in ambito domestico’ *La camera blu*, 22, pp. 35–60. Disponibile in: <https://iris.unisalento.it/handle/11587/480868> (Accesso: 27 Agosto 2023).
- Partington, A., Duguid, A., e Taylor, C. (2013) *Patterns and Meanings in Discourse. Theory and Practice in Corpus-Assisted Discourse Studies (CADS)*. John Benjamins Publishing Company.
- Pasolini, P.P. (2014) ‘La sceneggiatura come “struttura che vuol essere altra struttura”’, in P.P. Pasolini (ed.) *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, pp. 223–234. EPUB Kindle.
- Passerini, L., Labanyi, J., e Diehl, K. (2012) *Europe and Love in Cinema*. Bristol: Intellect Books Ltd.
- Patota, G., e Rossi, F. (2017) *L’italiano al cinema, l’italiano nel cinema*. Firenze: goWare.
- Pennebaker, J. W. (2011) ‘The Secret Life of Pronouns’ *New Scientist*, 211(2828), pp. 42–45. Disponibile in: [https://doi.org/10.1016/S0262-4079\(11\)62167-2](https://doi.org/10.1016/S0262-4079(11)62167-2) (Accesso: 2 Agosto 2023).
- Peretti, L. (2018) ‘Unfinished Projects, Unmade Films, Unfilmed Objects: the Difficult Relationship between Cinema and the Italian *Anni di Piombo*’ *The Italianist*, 38(2), pp. 189–203.
- Petersen, D., Gillam, S. L., e Gillam, R. B. (2008) ‘Emerging Procedures in Narrative Assessment: the Index of Narrative Complexity’ *Topics in Language Disorders*, 28(2), pp. 115–130. Disponibile in: <https://doi.org/10.1097/01.TLD.0000318933.46925.86> (Accesso: 7 Agosto 2023).
- Pfister, M. (1988) *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Polici, F., e Spera, A. V. (2016) ‘Interviste agli autori’, in P. Armocida, e L. Buffoni (eds) *Romanzo popolare: narrazione, pubblico e storie del cinema italiano negli anni duemila*. Venezia: Marsilio, pp. 305–343.
- Propp, V. J. (1966) *Morfologia della fiaba*. Trad. G.L. Bravo. Torino: Einaudi.
- Proust, M. (1954) *À la recherche du temps perdu*. Parigi: Gallimard.
- Radstone, S. (2010) ‘Cinema and Memory’, in S. Radstone, e B. Schwarz (eds) *Memory: Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham University Press, pp. 325–342.

- Rai Cultura. (2019) *Roma nel cinema. La grande bellezza*. Disponibile in: <https://www.raicultura.it/cinema/articoli/2019/04/ESL-Article-Item-23c44f74-fa99-431c-926e-8c107a004762.html> (Accesso: 5 Giugno 2023).
- Rebecchi, M. (2013) ‘Luis Buñuel, Sergej Ejzenštejn e Georges Bataille: Il “taglio dell’occhio”’: un montaggio delle attrazioni in chiave surrealista’ *Predella*, (31), pp. 113–130.
- Recalcati, M. (2013) *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*. 6^a ed. Milano: Feltrinelli.
- Recalcati, M. (2019) *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*. 6^a ed. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- Reich, J., e O’Rawe, C. (2015) *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*. Roma: Donzelli editore.
- Ricœur, P. (2000) *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Parigi: Seuil.
- Rockwell, G., e Sinclair, S. (2016) *Hermeneutica: Computer-Assisted Interpretation in the Humanities*. Cambridge, MA.: The MIT Press.
- Romitelli, V. (2011) ‘Risorgimento e passione politica: Noi credevamo di Mario Martone’ *Storicamente*, 7(30). DOI: [10.1473/stor109](https://doi.org/10.1473/stor109).
- Rondolino, G., e Tomasi, D. (2011) *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*. Torino: UTET Università.
- Rosenzweig, R., e Thelen, D. P. (2013) *The Presence of the Past. Popular Uses of History in American Life*. Johanneshov: MTM.
- Russo, P. (2002) *Breve storia del cinema italiano*. Torino: Lindau.
- Russo, P. (2014a) ‘La politica come sistema produttivo’ *Rivista di politica: trimestrale di studi, analisi e commenti*, (1), pp. 91–101.
- Russo, P. (2014b) ‘Introduzione’ in Nero su bianco. Sceneggiatura e sceneggiatori in Italia. *Quaderni del CSCI: Rivista annuale di cinema italiano*, (10), pp. 12–14.
- Sabatini, A. (1987) ‘Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana’, in A. Sabatini (ed.) *Il sessismo nella lingua italiana*. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 97–122.
- Salt, B. (2009) *Film Style and Technology: History and Analysis*. 3^a ed. Londra: Starword.
- Sapio, G. (2016) “‘Mamma’ au masculin. Étude des figures paternelles dans le cinéma italien contemporain’, in M. Flores-Lonjou, e E. Epinoux (eds) *La famille au cinéma. Regards juridiques et esthétiques*. Parigi: Mare & Martin, pp. 411–423.
- Saponari, A. B., e Zecca, F. (2021) *Oltre l’inetto. Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*. Milano: Meltemi.
- Sartori, F. (2006) *Ermeneutica del testo letterario assistita da calcolatore – Modelli e metodi di analisi testuale, morfosintattica, valutazione semantica e rappresentazione transmediale*. (Tesi di laurea, Università degli studi di Ferrara). Disponibile in: <https://www.tesionline.it/tesi/lettere-e-filosofia/ermeneutica-del-testo-letterario-assistita-da-calcolatore-%E2%80%93-modelli-e-metodi-di-analisi-testuale-morfosintattica-valutazione-semantica-e-rappresentazione-transmediale/31807> (Accesso: 20 Agosto 2023).
- Schiffrin, D. (1996) ‘Narrative as Self-Portrait: Sociolinguistic Constructions of Identity’ *Language in Society*, 25(2), pp. 167–203.
- Schmidt, S. J. (2008) ‘Memory and Remembrance: a Constructivist Approach’, in A. Erll, e A. Nünning (eds) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlino: Walter de Gruyter, pp. 191–201.
- Schrader, S., e Winkler, D. (2013) *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Shneiderman, B. (1996) ‘The Eyes Have It: A Task by Data Type Taxonomy for Information

- Visualizations' *Proceedings 1996 IEEE Symposium on Visual Languages*, pp. 336–343. DOI: 10.1109/VL.1996.545307.
- Singer, J. A., e Bonalume, L. (2010) 'Autobiographical Memory Narratives in Psychotherapy: A Coding System Applied to the Case of Cynthia' *Pragmatic Case Studies in Psychotherapy*, 6(3), pp. 134–188. Disponibile in: <https://doi.org/10.14713/pcsp.v6i3.1041> (Accesso: 27 Maggio 2023).
- Sinha, A., e McSweeney, T. (2011) *Millennial Cinema: Memory in Global Film*. Londra: Wallflower Press.
- Socci, S. (2012) 'Appunti sul tema dell'emigrazione nel cinema italiano' *Annali d'Italianistica*, 30, pp. 227–242.
- Sorlin, P. (1996) *Italian National Cinema 1896-1996*. Londra: Routledge.
- Spina, S. (1995) 'Lessico, donne e mondo del lavoro: i nomi femminili di mestiere nella letteratura italiana', in G. Marcato (ed.) *Donna e linguaggio, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Sappada/Plodn)*. Padova: Cleup, pp. 129–140.
- Stella, F. (2018) *Testi letterari e analisi digitale*. Roma: Carocci.
- Stephen, R. (2016) *Finding Questions as Well as Answers: Conceptualizing Digital Humanities Research*. Disponibile in: <http://drstephenrobertson.com/blog-post/finding-questions/> (Accesso: 20 Agosto 2023).
- Sternberg, C. (1997) *Written for the Screen: The American Motion-Picture Screenplay as Text*. Tübingen: Stauffenburg.
- Stoltz, K. B., e Barclay, S. R. (2019) 'Career Construction interviewing: ThemeMapping a Client's Story' *The Journal of Counseling Research and Practice*, 4(1), pp. 1–20.
- Storey, J. (2003) 'The Articulation of Memory and Desire: from Vietnam to the War in the Persian Gulf', in P. Grainge (ed.) *Memory and Popular Film*. New York: Manchester University Press, pp. 99–119.
- Straub, J. (2008) 'Psychology, Narrative, and Cultural Memory: Past and Present', in A. Erll, e A. Nünning (eds) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlino: Walter de Gruyter, pp. 215–228.
- Stubbings, S. (2003) "Look behind You!": Memories of Cinema-Going in the 'Golden Age' of Hollywood', in P. Grainge (ed.) *Memory and Popular Film*. New York: Manchester University Press, pp. 65–80.
- Talbot, M. M. (1995) *Fictions at Work. Language and Social Practice in Fiction*. Londra: Longman.
- Tannen, D. (1994) *Gender and Discourse*. Cary: Oxford University Press.
- Tognini-Bonelli, E. (2001) *Corpus Linguistics at Work*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Treveri Gennari, D., et al. (2020) *Italian Cinema Audiences: Histories and Memories of Cinema-Going in Post-War Italy*. London: Bloomsbury Academic.
- Trottier, D. (2014) *The Screenwriter's Bible 6th Edition: A Complete Guide to Writing Formatting and Selling Your Script (Expanded & Updated)*. Los Angeles: Silman-James Press.
- Truby, J. (2007) *The Anatomy of Story : 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*. New York: Faber and Faber.
- Turim, M. C. (1989) *Flashbacks in Film: Memory & History*. New York: Routledge.
- Urbani, B. (2008) 'Tra passato e presente. Scrittura femminile di Laura Pariani' *Narrativa*, (30), pp. 111–123. Disponibile in: <https://doi.org/10.4000/narrativa.1724> (Accesso: 27 Agosto 2023).
- Wagstaff, C. (2007) *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach*. Toronto: University of Toronto Press.

- Welzer, H. (2008) 'Communicative Memory', in A. Erll, e A. Nünning (eds) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlino: Walter de Gruyter, pp. 285–298.
- Wertsch, J. V. (2008) 'The Narrative Organization of Collective Memory' *Ethos*, 36(1), pp. 120–135.
- Zagarrio, V. (2000) *Il cinema della transizione: scenari italiani degli anni Novanta*. Venezia: Marsilio.
- Zanatta, A. L. (2011) *Nuove madri e nuovi padri. Essere genitori oggi*. Bologna: Il Mulino.
- Zordan, R. (2012) *Detto e Fatto. Grammatica per la scuola secondaria di primo grado*. Versione Compatta. Milano: Fabbri.

FILMOGRAFIA

Quelli seguiti da asterisco * sono i titoli delle sceneggiature oggetto dell'analisi della ricerca.

1. *7 Minuti* (2016, Michele Placido, sceneggiatura di Stefano Massini, Michele Placido, Toni Trupia)*
2. *Alaska* (2015, Claudio Cupellini, sceneggiatura di Claudio Cupellini, Filippo Gravino, Guido Iuculano)*
3. *Asino vola* (2015, Marcello Fonte e Paolo Tripodi, sceneggiatura di Marcello Fonte, Giuliano Miniati, Paolo Tripodi)*
4. *Avatar* (2009, James Cameron, sceneggiatura di James Cameron)
5. *Blow up* (1966, Michelangelo Antonioni, sceneggiatura di Michelangelo Antonioni, Edward Bond, Tonino Guerra)
6. *Boyhood* (2014, Richard Linklater, sceneggiatura di Richard Linklater)
7. *Comma 22 : Catch 22* (1970, Mike Nichols, sceneggiatura di Joseph Heller e Buck Henry)
8. *Cuori puri* (2017, Roberto De Paolis, sceneggiatura di Roberto De Paolis, Luca Infascelli, Carlo Salsa, Greta Scicchitano)*
9. *Dove cadono le ombre* (2017, Valentina Pedicini, sceneggiatura di Francesca Manieri e Valentina Pedicini)*
10. *Dove non ho mai abitato* (2017, Paolo Franchi, sceneggiatura di Daniela Ceselli, Paolo Franchi, Rinaldo Rocco)*
11. *Fai bei sogni* (2016, Marco Bellocchio, sceneggiatura di Edoardo Albinati, Marco Bellocchio, Valia Santella)*
12. *Falchi* (2017, Toni D'Angelo, sceneggiatura di Giorgio Caruso, Toni D'Angelo, Marcello Olivieri)*
13. *Fiore* (2016, Claudio Giovannesi, sceneggiatura di Claudio Giovannesi, Filippo Gravino, Antonella Lattanzi)*
14. *Fräulein - Una fiaba d'inverno* (2016, Caterina Carone, sceneggiatura di Caterina Carone)*
15. *Gli sdraiati* (2017, Francesca Archibugi, sceneggiatura di Francesca Archibugi e Francesco Piccolo)*
16. *Gli ultimi saranno ultimi* (2015, Massimiliano Bruno, sceneggiatura di Furio Andreotti, Massimiliano Bruno, Gianni Corsi, Paola Cortellesi)*

17. *Habemus papam* (2011, Nanni Moretti, sceneggiatura di Nanni Moretti, Francesco Piccolo, Federica Pontremoli)
18. *Ho ucciso Napoleone* (2015, Giorgia Farina, sceneggiatura di Giorgia Farina e Federica Pontremoli)*
19. *Il colore nascosto delle cose* (2017, Silvio Soldini, sceneggiatura di Davide Lantieri, Doriana Leoneff, Silvio Soldini)*
20. *Il nome del figlio* (2015, Francesca Archibugi, sceneggiatura di Francesca Archibugi e Francesco Piccolo)*
21. *Il padrino III : The Godfather III* (1990, Francis Ford Coppola, sceneggiatura di Francis Ford Coppola e Mario Puzo)
22. *Il treno per il Darjeeling : The Darjeeling Limited* (2019, Wes Anderson, sceneggiatura di Wes Anderson, Roman Coppola, Jason Schwartzman)
23. *Io e Annie : Annie Hall* (1977, Woody Allen, sceneggiatura di Marshall Brickman e Woody Allen)
24. *Io e lei* (2015, Maria Sole Tognazzi, sceneggiatura di Ivan Cotroneo, Francesca Marciano, Maria Sole Tognazzi)*
25. *Jona che visse nella balena* (1993, Roberto Faenza, sceneggiatura di Roberto Faenza, Hugh Fleetwood, Joelle Mnouchkine, Filippo Ottoni)
26. *L'intrusa* (2017, Leonardo Di Costanzo, sceneggiatura di Maurizio Braucci, Leonardo Di Costanzo, Bruno Oliviero)*
27. *L'occhio che uccide : Peeping Tom* (1960, Michael Powell, sceneggiatura di Leo Marks)
28. *L'ordine delle cose* (2018, Andrea Segre, sceneggiatura di Marco Pettenello e Andrea Segre)*
29. *La bestia nel cuore* (2005, Cristina Comencini, sceneggiatura di Giulia Calenda, Cristina Comencini, Francesca Marciano)
30. *La ragazza del mondo* (2016, Marco Danieli, sceneggiatura di Marco Danieli e Antonio Manca)*
31. *La scelta* (2015, Michele Placido, sceneggiatura di Giulia Calenda e Michele Placido)*
32. *La verità sta in cielo* (2016, Roberto Faenza, sceneggiatura di Roberto Faenza)*
33. *La vita possibile* (2016, Ivano De Matteo, sceneggiatura di Ivano De Matteo e Valentina Ferlan)*
34. *Latin Lover* (2015, Cristina Comencini, sceneggiatura di Giulia Calenda e Cristina Comencini)*
35. *Le confessioni* (2016, Roberto Andò, sceneggiatura di Roberto Andò e Angelo Pasquini)*
36. *Le ultime cose* (2017, Irene Dionisio, sceneggiatura di Irene Dionisio)*
37. *Michael Clayton* (2007, Tony Gilroy, sceneggiatura di Tony Gilroy)
38. *Quarto potere : Citizen Kane* (1941, Orson Welles, sceneggiatura di Roger Q. Denny, John Houseman, Mollie Kent, Herman J. Mankiewicz, Orson Welles)
39. *Rocco e i suoi fratelli* (1960, Luchino Visconti, sceneggiatura di Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli, Luchino Visconti)
40. *Salvate il soldato Ryan : Save Private Ryan* (1998, Steven Spielberg, sceneggiatura di Robert Rodat)
41. *Scene da un matrimonio : Scener ur ett äktenskap* (1973, Ingmar Bergman, sceneggiatura di Ingmar Bergman)
42. *Se Dio vuole* (2015, Edoardo Galea, sceneggiatura di Edoardo Galea e Marco Martani)*

43. *Sicilian Ghost Story* (2017, Fabio Grassadonia e Antonio Piazza, sceneggiatura di Fabio Grassadonia e Antonio Piazza)*
44. *Slam - Tutto per una ragazza* (2017, Andrea Molaioli, sceneggiatura di Francesco Bruni, Andrea Molaioli, Ludovica Rampoldi)*
45. *Slumdog millionaire* (2008, Danny Boyle e Loveleen Tandan, sceneggiatura di Simon Beaufoy e Vikas Swarup)
46. *Smetto quando voglio: Ad Honorem* (2017, Sydney Sibilìa, sceneggiatura di Luigi Di Capua, Francesca Manieri, Sydney Sibilìa)*
47. *Sole cuore amore* (2017, Daniele Vicari, sceneggiatura di Daniele Vicari)*
48. *Suburra* (2015, Stefano Sollima, sceneggiatura di Carlo Bonini, Giancarlo De Cataldo, Sandro Petraglia, Stefano Rulli)*
49. *The startup - Accendi il tuo futuro* (2017, Alessandro D'Alatri, sceneggiatura di Francesco Arlanch e Alessandro D'Alatri)*
50. *Tommaso* (2016, Kim Rossi Stuart, sceneggiatura di Kim Rossi Stuart e Federico Starnone)*
51. *Tutto quello che vuoi* (2017, Francesco Bruni, sceneggiatura di Francesco Bruni)*
52. *Un bacio* (2016, Ivan Cotroneo, sceneggiatura di Ivan Cotroneo)*
53. *Un chien andalou* (1928, Luis Buñuel)
54. *Un posto sicuro* (2015, Francesco Ghiaccio, sceneggiatura di Marco D'Amore e Francesco Ghiaccio)*
55. *Veleno* (2017, Diego Olivares, sceneggiatura di Diego Olivares)*
56. *Veloce come il vento* (2016, Matteo Rovere, sceneggiatura di Filippo Gravino, Francesca Manieri, Matteo Rovere)*

APPENDICI

Appendice 1. Le trame dei film ²⁴

7 minuti

I proprietari di un'azienda tessile italiana cedono la maggioranza della proprietà a una multinazionale. Sembra che non siano previsti licenziamenti, operaie e impiegate possono tirare un sospiro di sollievo. Ma c'è una piccola clausola nell'accordo che la nuova proprietà vuole far firmare al Consiglio di fabbrica. Undici donne dovranno decidere per sé e in rappresentanza di tutta la fabbrica, se accettare la richiesta dell'azienda. A poco a poco il dibattito si accende, ad emergere prima del voto finale saranno le loro storie, fatte di speranza e ricordi. Un caleidoscopio di vite diversissime e pulsanti, vite di donne, madri, figlie. Da una storia vera.

Alaska

Questa è la storia di due persone che non possiedono nulla se non loro stessi. Non hanno radici, non hanno neanche un posto dove sentirsi a casa.

Si conoscono per caso, sul tetto di un albergo a Parigi, e già a partire da questo primo incontro si riconoscono: fragili, soli e ossessionati da un'idea di felicità che sembra irraggiungibile. Fausto è italiano ma vive a Parigi, lavorando come cameriere in un grande albergo.

Nadine invece è una giovane francese, e possiede la bellezza commovente dei suoi 20 anni. È fragile e allo stesso tempo determinata, viva e pulsante come solo a quell'età si può essere. Il destino avrà in serbo non pochi ostacoli e sorprese per questo amore. Fausto e Nadine continueranno a incontrarsi, a perdersi, a soffrire ed amarsi per scoprire, alla fine, che tutte queste avventure erano solo una parte del loro grande amore.

Asino vola

Maurizio è un bambinetto caparbio, cresciuto tra mille avventure solitarie nella fiumara, il letto asciutto del fiume usato come discarica dalla gente del posto.

È lì, tra carcasse di automobili trasformate in rifugi e un'infinità di oggetti più o meno consumati dal tempo, che Maurizio matura l'amore per la musica. Il primo a cui Maurizio ha

²⁴ Le trame riportate sono quelle pubblicate nei siti <https://filmmitalia.org/it/production/626/> e <https://www.cinematografo.it/trova-film>.

confidato della sua passione è Mosè, il suo amico asino, che abita anche lui a due passi dalla fumara, con Mimi lo zingaro e la sua famiglia.

L'asino Mosè è sempre lì a consigliarlo e incoraggiarlo, al contrario di Angelina la gallina, che, cattiva, lo deride.

Maurizio inizia a seguire le lezioni nella banda del paese con gli altri bambini, ma presto resta l'unico senza strumento. La mamma non glielo vuole comprare: è severa, e vede la musica come l'ennesimo capriccio di un figlio monello, un lusso che la famiglia non si può permettere. Per Maurizio, invece, la musica è la possibilità di dimostrare al mondo che, se messo nelle stesse condizioni degli altri, può farcela, può imparare a suonare, può essere un musicista che porterà allegria per i paesi dell'intera provincia.

La soluzione si materializza in un vecchio tamburo, tenuto come reliquia nel magazzino della sala della musica e recuperato dal maestro Angelo. E proprio nel mistero che avvolge il tamburo si manifesta l'ultimo ostacolo di Maurizio sulla strada per diventare musicista...

Cuori puri

Agnese e Stefano sono molto diversi. Lei, 18 anni appena compiuti, vive con una madre dura e devota, frequenta la chiesa e sta per compiere una promessa di castità fino al matrimonio. Lui, 25 anni, è un ragazzo dal passato difficile che lavora come custode in un parcheggio di un centro commerciale confinante con un grande campo rom. Dal loro incontro nasce un sentimento vero, fatto di momenti rubati e di reciproco aiuto. Il desiderio l'uno dell'altra cresce sempre di più, fino a quando Agnese, incerta se tradire i suoi ideali, si troverà a prendere una decisione estrema e inaspettata.

Dove cadono le ombre

Anna e Hans, infermiera e suo assistente di un vecchio istituto per anziani, sono due anime "bambine" incastrate in corpi di adulti.

Intrappolati nel tempo e nello spazio, si muovono tra le stanze e il giardino di quello che era un ex orfanotrofio, come se qui si consumasse tutta la vita, dall'infanzia alla morte, come se non ci fosse luogo più accogliente al mondo di quello che li ha visti prigionieri nell'infanzia. Dal passato riappare Gertrud, una vecchia signora dai modi gentili; tutto sembra precipitare, il nastro dell'orrore sembra riavvolgersi.

Il male è bianco, come il camice di Gertrud, come le pareti dell'ala ovest, la zona delle torture.

L'istituto perde dunque i contorni attuali e torna ad essere ciò che era; ricovero crudele di bambini jenisch sottratti alle famiglie, tempio di un progetto di eugenetica capitanato proprio da Gertrud.

Anna, schiava di quel luogo e di un'infanzia dolorosa che non termina mai, riprende con forza le ricerche di Franziska, amica amata di una vita della quale ha perso le tracce molto tempo prima e che cerca ovunque e senza sosta. Ispirato a una storia vera, a settecento storie vere.

Dove non ho mai abitato

Francesca (Emmanuelle Devos), cinquant'anni, è l'unica figlia di Manfredi (Giulio Brogi), un famoso architetto che da quando è vedovo abita a Torino e che lei va a trovare solo in rare occasioni. Francesca da molti anni vive a Parigi con la figlia ormai adolescente e con il marito Benoît (Hippolyte Girardot), un finanziere sulla sessantina dal carattere introverso ma molto protettivo e paterno con lei.

Dopo essere stato vittima di un infortunio domestico, Manfredi, per avere per un po' di tempo la figlia al suo fianco a Torino, le chiederà di fare le sue veci nel progetto di una villa su un lago per una giovane coppia di innamorati. Francesca si ritroverà così a collaborare con il 'delfino' del padre, Massimo (Fabrizio Gifuni), un uomo sulla cinquantina che ha basato tutta la sua vita sulla sua carriera di architetto, tanto che il legame con la sua compagna, Sandra (Isabella Briganti), prevede che entrambi mantengano i propri spazi di autonomia e indipendenza. Dopo un primo approccio difficile, tra Massimo e Francesca piano piano nasce una grande sintonia professionale e un sentimento che li porterà, forse per la prima volta, a confrontarsi veramente con se stessi e i loro più autentici destini...

Fai bei sogni

È la storia di una difficile ricerca della verità e allo stesso tempo la paura di scoprirla.

La mattina del 31 dicembre 1969, Massimo, nove anni appena, trova suo padre nel corridoio sorretto da due uomini: sua madre è morta.

Massimo cresce e diventa un giornalista. Dopo il rientro dalla Guerra in Bosnia dove era stato inviato dal suo giornale, comincia ad avere attacchi di panico.

Si reca in ospedale e qui incontra Elisa. Il direttore del suo giornale gli affida la rubrica "lettere al giornale" ed il confronto con le storie delle persone che gli scrivono e la vicinanza di Elisa aiuteranno Massimo a scoprire la verità sulla sua infanzia ed il suo passato.

Falchi

Protagonisti della vicenda due agenti della sezione speciale della Squadra Mobile di Napoli, Peppe e Francesco, interpretati rispettivamente dal re dei boss Fortunato Cerlino, che pur passando dalla parte dei giusti interpreta anche in questo caso un personaggio difficile, dalle sfumature oscure e contraddittorie, e da Michele Riondino, che veste i panni dell'agente più giovane e impulsivo, afflitto da acuti problemi psichici e tossicodipendente. Figurano nel cast, inoltre, il grande attore Pippo Delbono, che interpreterà il capo della polizia Marino, e la splendida Stefania Sandrelli, che vestirà i panni di Donna Arianna.

Tra vertiginosi inseguimenti, arresti temerari e solitudini private, in una città che è coacervo di nazionalità, culture e criminalità disparate, la vita dei due agenti scivola in modo veloce e sincopato, come un ruvido rap metropolitano, finché all'improvviso un giorno tutto cambia definitivamente, per entrambi. E Peppe e Francesco si troveranno a combattere la battaglia

definitiva, contro il nemico più duro e spietato. Ma potranno far leva, oltre che sul loro coraggio, sulla forza pura di due figure femminili di delicata umanità.

Fiore

Carcere minorile. Daphne, detenuta per rapina, si innamora di Josh, anche lui giovane rapinatore. In carcere i maschi e le femmine non si possono incontrare e l'amore è vietato: la relazione di Daphne e Josh vive solo di sguardi da una cella all'altra, brevi conversazioni attraverso le sbarre e lettere clandestine.

Il carcere non è più solo privazione della libertà ma diventa anche mancanza d'amore. FIORE è il racconto del desiderio d'amore di una ragazza adolescente e della forza di un sentimento che infrange ogni legge.

Fraulein- una fiaba d'inverno

La più grande tempesta solare che l'uomo ricordi si abbatte sulla Terra provocando sbalzi di corrente e blackout. Una ben più profonda tempesta si scatena nell'animo di Regina, scontrosa e solitaria zitella da tutti chiamata "Fräulein", dopo che un misterioso turista sui sessanta, uomo smarrito e infantile, oltrepassa il cancello del suo albergo chiuso da anni. Quello che doveva essere il fugace "scontro" di una notte, si trasformerà ben presto in una tempestosa e sorprendente convivenza.

Gli sdraiati

Giorgio e Tito sono padre e figlio. Due mondi opposti che si scontrano all'interno di un appartamento a Milano. Giorgio è un giornalista di successo, celebre volto di un programma televisivo, stimato da colleghi e circondato da amici. Solo la sua ex moglie non gli rivolge parola e suo figlio si limita a farlo il minimo indispensabile.

Tito, d'altronde, è un adolescente e in quanto tale è mosso da un insieme di emozioni complesse che non si preoccupa di articolare o esprimere, soprattutto a suo padre. È pigro come solo un adolescente può essere. Giorgio fa il possibile per cercare di capirlo. Il suo sogno è portarlo sul Colle della Nasca, per la vendemmia, ma lui non ne vuole sapere. Tito si sente soffocato dalle attenzioni di suo padre e preferisce passare tutto il giorno con il suo gruppo di amici, mangiando, parlando di niente e giocando ai videogiochi. Finché un giorno, senza preavviso, comunica a suo padre che l'avrebbe raggiunto in Liguria per la vendemmia. Dopo una serie di incidenti e malintesi, alla fine, in qualche modo padre e figlio troveranno il modo di comunicare... o almeno ci proveranno.

Gli ultimi saranno ultimi

Cosa ci fa una donna incinta di nove mesi, impaurita, con una pistola puntata contro un poliziotto?

Gli ultimi saranno ultimi racconta la storia di Luciana Colacci (Paola Cortellesi), una donna semplice che sogna una vita dignitosa insieme a suo marito Stefano (Alessandro Gassmann). È proprio al coronamento del loro sogno d'amore, quando la pancia di Luciana comincia a crescere, che il suo mondo inizia a perdere pezzi: si troverà senza lavoro e deciderà di reclamare giustizia e diritti di fronte alla persona sbagliata, proprio un ultimo come lei, Antonio Zanzotto (Fabrizio Bentivoglio).

Un film che, tra risate, bugie, incomprensioni e voltafaccia, racconta le emozioni in tutte le sfumature possibili.

Nostro signore ha detto che gli ultimi saranno i primi... ma non ha detto di preciso quando.

Ho ucciso Napoleone

Nel giro di ventiquattrore la vita di Anita, single e brillante manager in carriera, viene spazzata via da un uragano di guai. Il lavoro, l'amore, il futuro, tutto in macerie nel giro di un giorno. Anita si ritrova seduta sull'altalena di un parco giochi licenziata in tronco e incinta del suo capo, suo amante clandestino, sposato e padre di famiglia. Ma Anita è come un sofficino congelato, per conservarsi si è fatta fredda, glaciale. Senza scendere a compromessi, pretende che tutto torni come prima, il suo lavoro, la sua vita, la sua libertà di single senza figli. E perché questo accada è necessario ordire un piano di vendetta raffinata e senza scrupoli. Ma a volte accade che anche il piano perfetto vacilli di fronte all'imprevisto, soprattutto se l'imprevisto ha le sembianze di un timido e goffo avvocato di nome Biagio. Nel frattempo Anita cresce, la sua pancia cresce e cresce dentro di lei la capacità di aprirsi al mondo e scongelare il sofficino che ha messo al posto del cuore. Quando la sua bambina nascerà, Anita sarà una persona diversa.

Il colore nascosto delle cose

Teo è un uomo in fuga. Dal suo passato, dalla famiglia di origine, dai letti delle donne con cui passa la notte e da cui scivola fuori alle prime luci del giorno, dalle responsabilità. Il lavoro è l'unica cosa che veramente ama, fa il "creativo" per un'agenzia pubblicitaria e non stacca mai, tablet e cellulari lo tengono in perenne e compulsiva connessione con il mondo.

Emma ha perso la vista a sedici anni, ma non ha lasciato che la sua vita precipitasse nel buio. O meglio, l'ha riacchiappata al volo, ha fatto a pugni con il suo handicap e l'ha accettato con la consapevolezza che ogni giorno è una battaglia. Fa l'osteopata e gira per la città col suo bastone bianco, autonoma e decisa.

Si è da poco separata dal marito e Teo, brillante e scanzonato, sembra la persona giusta con cui concedersi una distrazione.

Per Teo invece, tutto nasce per gioco e per scommessa, Emma è diversa da tutte le donne incontrate finora ed è attratto e impaurito dal suo mondo.

Una ventata di leggerezza li sorprende, ma quel galleggiare in allegria bruscamente finisce. Ognuno torna alla propria vita, ma niente sarà più come prima.

Il nome del figlio

Le vicende di una coppia in attesa del primo figlio: Alessandro Gassman (Paolo), estroverso e burlone agente immobiliare, e Micaela Ramazzotti (Simona), bellissima di periferia e autrice di un best-sellers piccante.

Valeria Golino veste i panni di Betta, sorella di Paolo, insegnante con due bambini, apparentemente quieta nella vita familiare, Luigi Lo Cascio in quelli di Sandro, suo marito e cognato di Paolo, raffinato scrittore e professore universitario precario. Tra le due coppie l'amico d'infanzia Rocco Papaleo (Claudio), eccentrico musicista che cerca di mantenere in equilibrio gli squilibri altrui.

Potrebbe essere la solita cena allegra tra amici che si frequentano e si sfottono da quando erano bambini, e invece una domanda semplice sul nome del figlio che Paolo e Simona stanno per avere induce a una discussione che porterà a sconvolgere una serata qualsiasi. Verranno fuori feroci differenze, diversità profonde, antichi rancori, litigi sui gusti sessuali, rivelazioni sull'impotenza... insomma, ognuno dei protagonisti - i padroni di casa, Sandro e Betta, l'amico Claudio, i genitori del figlio che chissà quale nome avrà - rivelerà segreti inaspettati che si infileranno pian piano nella serata e la ribalteranno con conseguenze tragicomiche.

Io e lei

Racconta la decisione dell'architetto Federica (la Buy) e dell'ex attrice ora gestore di un'enoteca Marina (Ferilli) di andare a vivere insieme. Vengono da percorsi diversi, hanno caratteri e modi di vita differenti. Federica ha un matrimonio alle spalle e ha un figlio, è timida e riservata, mentre Marina è fieramente lesbica da sempre e piuttosto estroversa. La loro storia d'amore è a un punto di svolta. Proprio quando Marina pensa che ormai si possano considerare una coppia stabile, Federica mossa da una serie di accadimenti entra in crisi. E comincia a porsi delle domande. Con chi vorrebbe dividere la propria vita? Chi è che ama veramente? E lei davvero, chi è? Una commedia d'amore vera, passionale, quotidiana e molto combattuta, come una piccola battaglia in cui vince solo chi sa lottare per la felicità.

L'intrusa

Un racconto ambientato nel mondo del volontariato, tra coloro che quotidianamente si trovano a contatto diretto col disagio e con quelle fasce della società troppo frettolosamente e spesso ingenerosamente etichettate come "cattive".

La storia è ambientata nella periferia napoletana all'interno di un centro di accoglienza. Il centro è stato aperto anni prima da una donna del Nord Italia assieme al marito poi morto. La donna continua a gestirlo con passione, negli anni, ha creato intorno a sé una comunità solidale con proprie regole e una forte identità.

Un giorno, però, in quel luogo arriva l'intrusa del titolo, cioè la moglie di un camorrista, che per motivi misteriosi decide di andare a nascondersi proprio all'interno del centro, ma che, con la sua sola presenza, è destinata a scompaginare la già difficile quotidianità.

L'ordine delle cose

Corrado è un alto funzionario del Ministero degli Interni italiano specializzato in missioni internazionali contro l'immigrazione irregolare. Il governo italiano lo sceglie per affrontare una delle spine nel fianco delle frontiere europee: i viaggi illegali dalla Libia verso l'Italia. La missione di Corrado è molto complessa, la Libia post-Gheddafi è attraversata da profonde tensioni interne e mettere insieme la realtà libica con gli interessi italiani ed europei sembra impossibile.

Corrado, insieme a colleghi italiani e francesi, si muove tra stanze del potere, porti e centri di detenzione per migranti. La sua tensione è alta, ma lo diventa ancor di più quando infrange una delle principali regole di autodifesa di chi lavora al contrasto dell'immigrazione, mai conoscere nessun migrante, considerarli solo numeri.

Corrado, invece, incontra Swada, una donna somala che sta cercando di scappare dalla detenzione libica e di attraversare il mare per raggiungere il marito in Europa.

Come tenere insieme la legge di Stato e l'istinto umano di aiutare qualcuno in difficoltà?

Corrado prova a cercare una risposta nella sua vita privata, ma la sua crisi diventa sempre più intensa e si insinua pericolosa nell'ordine delle cose.

La ragazza del mondo

Quello di Giulia è un mondo antico e sospeso, fatto di rigore e testi sacri, che esclude con ferocia chi non vi appartiene. Quello di Libero è il mondo di tutti gli altri, di chi sbaglia, di chi si arrangia cercando un'altra possibilità e di chi ama senza condizioni. Quando Giulia incontra Libero scopre di poter avere un altro destino, tutto da scegliere. La loro è una storia d'amore purissima e inevitabile e per i due ragazzi inizia un intenso periodo di vita insieme, scelta che comporterà per Giulia una totale esclusione dal mondo dei Testimoni di Geova al quale appartiene. Libero farà a Giulia il dono d'amore più grande di tutti: la libertà di appartenere al mondo, un mondo nuovo, luminoso e pieno di futuro.

La scelta

Potrebbe essere una storia di normale felicità quotidiana, se un evento drammatico e improvviso - una violenza - non sconvolgesse l'equilibrio di Laura e Giorgio, portando alla luce le loro diversità caratteriali.

Il destino mette alla prova il loro amore, seminando il dubbio sulla paternità del bimbo in arrivo. Con grande forza, i due coniugi dovranno affrontare ogni paura e fare alla fine una scelta.

La verità sta in cielo

Il 22 giugno 1983, una ragazza di 15 anni, Emanuela Orlandi, sparisce dal centro di Roma e non farà più ritorno. La sua scomparsa è l'occasione per raccontare la genesi della piramide criminale che da quel momento in poi metterà radici nella capitale. Una vicenda con scabrose ramificazioni ancora attuali. Quando il fratello di Emanuela Orlandi ha chiesto udienza al Papa per chiedergli della sorella, il Papa gli ha risposto "lei è in cielo". Anche la verità sta in cielo?

La vita possibile

È un film sulla speranza, sulle possibilità raccolte, sulla forza delle donne, sulla capacità di nascere e rinascere ancora.

Anna e suo figlio Valerio, scappano da un uomo che ha demolito l'amore con le sue mani, che ha picchiato la donna fino a distruggerla e che ha reso suo figlio un ragazzo chiuso, fragile, pieno di risentimento. Anna sarebbe dovuta finire tra le colonne di un giornale, una notizia tra le notizie, il corpo frantumato di una donna che va ad aggiungersi alle centinaia di corpi di donne che ogni anno raccogliamo nelle nostre case, nelle nostre strade. Vittime dell'inganno di sentimenti malati. Ma Anna non sarà lì.

"La vita possibile" esiste, la via d'uscita c'è. Ribellarsi è necessario e alle volte è anche un dovere. La possibilità è quella di trovare una folle e dolce amica che ti aiuta, una casa anche se piccola che ti accoglie, un lavoro seppur duro che ti sostiene. Un futuro. Magari ancora amore. Anna e Valerio lo sanno, sono convinti di poter tornare a vivere e lo vogliono con tutta la loro forza.

Latin lover

Saverio Crispo, il grande attore del cinema italiano, un genio, come lo definisce il critico Picci, è morto dieci anni fa. Le sue quattro figlie, avute da mogli diverse in altrettante parti del mondo, si radunano nella grande casa del paesino pugliese dove l'attore è nato. La figlia italiana con il compagno di cui è fidanzata clandestina.

La figlia francese, con il più piccolo dei tre figli avuti da tre padri diversi. La figlia spagnola, l'unica sposata, con un marito impenitente traditore. E l'ultima figlia svedese che il padre non l'ha quasi mai visto.

Arrivano anche le due vedove, la prima moglie italiana che se lo è ripreso e curato in vecchiaia, e l'attrice spagnola che lo ha sposato ai tempi dei western all'italiana.

Nessuna delle figlie ha conosciuto veramente il grande padre che ognuna ha mitizzato e amato nelle epoche diverse della sua trionfale carriera.

Nel mezzo dei festeggiamenti, quando ancora è attesa la quinta figlia, l'americana riconosciuta con la prova del Dna, irrompe invece Pedro del Rio, lo stunt che pare conoscere l'attore meglio di chiunque altro. Tra conferenze stampa, proiezioni, rivelazioni notturne di segreti, le donne del grande divo rivaleggiano, si affrontano, in un crescendo di emozioni e situazioni tragicomiche.

Le confessioni

Siamo in Germania, in un albergo di lusso dove sta per riunirsi un G8 dei ministri dell'economia pronto ad adottare una manovra segreta che avrà conseguenze molto pesanti per alcuni paesi. Con gli uomini di governo, ci sono anche il direttore del Fondo Monetario Internazionale, Daniel Roché, e tre ospiti: una celebre scrittrice di libri per bambini, una rock star, e un monaco italiano, Roberto Salus. Accade però un fatto tragico e inatteso e la riunione deve essere sospesa. In un clima di dubbio e di paura, i ministri e il monaco ingaggiano una sfida sempre più serrata intorno al segreto. I ministri sospettano infatti che Salus, attraverso la confessione di uno di loro, sia riuscito a sapere della terribile manovra che stanno per varare, e lo sollecitano in tutti i modi a dire quello che sa. Ma le cose non vanno così lisce: mentre il monaco – un uomo paradossale e spiazzante, per molti aspetti inafferrabile – si fa custode inamovibile del segreto della confessione, gli uomini di potere, assaliti da rimorsi e incertezze, iniziano a vacillare..."

Le ultime cose

Il film racconta tre semplici storie che si intrecciano ai giorni nostri al Banco dei Pegni di Torino, dove una moltitudine dolcemente impegna i propri averi, in attesa del riscatto o dell'asta finale. Tra i mille volti che raccontano l'inventario umano del nostro tempo, tre storie s'intrecciano sulla sottile linea del debito morale. Sandra, giovane trans, è appena tornata in città nel tentativo di sfuggire al passato e ad un amore finito. Stefano, assunto da poco, si scontra con la dura realtà lavorativa e assiste ai miseri maneggi nel retroscena del Banco. Michele, pensionato, per ripagare un debito si ritrova invischiato nel traffico dei pegni. Un racconto corale sullo stare nel mondo al tempo della grande disuguaglianza.

Se Dio vuole

Lo stimato cardiocirurgo Tommaso e sua moglie Carla, un tempo affascinante "pasionaria", oggi sfiorita come gli ideali in cui credeva, hanno due figli: Bianca, la più grande che non ha interessi né idee o passioni, e Andrea, un ragazzo brillante, iscritto a Medicina e pronto a seguire le orme del padre. Tommaso è molto orgoglioso di suo figlio, ma improvvisamente qualcosa cambia. Il ragazzo, infatti, si chiude spesso nella sua stanza e la sera esce senza dire a nessuno dove va. I sospetti su una possibile omosessualità del figlio si insinuano; ma Tommaso è tutt'altro che incline alla discriminazione e pronto quindi ad accettare la situazione, fino a quando Andrea decide finalmente di aprirsi in famiglia e comunicare l'intenzione di diventare sacerdote. Per Tommaso, ateo convinto, è un duro colpo. Così, mentre finge di dare il suo pieno appoggio ad Andrea, inizia a seguirlo di nascosto per scoprire chi è il responsabile del cambiamento avvenuto nel ragazzo. Scopre quindi che il suo "nemico" è Don Pietro, un sacerdote davvero sui generis, con cui Tommaso inizierà una vera e propria guerra senza esclusione di colpi.

Sicilian Ghost Story

In un piccolo paese siciliano ai margini di un bosco, Giuseppe, un ragazzino di tredici anni, scompare. Luna, una compagna di classe innamorata di lui, non si rassegna alla sua misteriosa sparizione. Si ribella al clima di omertà e complicità che la circondano e pur di ritrovarlo, discende nel mondo oscuro che lo ha inghiottito e che ha in un lago una misteriosa via d'accesso. Solo il loro indistruttibile amore le permetterà di tornare indietro.

Slam - Tutto per una ragazza

Samuele ha sedici anni e una grande passione per lo skateboard. Passa le sue giornate con gli amici tra salti, evoluzioni e cadute, e coltiva un'amicizia tutta immaginaria con il suo eroe, Tony Hawk, il più grande skater di tutti i tempi. Sam vorrebbe andare all'università, viaggiare, magari vivere in California.

Vorrebbe soprattutto essere il primo della sua famiglia a non inciampare nell'errore di diventare genitore a sedici anni, come è capitato a sua mamma e a sua nonna.

È però difficile sfuggire al singolare destino della sua famiglia specie quando incontra Alice, lei è meravigliosa e sembra rappresentare tutto ciò che desidera...

Smetto quando voglio - Ad honorem

Pietro Zinni è in carcere e con lui tutta la banda. Ma non possono rimanerci a lungo perché in giro c'è Walter Mercurio che è pronto a fare una strage e solo le migliori menti in circolazione possono fermarlo.

Ma chi è Walter Mercurio? Cosa nasconde? Qual è il suo piano?

La Banda si riunisce per l'ultima volta per affrontare il cattivo più cattivo di sempre. Ma non possono farcela da soli, stavolta avranno bisogno dell'aiuto del nemico storico, Murena. Con lui dovranno evadere da Rebibbia per anticipare le mosse di Mercurio, cercando di capire come neutralizzare l'attacco che sta mettendo in piedi, un evento a cui parteciperanno centinaia di persone.

Sole cuore amore

È una storia di amicizia e solidarietà tra due donne ancora molto giovani che hanno fatto scelte opposte nella vita, Eli e Vale.

Eli ha poco più di trent'anni, un marito e quattro figli. Vive in una cittadina della provincia di Roma e ogni giorno fa molte ore di viaggio per andare a lavorare in una zona di Roma molto lontana. Non ha scelta, deve fare questa vita anche perché suo marito Mario ha perso il lavoro e il piccolo stipendio di lei è irrinunciabile per mandare avanti la famiglia. Nonostante la vita dura, Eli non perde mai la gioia di vivere e per questo è molto amata da tutti.

Tra lei e Mario c'è un amore profondo, un rispetto totale e un desiderio che non viene mai meno.

Vale, stessa età, è una danzatrice e dedica la sua vita all'espressione artistica, è sola e non deve rendere conto a nessuno delle sue scelte. Le due donne sono amiche da sempre, praticamente sorelle. Vale al contrario di Eli fa una vita totalmente libera da impegni familiari, soprattutto vive la notte, lavora nelle discoteche, in teatro e per i figli di Eli è come una zia.

A volte, durante il giorno, prende con sé i bimbi e li porta a zonzo, oppure li aiuta a fare i compiti. Ma la solidarietà umana, l'amore e il desiderio di vivere non possono bastare a lenire l'immensa fatica di cui si carica Eli.

Suburra

Storia di una grande speculazione edilizia, il Water-front, che trasformerà il litorale romano in una nuova Las Vegas. Per realizzarla servirà l'appoggio di Filippo Malgradi, politico corrotto e invischiato fino al collo con la malavita, di Numero 8, capo di una potentissima famiglia che gestisce il territorio e, soprattutto, di Samurai, il più temuto rappresentante della criminalità romana e ultimo componente della Banda della Magliana. Ma a generare un inarrestabile effetto domino capace di inceppare definitivamente questo meccanismo saranno in realtà dei personaggi che vivono ai margini dei giochi di potere come Sebastiano, un PR viscido e senza scrupoli, Sabrina un'avvenente escort, Viola la fidanzata tossicodipendente di Numero 8 e Manfredi il capoclan di una pericolosa famiglia di zingari.

The start up - accendi il tuo futuro

Qual è il sogno di ogni ragazzo (e non solo) di oggi?

Inventare una app e svoltare!

È quello che accade a Matteo Achilli, diciottenne romano, che esasperato dall'ennesima ingiustizia subita, inventa un social network che fa incontrare in modo innovativo, domanda e offerta di lavoro.

All'inizio nessuno crede al progetto e molti sono i falchi pronti ad approfittare di lui. Ad un certo punto arriva la svolta.

Ed il ragazzo si ritrova così, da un giorno all'altro, al centro degli interessi del mondo che conta.

Da Roma a Milano, dalla borgata del Corviale ai salotti milanesi: in breve tempo Matteo acquista popolarità e soldi. La sua faccia è sulle prime pagine dei giornali e la sua startup conta migliaia di iscritti.

Ma il mondo del successo è una giungla: sei preda o predatore.

C'è un prezzo da pagare: la famiglia, l'amicizia, l'amore. Cosa sceglierà Matteo?

Basato su una storia vera.

Tommaso

Dopo una lunga relazione, Tommaso riesce a farsi lasciare da Chiara, la sua compagna.

Ora ad attenderlo pensa ci sia una sconfinata libertà e innumerevoli avventure. È un attore giovane, bello, gentile e romantico ma oscilla perennemente tra slanci e resistenze e presto si rende conto di essere libero solo di ripetere sempre lo stesso copione: insomma è una "bomba innescata" sulla strada delle donne che incontra.

Le sue relazioni finiscono dolorosamente sempre nello stesso modo, tra inconfessabili pensieri e paure paralizzanti.

Questa sua coazione a ripetere un giorno finalmente s'interrompe e intorno a sé si genera un vuoto assoluto. Tommaso ora è solo e non ha più scampo: deve affrontare quel momento del suo passato in cui tutto si è fermato.

Tutto quello che vuoi

Alessandro è un ventiduenne trasteverino ignorante e turbolento; Giorgio un ottantacinquenne poeta dimenticato.

I due vivono a pochi passi l'uno dall'altro, ma non si sono mai incontrati, finché Alessandro accetta malvolentieri un lavoro come accompagnatore di quell'elegante signora in passeggiate pomeridiane. Col passare dei giorni dalla mente un po' smarrita dell'anziano poeta, e dai suoi versi, affiora progressivamente un ricordo del suo passato remoto: indizi di una vera e propria caccia al tesoro. Seguendoli, Alessandro si avventurerà insieme a Giorgio in un viaggio alla scoperta di quella ricchezza nascosta, e di quella celata nel suo stesso cuore.

Un bacio

Un bacio ha come protagonisti tre ragazzi sedicenni, Lorenzo, Blu e Antonio, che hanno molte cose in comune: frequentano la stessa classe nello stesso liceo in una piccola città del nord est, hanno ciascuno una famiglia che li ama, e tutti e tre, anche se per motivi differenti, finiscono col venire isolati dagli altri coetanei.

È un film sull'adolescenza, sulle prime volte, sulla ricerca della felicità. Ma anche sul bullismo e sull'omofobia. Sui modelli e sugli schemi che ci impediscono, e che impediscono soprattutto ai ragazzi, di essere felici, di trovare la strada della loro singola, particolare, personale felicità.

Un posto sicuro

Sullo sfondo della cittadina di Casale Monferrato, in fermento per l'avvicinarsi della sentenza del processo Eternit, si svolgono le vicende di Luca, un trentenne senza più sogni che si guadagna da vivere come clown per animare le feste private. Un giorno riceve una notizia drammaticamente improvvisa: suo padre Eduardo, ex operaio Eternit, sta morendo di mesotelioma. Padre e figlio iniziano così un percorso di riavvicinamento dovuto anche al rapido corso della malattia che li costringe anche al confronto.

Veleno

In un piccolo centro del casertano, una famiglia di agricoltori vive il dramma di un territorio violato, contaminato dai veleni che criminali senza scrupoli hanno disseminato in buona parte di quella provincia, attraverso il dolore per la malattia di Cosimo, il capofamiglia, e i molteplici conflitti che il suo male scatena.

Una lotta brutale, tra la morte che incombe e un feroce e disperato istinto di sopravvivenza che anima i suoi più stretti familiari e un intero paese, costretto a fare i conti con la paura di un potere mafioso che corrompe e distrugge, producendo, come effetto ulteriore, la capillare disgregazione di una comunità.

Laddove spesso, perfino all'interno di uno stesso nucleo familiare, convivono carnefici e vittime, chi si è compromesso con i clan, magari cedendo terreni o semplicemente fingendo di non vedere e non sapere e chi, della devastazione di quei territori, ha finito per subire le dirette e quasi sempre mortali conseguenze. Il calvario del protagonista come sintesi, dunque, delle piccole e grandi contraddizioni di una terra di fatto abbandonata a se stessa, dove lo stato sembra aver definitivamente abdicato alle sue funzioni, dove l'unico potere riconoscibile e riconosciuto è rimasto solo quello criminale, dove la natura, rabbiosamente si ribella allo scempio subito.

Veloce come il vento

La passione per i motori scorre da sempre nelle vene di Giulia De Martino. Viene da una famiglia che da generazioni sforna campioni di corse automobilistiche. Anche lei è un pilota, un talento eccezionale che a soli diciassette anni partecipa al Campionato GT, sotto la guida del padre Mario. Ma un giorno tutto cambia e Giulia si trova a dover affrontare da sola la pista e la vita. A complicare la situazione il ritorno inaspettato del fratello Loris, ex pilota ormai totalmente inaffidabile, ma dotato di uno straordinario sesto senso per la guida. Saranno obbligati a lavorare insieme, in un susseguirsi di adrenalina ed emozioni che gli farà scoprire quanto sia difficile e importante provare ad essere una famiglia.

Appendice 2. Indicatori per la catalogazione dei ricordi

INDICATORE	No	TIPOLOGIA	DESCRIZIONE	ESEMPI
IL RICORDO Bibliografia Singer, Bonalume 2010	a	AUTOBIOGRAFICO	Evento di cui il personaggio ha fatto esperienza o è stato testimone.	Ti ho raccontato come è morta mia madre? Era il 14 aprile. Ogni anno, il quattordici di tutti i mesi, le porto un fiore sul marciapiede dove ha avuto l'infarto. <i>(Alaska)</i>
	b	TEMPORALMENTE lontano	Che riguarda eventi accaduti almeno un anno prima del tempo in cui vengono raccontati.	Io è un anno che sto qui. E prima, per un anno e mezzo ho fatto le pulizie nei condomini: scale tutte uguali, ascensori e cani che pisciano dove hai appena passato lo straccio... <i>(7 minuti)</i>
	c	COMPLESSITÀ NARRATIVA	Unità narrative che hanno ottenuto 3 punti.	
	c.1	Complessità narrativa scarsa 1 punto	La formulazione del ricordo risulta generica nella struttura sintattica (mancanza di connettivi) e/o nell'argomento (nessun rif a persone, luoghi, tempo, emozioni)	... Ne ho già perso uno, di lavoro, sai? Licenziata proprio per i soci stranieri. Ristrutturazione industriale. Nuovo piano di recupero. Volevano mandarci a Singapore. I soci stranieri! <i>(7 minuti)</i>
	c.2	Complessità narrativa modesta 2 punti	Si fa riferimento a persone, luoghi, tempo ma non compaiono valutazioni, emozioni, sentimenti.	Si chiama Bianca De Meo... È una delle operaie più anziane, lavora in azienda da più di trent'anni. <i>(7 minuti)</i> No, sa, qui ci venivo da piccolo con mia madre, e... volevo vedere come... <i>(Slam)</i>
	c.3	Complessità narrativa buona/elevata 3 punti	Si fa riferimento a persone, luoghi, tempo e compaiono elementi che esprimono giudizi, valutazioni/ emozioni/ sentimenti.	Non è neanche un anno che sto qui. Anzi, no: sono undici mesi e un paio di giorni, me lo ricordo perché firmai tre giorni prima del compleanno: con Angelo, il mio ragazzo festeggiammo, in pizzeria... <i>(7 minuti)</i>

Appendice 3. Catalogazione dei ricordi di 3 sceneggiature: *7 minuti*, *Alaska*, *Slam*

TITOLO	RICORDI PIÙ RECENTI DI UN ANNO	RICORDI	SUPERIORI	AD UN ANNO
		COMPLESSITÀ NARRATIVA SCARSA	COMPLESSITÀ NARRATIVA MODESTA	COMPLESSITÀ NARRATIVA BUONA
		nessun riferimento a persone, tempo, emozioni, valori	riferimento a persone, luoghi, tempo	riferimento a persone, tempo, emozioni, valori
		PUNTI 1	PUNTI 2	PUNTI 3
7 MINUTI	ma è da stamattina che stamo qua	... Ne ho già perso uno, di lavoro, sai? Licenziata proprio per i soci stranieri. Ristrutturazione industriale. Nuovo piano di recupero. Volevano mandarci a Singapore. I soci stranieri!	Si chiama Bianca De Meo... È una delle operaie più anziane, lavora in azienda da più di trent'anni.	Mia madre c'aveva un negozietto di bottoni, te l'immagini? Sempre dietro a un bancone... E io pe' non fà la stessa fine sò finita qui a muovere i telai. E peggio me sento... Sai che te dico, che se mi madre invece de vende bottoni fosse stata operaia, io da sta fabbrica me ne sarei stata lontana mille chilometri...
	Oggi lei incontrerà la rappresentante che hanno eletto qualche giorno fa...	...le donne andavano in carrozza e gli uomini a cavallo!	Io la conosco da trent'anni... Abbiamo cominciato a lavorare qua insieme. In queste stanze non c'erano neanche i neon, facevamo le riunioni in sala mensa...	Mia madre stava in casa, tutto il giorno. Quando andavo a scuola mi guardava come fosse un lusso: "tu sì che fai una bella vita"...
	... Soprattutto a Greta, che stamattina m'ha fatto il dito, e io non ho detto niente.....	Ma il Corano nun diceva che era proibito?	Te la ricordi Mariannella? Com'è che diceva? "Zero, non farsi domande e pulire il tavolo". So' trent'anni che pulisco il tavolo: a forza di pulirlo, brilla.	Mia invece no ha proprio mandato. Mia madre con bastone tra gambe peggio di padre... Menava e basta...
	L'hanno eletta al Consiglio per errore: hanno confuso i voti per la fabbrica con quelli per la scuola.	È una vita che sto male e non posso dirmelo: c'è sempre qualcosa, intorno, di più importante.	Sto qua da dodici anni, non lo voglio perdere.	Se penso che ce so stata insieme tredici anni... Non scopavamo più... Poi all'improvviso ci siamo mollati....
	Intanto so tre ore che sta là dentro.	Sai quante volte mi hanno fatta a pezzi solo perché sono finita in carrozzella correndo in macchina?	Ma io sono entrata l'anno scorso, va bene? Appena ho preso il diploma.	Prima di venire qua, lavoravo in un'altra fabbrica. Passò di mano e per non farla chiudere ci fecero un piano. Trasferimenti, Taglio degli stipendi del dieci per cento, e poi ci scrissero una lettera. Ma li c'era scritto: "riteniamo

				doverci privare del suo apporto...”
	<p>BIANCA L'abbiamo scelta noi: abbiamo votato. SANDRA Io non l'ho votata.</p>	<p>Quant'è che lavorate qui? Trent'anni. Quando vi hanno assunte, la pausa pranzo quant'era? Quarantacinque minuti. Poi diventò mezz'ora.</p>		<p>Non è neanche un anno che sto qui. Anzi, no: sono undici mesi e un paio di giorni, me lo ricordo perché firmai tre giorni prima del compleanno: con Angelo, il mio ragazzo festeggiammo, in pizzeria...</p>
	<p>Speravo non la votassero. Pensavo: duecento operaie – duecento! – non possono essere tanto stronze da eleggere madre e figlia, sceglieranno una sola.</p>	<p>Sono frutto di anni e anni e anni di lavoro... Ce li siamo guadagnati...</p>		<p>Quando mi hanno presa, io non ci volevo credere che c'era pausa per mangiare!</p>
	<p>È lei che t'ha fatto eleggere al consiglio.</p>			<p>Io quando mi hanno assunta ero felice, conoscevo il nome, non era una fabbrica come tutte le altre. Non è una cosa piccola. E fanno anche la pubblicità in televisione. Mio cugino l'ha vista dal suo paese, in alta Italia, mi ha scritto “ti ho visto in tv”. Io gli scrivo “Io in televisione? Sei pazzo?” e lui “Sì, c'erano le camicie quelle che cucite voi, l'attore scende dalla macchina e dice che non può stare senza”.</p>
	<p>Ci è rimasto di merda.</p>			<p>Io è un anno che sto qui. E prima, per un anno e mezzo ho fatto le pulizie nei condomini: scale tutte uguali, ascensori e cani che pisciano dove hai appena passato lo straccio... Senza contratto non mi davano il mutuo,</p>
	<p>Se n'è andato in Belgio... Ha aperto un negozio, gli ha dato i soldi uno zio. Tre mesi fa. E m'ha scritto se lo raggiungevo...</p>			<p>Io sono qui da 12 anni. Ma miei ricordi ce li ho tutti, in fila: in Africa ho lasciato un altro mondo, dove tutto sta per venire addosso, da un momento all'altro, sempre, di continuo, e mentre con una gamba stai qui, con altra sei già pronta a scappare.</p>
	<p>L'unica cosa seria è successa dieci minuti fa.</p>			

<p>Di tutto quel tempo che ho passato la dentro mi ricordo solo sorrisi, sorrisi e parole, parole giuste, giustissime, discorsi perfetti.... Soprattutto Varazzi, dovevate vederlo mentre mi diceva quanto tiene al marchio, a noi, al nome e alla storia - sì, certo, alla storia! – della ditta. E intanto mi chiedevo: “Ma tutte ste parole che vogliono di? Signori, ma che volete da me?”.</p> <p>ORNELLA E che volevano? BIANCA M'hanno dato una lettera...</p>			
Ti aspettiamo da quattr'ore...			
Siamo state vendute.			
Me l'ha chiesto Varazzi...			
Hissam voleva il maschio... Poveretto, ci è rimasto male.			
Una è licenziata a maggio, l'altra un mese fa. Ogni giorno che salgo sull'autobus penso: prima eravamo in tre, prima quattro, cinque:			
Va bene, sì, è possibile. Ma con questo? Potevano farci mille proposte peggiori, lo sai. Potevano chiederci un'ora di più al giorno.			
Non ce l'avevo io, paura, prima di entrare là dentro? Ho due figli pure io a casa, disoccupati, uno studia ancora.			
Stamattina sono passata davanti alla Mira Lanza, sullo stradone. La conoscete anche voi... Mi sono fermata apposta per guardarla... Fa venire i brividi... È come se l'avessero bombardata...			

	Quando sulla porta mi hanno dato la lettera, e l'ho aperta, pure io ho pensato "sette minuti, solo sette, cosa sono sette minuti?", ho pensato che sette minuti non erano niente davanti alla possibilità che avremmo continuato a lavorare... Ma poi, mentre venivo qua da voi, ho detto... No, ma è troppo facile... qua bisogna ragionarci... dobbiamo parlarne.... Ho pensato:			
	Io pe piglià i libri dei ragazzi a scuola stamattina ho dovuto farmi dare i soldi dal prete...			
	Alla Farinetti ha preso fuoco un intero capannone, il mese scorso: l'avete sentito? Le cravatte avevano ridotto il personale, un mese prima, il personale nei gruppi antincendio. Avevano votato, d'accordo?			
	Sei stata ore di là con le cravatte, senza testimoni.			
ALASKA	Ti ho vista stamattina sulla metro	Lavorava in un negozio di scarpe		<p>Ho sparato a un uomo che ha mostrato l'uccello a mia moglie.</p> <p>Lei lavorava per lui, quello le offre di accompagnarla a casa, in un parcheggio tira fuori il cazzo e la prende per i capelli, mia moglie urla e lui le dice se non me lo prendi in bocca ti licenzio.</p> <p>Lei gliel'ha preso in bocca. La mattina dopo sono andato al supermercato e gli ho sparato in testa. Ho sparato a un uomo che ha mostrato l'uccello a mia moglie.</p> <p>Lei lavorava per lui, quello le offre di accompagnarla a casa, in un parcheggio tira fuori il cazzo e la prende per i capelli, mia moglie urla e lui le dice se non me lo prendi in bocca ti licenzio.</p> <p>Lei gliel'ha preso in bocca. La</p>

				mattina dopo sono andato al supermercato e gli ho sparato in testa.
	Per due mesi ho lavato i piatti.	Nadine mi ha parlato di te tante volte, ma ero convinto che s'inventava tutto.		Ti ho raccontato come è morta mia madre? Era il 14 aprile. Ogni anno, il quattordici di tutti i mesi, le porto un fiore sul marciapiede dove ha avuto l'infarto.
	mi hanno accompagnata	Nicolas mi ha portato a Milano, mi ha aiutato a cominciare.		
	volevo mostrare la stanza alla mia amica non stavamo facendo nulla di male, non abbiamo toccato niente	Non me lo sono mai scoperto. Te lo giuro.		
	Ti avevo portato dei cioccolatini, ma li ho dovuti lasciare all'entrata. Non sapevo cosa portare. Magari ho sbagliato.	Sei stata con qualcuno mentre ero dentro?		
	Lesioni volontarie, è stato un mese in prognosi riservata.	Quello che ha il locale, l'eschimese, te lo sei scoperto?		
	Alla fine mi hanno scelto, lo sai? Quel provino che avevo fatto... È come se a me le cose stanno andando bene perché a te sono andate male.	Io invece vado giù alla grandissima. Sempre andato giù io.		
	Mi ci sono fatto una sega una settimana fa su quella foto.	Se dopo un anno stai ancora pensando a lei...		
	Sono andata a casa di tua madre e ho usato il suo telefono, Ne avevo trovata una che poteva essere lei, ma mi ha detto di non conoscere nessuno che si chiama Fausto. Poi invece mi hanno dato un numero di Milano. E ho fatto anche chiamate internazionali. Le ho detto del tuo amico, lei si ricorda di lui. Non vuole sentirlo, ha detto che le dispiace, e poi mi ha chiesto di non chiamare più.	Mi sei mancata. Pensavo che non ti avrei più rivista.		

	Avevi promesso che saresti tornata. Ti ho aspettato e non sei venuta	È il vestito con cui si è sposata mia madre. Mio padre me lo ha dato la settimana scorsa. Mi aveva chiesto di non fartelo vedere,		
	Non so più come ci si comporta con le persone, Nadine. Quando sei in prigione ti dimentichi come ci si comporta. Pensi sempre le stesse cose, dici sempre le stesse cose, e lo sai io a che cosa pensavo a oggi? Pensavo che sicuramente non saresti venuta. Adesso ti ricordi di me?	Fino ad ora ho aspettato te,		
	Ti ho pensato tutti i giorni. Tutti.	Mi sono sempre fidato di te. Ti ho trattata come una figlia.		
	Ieri si è addormentato, io mi sono stesa accanto a lui, e mi è venuto da piangere.			
	Te l'avevo promesso.			
	Ieri ho visto una pecora di pelouche, bellissima, costava cinquanta euro. E non l'ho comprata, perché scarico pesce ai mercati generali e guadagno settecento euro al mese.			
	Gli servivano trentamila euro per aprire, non sapeva dove prenderli... Ho preso in prestito i tuoi soldi, Nadine. Ho lasciato tremila per l'affitto, e adesso sono in società con lui. Ho visto il locale, è una cosa che funziona. Sandro mi ha portato dal suo avvocato, mi ha fatto controllare tutti i conti.			
	Le ho detto che le riportavo i soldi in mezz'ora.			
	La storia dell'eschimese te la ricordi?			
	Che cazzo hai combinato? Ti ho aspettato due ore, ieri. Due ore, cazzo.			

	Un mese fa non camminavi nemmeno.			
	Erano tre mesi che non uscivo			
	Dove sei stata? Ti ho chiesto dove sei stata. Perché non mi hai detto che restavi fuori? Ci hai scopato? Rispondi, cazzo. Ci hai scopato o no?			
	Hai lasciato roba a casa mia. Il rasoio elettrico, un bracciale e poi non mi ricordo.			
	...Ieri ho fatto le tre di notte per fare una crostata che ti volevo portare stamattina.			
	Sono quattro mesi che andiamo avanti così quanto pensi che resisti ancora?			
SLAM	A casa con me non è così, ha sempre parlato di tutto,	Soltanto quindici anni fa. Una cosa recente, insomma.	Ma se io e tuo padre ci siamo lasciati quindici anni fa!? Io e tuo padre abbiamo gestito male la cosa, è vero. Dovevamo farci aiutare da qualcuno, io gliel'avevo detto!	Persi la mia verginità a sedici anni, dopo un contest in un posto chiamato Trashmore, a Virginia Beach. Durai metà del tempo di una run in una gara di vert.
	Ci siamo lasciati tre giorni fa, dopo due mesi. Sono a pezzi, come avrai capito. Non mi piaceva tanto il sesso con lui.	averti avuto a quell'età...	La pensavi così quando sei rimasta incinta? ANTONELLA Ma io non avevo scelta, mica potevo scappare!	...allora io esco di corsa, ma il motorino niente, non parte. Allora smadonno e corro alla fermata lì davanti... ...e lì ci sta una vecchiaia che mi dice che è sciopero. Io allora provo a fermare qualche macchina, ma niente, non si ferma nessuno! Allora che faccio?
	Mi sei mancato tantissimo.	Lui e mia madre si sono lasciati poco dopo che sono nato io. Aveva sedici anni.	Non permetterò che si rovini la vita come io ho rovinato la mia. ... Così passano dieci anni, poi altri dieci, e ti rendi conto che hai sprecato tanto tempo per una cosa che qualsiasi persona sana di mente si sarebbe buttata alle spalle anni prima!	...mentre questa povera stronza si dannava l'anima a spingere e a urlare su una sedia gestatoria! Sedici anni fa a quest'ora eri un ragnetto, amore mio.

	Anche tu. Ieri, quando non rispondevi al mio sms, credevo di morire.	Ti ricordi cos'è successo al pesce rosso?	Ne avrà avuti almeno una decina, che io ricordi. In sgabuzzino c'è il cimitero degli oggetti lasciati dai suoi fidanzati: di solito spazzolini, scarpe, a volte oggetti anche utili: rasoi elettrici, occhiali da sole. L'ultimo ha lasciato una stampella.	Mama aveva già dato. Come vuoi che sia stato, bella mia? Un disastro, una rovina. È la maledizione della nostra famiglia. Io sognavo di fare l'attrice modestamente ero anche brava, ho aperto una tabaccheria. Questa (accenna ad Antonella) si voleva iscrivere ad Architettura, ma s'è inventata 'sta cosa che impatacca gli stracci. Il padre suo (accenna a Sam) vabbè, quello non combinava niente lo stesso.
	Ho conosciuto una.	Papà, era due anni fa!	No, sa, qui ci venivo da piccolo con mia madre, e. .. volevo vedere come...	"Lei mi chiamò per dirmi che aveva fatto il test e sarei diventato papà. Non che l'avessi proprio previsto, ma fui felice lo stesso"
	Mi sembravi contento quando te ne sei andato.	...io e tu madre t'abbiamo detto per anni che c'hai rovinato la vita,	SAMUELE Ha detto che non dovevo stare con lei per forza. ANTONELLA E certo. È quello che ha fatto lui.	"Ed eccomi qui. Due matrimoni, una famiglia, una carriera da skater di successo... Eppure mi sentivo esattamente come vent'anni fa: un ragazzo magrolino, coi polpastrelli usurati, che guardava gli altri skater con timore. E come allora, mi sentivo ispirato ad andare avanti. A migliorare."
	Perché non mi rispondevi, ho pensato che fosse successo un casino, che Martina si fosse accorta di qualcosa.			Boh! Le ho provate tutte: fotografia, musica, sport... E i miei ogni volta mi hanno comprato macchine fotografiche, chitarre e tastiere, attrezzatura da schermo... Ad un certo punto mi ero appassionata all'equitazione, ho smesso prima che mi comprassero un cavallo.
	Ma io manco so se posso tornare indietro! Voglio sapere cos'è successo a me! LEPRE A te, niente: hai fatto il figlio e sei andato a vivere da Alice. E poi... puff			A un certo punto mi sentii soffocare. Io non ero pronto per quel genere di relazione. Io volevo essere me stesso, volevo essere libero. Volevo andare sullo skate
	Ho preso tre in greco.			"Sapevo che, anche se amavo Cindy, vivevamo in due mondi diversi, che non si sarebbero mai incontrati."
	Ricordati che gli hai promesso che lo portavi allo stadio.			"Nel settembre del '94 ci separammo. Purtroppo fu necessario arrivare a questo per capire l'importanza di essere genitori."
				Ti ricordi, una volta quando ero

				<p>piccolo siamo venuti qui e...abbiamo giocato al minigolf...</p>
				<p>...e insomma, io lo cerco dappertutto, anche fuori dall'area giochi, e mi immagino le peggiori cose, e mi sento morire, credo di essere invecchiata di qualche anno in due minuti..... alla fine vedo una signora che mi chiama: insomma, per fartela breve, questo elemento qui si era riarrampicato da solo nel passeggiare e sai che faceva? Dormiva! E la signora mi guarda e mi fa: a bella, stai un po' più in campana co' 'sto fratellino! Se lo sa mamma!</p>
				<p>Io e tua madre dopo un po' eravamo come fratello e sorella. E non era manco un rapporto incestuoso! ... Stavamo lì a guardare 'sto coso e basta.</p>
				<p>Era preciso identico a quello che hai fatto tu la prima volta che siamo usciti insieme, quando ti ho chiesto se volevi venire qui.</p>
				<p>Mentre aspettavo il mio turno in cima alla rampa, sentivo il vento freddo che soffiava dalla baia di San Francisco. Mi rimanevano pochi minuti per vincere la gara... e decisi di provare il 900. Non mi era mai riuscito, e non riuscì neanche lì. Ogni volta mi buttavo, provavo la rotazione, cadevo, mi rialzavo, e ritornavo su per la rampa. Niente: il tempo era scaduto. Non avrei vinto quella gara. Al dodicesimo tentativo - lo spin era veloce e l'altezza sufficiente - spostai il peso all'indietro. Pochi istanti dopo scorrevo sul fondo piatto e risalivo il lato opposto della rampa. Fu solo allora che realizzai. Dopo 13 anni di tentativi a vuoto, ero riuscito a fare il 9. E pensai solo: finalmente. Non mi importava di non aver vinto la gara. Lo skate non ha a che fare con la vittoria. Io non ho vinto e nessuno ha perso, quella notte.”</p>

Appendice 4. Tipologia di relazione fra narratore del ricordo e ascoltatore

INDICATORE	No.	TIPOLOGIA	DESCRIZIONE	ESEMPI	DUBBI
RELAZIONE fra chi ricorda e chi ascolta	a	AC	Amici o Conoscenti	Amici di lunga data, Coppia occasionale, Coppia di adolescenti, Coppia che diventa tale nel corso della vicenda Incontri casuali con sconosciuti o fra conoscenti Ho inserito anche il rapporto fra il poeta affetto da Alzheimer che, rivolgendosi al giovane incaricato di occuparsi di lui, crede di parlare con amico. <i>(Tutto quello che vuoi)</i>	
	b	F FG FN FC	FAMIGLIA GENITORI/FIGLI NONNI/NIPOTI COPPIA	Legami fra Consanguinei. Familiari acquisiti (cognata/o, nuora, genero, nipote) Coppie stabili Ex con figli (es. lo e lei) Ho inserito anche il rapporto fra il poeta affetto da Alzheimer che, rivolgendosi al giovane incaricato di occuparsi di lui, crede di parlare con suo fratello, morto da tempo. <i>(Tutto quello che vuoi)</i>	
	c	P	Relazioni di tipo Professionale	1-Colleghi di lavoro <i>(7 minuti)</i> 2-Datore di lavoro/dipendente <i>(Gli ultimi saranno ultimi)</i> 3-Committente/Professionista <i>(Dove non ho mai abitato)</i> 4-Appartenenti alla stessa banda, associazione criminale <i>(Suburra)</i> 5-Cooperanti in attività di volontariato <i>(L'intrusa)</i> 6-Rapporti in cui compare una figura professionale quale Giornalista per intervista <i>(lo e lei)</i> Monaco per confessione <i>(Le confessioni)</i> Psicologo/medico/educatore/infermiere per consulenza o cura <i>(Fiore)</i> Professore per colloquio con genitore <i>(Gli sdraiati)</i> Attore che recitando si rivolge al pubblico <i>(Un posto sicuro)</i> Atleta professionista che "parla" al suo fan <i>(Slam)</i>	<i>La scelta</i> Dipendente ma amico Collega ma amico <i>Tutto quello che vuoi</i> Anziano poeta e Ale iniziano il rapporto per lavoro ma poi si crea un legame di amicizia alterato dall' alzheimer che fa credere al poeta di parlare con il fratello morto o con soldati

Appendice 5. Ambito di riferimento del ricordo

INDICATORE	N.	TIPOLOGIA	DESCRIZIONE	ESEMPI	DUBBI
AMBITO	a	CS	Argomento che fa riferimento a tematiche civico-sociali. In genere sono riferimenti a problematiche sociali quali la mancanza di denaro, l'inquinamento Ho inserito in questo ambito anche il rapporto con la natura.	C'era talmente tanta polvere che a volte non riuscivi a vedere chi ti lavorava vicino. Ti prendeva una cosa alla gola che credevi di morire lì, subito... e loro lo sapevano che saremmo morti. Ho fatto tutti i lavori là dentro, anche il facchino, portavo i sacchi di amianto, li aprivo con le mani nude, diventavo tutto bianco. Ci eravamo abituati alla polvere. <i>(Un posto sicuro)</i>	
	b	L/S	Argomento che fa riferimento a esperienze lavorative o scolastiche	Beh una volta, anni fa, stavo interrogando un uomo, uno della camorra. Si chiamava Capuano. Aveva spacciato molta droga e conosceva i nomi di altri spacciatori più grossi di lui. Ma non voleva dirmeli. Io ho insistito, l'ho fatto mettere in isolamento, e lui ha iniziato lo sciopero della fame perché voleva uscire. Ma io non ho ceduto, volevo che dicesse i nomi. Ho chiesto ai medici e loro mi hanno detto che era peggiorato ma che non era in pericolo. E allora ho aspettato ancora perché quei nomi mi servivano. Lui ha continuato a non mangiare... e io ad aspettare. Ma ho aspettato troppo. <i>(L'ordine delle cose)</i>	
	c	R	Argomento che fa riferimento alla religione	Questo posto l'ho scoperto per caso tanti anni fa, il giorno in cui sono uscito dal carcere... Non sapevo proprio dove sbattere la testa... Allora mi sono seduto qui e... Non ho pensato proprio niente: stavo solo qui, nessun desiderio, nessuna aspettativa, nessuna paura. Esisteva solo questo. E all'improvviso tutto, anche se per un solo momento, ha avuto un senso. Tre giorni dopo sono entrato in seminario ed eccomi qua. <i>(Se Dio vuole)</i>	
	d	RR	Argomento che fa riferimento a relazioni affettive, sentimentali. Fra questi ho inserito anche la relazione con il proprio animale (pet).	Avevo nove anni quando morì. È stato per me il vuoto, il panico, era impossibile che non ci fosse più... Ogni volta che tornavo a casa pensavo di ritrovarla... Di rivederla lì, in cucina, con la radio accesa... Tutte le sere, quando ero a letto, aprivo gli occhi di colpo nel buio, sicuro di trovarla seduta sul bordo del letto... Per me non era morta... Ai miei amici raccontavo che viveva in America... Poi crescendo, ho smesso di parlarne. E di pensare a lei. Non volevo soffrire. Chi mi	

			amava non c'era più, e io non volevo amare più nessuno. Non per vendetta, ma per sopravvivere. Sono andato avanti così per anni. Mi ero come anestetizzato. (<i>Fai bei sogni</i>)	
e	TL	Argomento che fa riferimento al tempo libero, ad hobby, passatempi, gusti.	Eravamo cinquanta nella banda di Archi, cinquanta elementi. Quando abbiamo fatto la banda ad Archi, entrò la poesia all' Archi. I cristiani si scialavano il giorno delle prove, tutti affacciati ai balconi. (<i>Asino vola</i>)	In <i>Tutto quello che vuoi</i> il ricordo della scrittura di poesie sulla parete da parte del poeta lo ho indicato come TL per il fatto che non è frutto di un lavoro consapevole....

Appendice 6. Indicatori e descrittori dei flashback

MACRO INDICATORE	No.	INDICATORE	No.	TIPOLOGIA/CARATTERISTICHE	DESCRIZIONE
LA FORMA	1	FUNZIONE (Munsterberg, 2002)	a	AM	atto di memoria
			b	FN	finalità narrative
	2	TIPO (Bordwell, 1997)	a	Internal	
			b	External	
	3	TIPOLOGIA	a	FB frame	
			b	FB nel FB	
			c	Flashback and dream	
			d	Video	
	4	FOCALIZZAZIONE (Branigan, 1992)	a	FB a focalizzazione interna	
			b	FB a focalizzazione esterna	
	5	VOICE OVER (Aronson, 2010)		Voice Over	
	6	FUNCTION (Aronson, 2010)	a	Flashback as illustration	
			b	Regret flashback	
			c	Bookend flashback	
			d	Preview flashback	
			e	Life-changing incident flashback	
			f	Double narrative flashback	Flashback as thwarted dream
					Flashback as case history
IL CONTENUTO (Field, 2005)	1	NARRATORE	a	coincide con il protagonista	

			b	non coincide con il protagonista	
		TEMPO DELLA STORIA	a		
	2	DURATA/AMPIEZZA		secondi, minuti	
			b	giorni settimane	
			c	mesi, anni	
	3	Tempo del racconto durata scena/e			
	4	L'EROE (Truby 2007)	a	bisogni psicologici	
			b	bisogni morali	
	5	CONFLITTO (McKee 1997)	a	risolto	
			b	non risolto	
	6	CAMBIAMENTO (McKee 1997)	a	valori dal positivo al negativo	
			b	valori dal negativo al positivo	
	7	IL PASSATO occorrenze	a	positivo/felice	
			b	negativo/triste	
	8	VALORI concordanze			
	9	LA STORIA ITA		es. riferimenti a Olocausto	
	10	LA CULTURA ITA L'IMMAGINARIO		es. Lucio Dalla ...	

Abstract

This research analyses the memories of characters from 38 scripts, whose films were released in cinemas during the 2015-2017 film season and received state funding.

By analysing the dialogues and flashback scenes that express the memories of the fictional characters in these works, the following questions were answered: What aspects of memory are brought to light? What idea of society, what social and civic values, what power relations are conveyed by these works?

These questions can be answered by analysing memory, since memory reflects a collective vision of present values. The words and themes that scriptwriters assign to their characters to recall the past represent what is saved from oblivion, what is most important for the present.

The research is framed within the Digital Humanities. The original contribution of my research can be seen in three different aspects: in the choice to focus the analysis exclusively on screenplays, studied as autonomous literary texts, in the choice to analyse memory through a semantic analysis of the memories of fictional characters, and finally in the use of a methodology based mainly on remote reading, carried out with the help of textual analysis software.

In this study, the scripts, before being subjected to empirical analysis, are presented and placed in the institutional and political context in which they were produced and financed. The political situation of the period is briefly outlined, and then the directors, scriptwriters and general structure of the scripts are introduced in more detail, with reference to the narratological categories of time, space, protagonists and themes.

The empirical research is carried out using textual analysis software, which isolates, measures, quantifies and relates a combination of semantic and lexical features of dialogues about the past and flashback scenes. The generated data is also interpreted using a close reading of the text.

The results obtained offer a picture of a society projected towards the new in terms of values, but anchored in tradition in terms of themes and stereotypical power relations. This aspect was particularly evident in the analysis of the relationship between language and gender.

SUMMARY

The aim of this thesis was to analyse the language of memory, the language used by characters to narrate past events, in films financed by the Italian State and released in cinemas between 2015 and 2017. Thirty-eight scripts financed by the state were studied.

Starting from the assumption that memory expresses a collective vision of a group's values (Halbwachs et al., 2001; Assmann, 1995) and that cinema is a privileged place where cultural and political trends are manifested (Fanchi, 2005), we wanted to investigate what the memory of characters created by contemporary authors saves from the past in the idea that the worldview described by memories reflects the worldview of contemporary society.

Cinema, like other media, observes the past, conveys an elaborated vision of it by collecting themes and characters from the archive of collective memory, and at the same time shapes an idea of the past that it passes on to future generations. The study of a past reworked in this way provides elements for understanding the dominant culture and how open it is to the new or how much it clings to and favours a traditional and stereotypical view of the world.

The framing and presentation of the characteristics of the corpus provided information on the communicative and narrative aspects, collected through close reading and processed using Excel and Voyant. The language, on the other hand, was analysed using textual analysis software that allowed the processing of occurrences, associations, relations and semantic fields interpreted in the light of semantic and narratological theories.

Particular attention was paid to gender differences, which were investigated by observing the relationship between the gender of the characters and the authors and the use of language in memory.

The research questions that were answered concerned the object of memory and the context of reference. The aim was to understand the values and feelings that underpin community, affection, love and friendship.

A rather traditional and stereotyped view of the world and of roles emerges from this type of analysis. The main theme of the memories is that of affectivity, in which the family plays the main role, with the figures of the mother and the father connoted according to stereotypes that see the mother as the spiritual and sentimental element that moves within the home, and the father as linked to the sphere of work and action. The other categories present, such as the body and the home, also evoke symbologies that reflect the male-female dichotomy. The feelings and meanings with which the themes are present in the memory refer to negative emotions of sadness and fear. This is found in the connotations of physical elements such as the hand, the eye, the voice, as well as spaces such as the home, an element that partly represents security, but which is predominantly associated with terms that indicate worry and anguish.

This analysis revealed a gender difference in the use of vocabulary and in the connotation of semantic fields, which made it appropriate to carry out a specific study to investigate these differences.

Both female and male characters place narratives related to the family at the centre of their memories. The female characters are more attached to a traditional view of roles, refer to motherhood and use words that indicate emotions. The male characters, on the other hand, use vocabulary that refers to action but also to the family, in line with the interest in fatherhood that has developed in recent decades.

Female screenwriters tend to characterise characters of their own gender in a less stereotypical way. However, female screenwriters seem to be more versatile in diversifying the language and emotions of characters according to their gender.

What emerges is a fairly traditional view of the world, but one in which female screenwriters are attempting to break away from certain stereotypes by putting into the characters' mouths a vocabulary that refers to less traditional and more contemporary visions.

The main themes of recollection are confirmed to be family and work. The woman is presented in her role within the family as a mother, while the man is the husband.

The analysis of feelings and values shows the predominance of sadness and anger. It is a negative landscape, where even the values of friendship and love do not offer any glimmer of optimism, as they are associated with negative concepts.

The picture that emerges from the memories is one of a fairly traditional view of the world, where life is family-centred and roles reflect a fairly stereotypical pattern. The recovered past focuses on affection

Beyond their age and professional characteristics, the protagonists of these memories are confused and lack historical memory. Their memories relate to episodes from everyday life. The reminiscences reveal an adherence to stereotypes, especially gender stereotypes, where the woman is mainly associated with the role of mother associated with the house, while the man is projected outwards. However, there is a push towards the new, especially among women writers.

The study of the language of memory has led us to grasp the essence of the images of our time, which we discover are still tied to stereotypes and traditional visions of society, despite attempts to demonstrate an ideal adherence to contemporaneity, particularly with regard to the theme of fatherhood.

It is a picture of a society that is struggling to move towards the new and is still very attached to traditional patterns and values.

Another finding from my research is that both men and women tend to be more stereotypical of characters who are not their own gender. And that women show greater versatility in giving voice to the characters' memories. They vary their language more according to gender and are less likely to use stereotypes in their choice of language.

Although some of the scripts analysed seem to challenge established patterns and stereotypes, they remain deeply rooted in tradition.

One of the aspects that emerges clearly from this research concerns the representation of women. It is still the result of a masculine view of the world, which proves that Italian feminism in the cultural sphere and, in this case, in film, although it has made great strides forward in the country's mentality, is still struggling to develop a critical thinking that makes

cinema take innovative paths different from the fundamentally traditional and anachronistic ones that emerge from this research.