

# Amores Perros. Analisi del ritmo e della tensione narrativa.

di Alessandra Selene De Marchi  
II corso I.S.I.A. Firenze  
a.a. 2006/2007  
doc. Michela Deni

---

## INDICE

Introduzione

- 1 Il film
  - 2 Il ritmo e la tensione narrativa
    - 2.1 Lo schema narrativo
  - 3 Analisi sul piano del contenuto
    - 3.1 La fabula
    - 3.2 Il ritmo e le isotopie tematiche
    - 3.3 La tensione narrativa e le categorie semantiche
  - 4 Analisi sul piano dell'espressione
    - 4.1 L'intreccio
    - 4.2 Il tempo di *Amores Perros*
  - 5 Il ritmo
    - 5.1 Il ritmo e le *isotopie figurative*
    - 5.2 Inquadrature, punto di vista e tipo di sguardo
  - 6 Analisi di una sequenza
  - 7 Conclusioni
  - 8 Note al testo
- Bibliografia

## Introduzione

Per svolgere l'analisi di qualsiasi testo, in questo caso di un testo filmico, occorre innanzitutto stabilire il punto di partenza, ovvero i parametri ai quali la nostra ricerca si atterrà. È molto importante avere ben chiara la domanda che ci poniamo di fronte al testo perché ci farà da guida in quello che stiamo cercando, permetterà di mettere a fuoco ciò che ci interessa o di scartare ciò che non fa parte della ricerca. Stabilire un criterio di "pertinenza" all'interno del quale muoversi è la prima tappa di una buona analisi.

Nel mio caso è stata proprio la "pertinenza" ad indirizzarmi verso la scelta del testo da analizzare; sapendo già su quali aspetti avrei voluto incentrare la mia analisi ho cercato il testo che meglio mi permettesse di farlo e che mi offrisse stimoli, nonché spunti interessanti, per portare a compimento il lavoro.

Ci tengo però a precisare che privilegiare un punto di vista rispetto ad un altro non necessariamente significa scartare a priori tutti gli altri aspetti. L'analisi ha un inizio e una fine ma ha anche uno svolgimento, che per quanto pre-ordinato e pre-visto conserva sempre un certo grado di imprevedibilità e di sorpresa; non c'è da stupirsi se nel procedere dell'analisi troveremo cose che non ci aspettavamo di trovare o dovremo fare i conti con aspetti che all'apparenza sembravano irrilevanti e invece si dimostrano utili o necessari alla ricerca.

*Amores Perros* è il film che ho scelto di analizzare, alla luce di alcune problematiche su cui mi interessava indagare e di alcune domande che mi sono poste: com'è generato il ritmo di un film? Come fa un film a trasmettere certe sensazioni? Attraverso quali

espedienti una pellicola crea una tensione narrativa? Quali sono le strategie enunciative che entrano in gioco?

Ponendomi questi interrogativi ho già individuato il mio campo d'azione, ovvero il punto di vista privilegiato da cui osservare il testo.

Ciò che mi interessa maggiormente è concentrarmi sul "piano dell'espressione", cioè su come l'oggetto in questione si manifesta concretamente ai nostri occhi, che tipo di discorso instaura con il suo interlocutore (in questo caso lo spettatore), attraverso quali mezzi lo fa (tipo di inquadratura, sguardi ecc...) e di quali strategie si serve (scarti temporali, flashback, cambi di scena veloci ecc...) per restituire determinate sensazioni.

Ho trovato *Amores Perros* un film particolarmente adatto al tipo di analisi, perché condensa in sé vari aspetti, interessante sul piano del contenuto oltre che sul piano dell'espressione, è un esperimento cinematografico ben riuscito in cui il ritmo gioca un ruolo importante in tutta la durata del film, veloce, intenso e con una regia capace di cambiare stile ad ogni cambio di sequenza: una prova di virtuosismo che coinvolge sapientemente lo spettatore per più di due ore e mezza.

## 1. Il film

Titolo originale: Amores Perros

Nazione: Messico

Anno: 2000

Genere: Thriller/Drammatico

Durata: 147'

Regia di: Alejandro Gonzales Inarritu

Interpreti: Emilio Echevarria, Gael Garcia Bernal, Goya Toledo, Alvaro Guerrero, Vanessa Bauche, Jorge Salinas.

*Amores Perros* è il primo lungometraggio del regista messicano Alejandro Gonzales Inarritu uscito nei cinema italiani nel 2001. Inizialmente il soggetto era parte di un progetto comprendente undici cortometraggi ambientati a Città del Messico, realizzato con la collaborazione dello sceneggiatore Guillermo Arriaga; successivamente solo tre di queste storie vennero espanse e sviluppate in un unico film.

È il racconto di tre storie ( Octavio e Susana, Daniel e Valeria, El Chivo e Maru) tutte ambientate a Città del Messico; un film crudo, disincantato, intenso e feroce che non fa sconti sulle scene di sangue e di violenza.

Le vicende dei protagonisti si intersecano a causa di un incidente d'auto, evento che svolge la funzione di connettore tra i tre episodi che altrimenti non avrebbero niente in comune (infatti, ognuna è di per sé indipendente perché i personaggi non si conoscono affatto). Si costruisce così passo dopo passo un'inesorabile tragedia di cui il fatale incidente è solo l'inizio.

## 2. Il ritmo e la tensione narrativa

Come criterio della mia analisi ho scelto di soffermarmi sulle questioni della tensione narrativa e del ritmo. Ma vediamo più nello specifico cosa si intende per ritmo e cosa si intende per tensione narrativa e su quali aspetti del percorso di analisi è opportuno fare leva.

Il ritmo<sup>1</sup>, dalla definizione di Greimas, è un'attesa tra due raggruppamenti di elementi dotati di una stessa formazione e che si ripresentano a intervalli ricorrenti; questi elementi possono appartenere sia al piano dell'espressione (tipi di inquadrature, montaggio, colonna sonora, tipo di ripresa), sia al piano del contenuto (è il caso del

ripresentarsi del tema dominante del film, o il ricorso ad isotopie tematiche che legano per analogia due o più sequenze non consecutive).

Il discorso sulla tensione narrativa invece rende conto degli effetti tensivi prodotti, sia di crescita della tensione (intensivi) che di calo e distensione (distensivi), rintracciabili sul piano dell'espressione (per esempio tensione e distensione create dall'accostamento di immagini contrastanti).

Ritmo e tensione appaiono dunque legati al concetto di temporalità: non ad una temporalità reale ma alla temporalità percepita dallo spettatore, la influenzano e ne sono a loro volta influenzati.

L'aspetto più interessante che emerge in *Amore Perros* è la capacità del narratore, in questo caso il regista, di coinvolgere il fruitore della sua storia; quello che tenterò di scoprire è come, e attraverso quali mezzi, questo coinvolgimento è possibile.

Anche se non è semplice scindere aspetti così strettamente collegati procederò con una scomposizione: da una parte il piano del contenuto, dall'altra il piano dell'espressione. Analizzerò il film prima dal punto di vista del contenuto, per poi arrivare alla parte che mi interessa maggiormente cioè il modo in cui esso si manifesta concretamente attraverso le immagini.

## 2.1. Lo schema narrativo

La particolarità di questo film sta sicuramente nell'organizzazione della narrazione, nella sua singolare strategia enunciativa: veloce e adrenalinica gioca su scarti temporali, flashback, anticipazioni e continui rimandi.

La scelta di giocare sugli scarti tra il tempo della fabula e quello dell'intreccio dà una svolta espressiva al testo ed è uno degli aspetti principali su cui è organizzato tutto il film.

È opportuno dunque soffermarsi su di un'analisi dello schema narrativo e della sua manifestazione discorsiva, aiutandosi con le definizioni di fabula e intreccio date da Propp e dai Formalisti russi, dove la fabula è la ricostruzione cronologica delle azioni e l'intreccio l'insieme degli stessi eventi così come si presentano nel testo, il vero e proprio "montaggio".

## 3. Analisi sul piano del contenuto

### 3.1. La fabula

Per prima cosa ho tentato di riportare ognuna delle tre storie ad un ordine cronologico lineare raccontando brevemente la trama per rendere conto del loro sviluppo logico e per individuare più facilmente, in seguito, le isotopie.

Il tempo della fabula può essere espresso in questo modo:

$$T_{fabula} = T_1 + T_2 + T_3 + T_4 + \dots$$

ovvero in uno sviluppo lineare in cui ogni istante deriva dall'istante che lo precede in uno schema di tipo consequenziale. È una semplificazione fittizia perché non corrisponde al modo in cui il racconto realmente si manifesta, diciamo che equivale alla trama.

i. Octavio e Susana.

Octavio è innamorato di Susana, giovanissima studentessa madre di un bimbo e sposata però col violento fratello di Octavio, Ramiro, che fa il cassiere in un supermercato e il rapinatore a tempo perso. All'insaputa di Ramiro si consumano alcuni momenti di intimità tra i due giovani; ben presto il desiderio di fuggire con lei spinge

Octavio ad impiegare Cofi, il cane del fratello, nelle lotte clandestine tra cani per racimolare del denaro. La rivalità tra i due fratelli non fa che inasprire il loro rapporto finché, dopo essere stato picchiato da delle persone mandate da Octavio, Ramiro non decide di allontanarsi da casa assieme a Susana e al loro figlioletto. Deluso e arrabbiato Octavio continua a far combattere il cane fino al giorno in cui durante un duello il Biondo, un malavitoso habitué di questi giri, spara al cane. Per vendicarsi Octavio accoltella il Biondo; per Octavio, inseguito dagli uomini del Biondo comincia un'estenuante fuga in macchina, assieme all'amico Jorge ed al cane sanguinante, che si conclude con l'incidente che coinvolgerà l'automobile in cui viaggia Valeria. Dopo il disastroso incidente che costerà la vita a Jorge sopraggiunge la morte di Ramiro a causa di uno scontro a fuoco con la polizia nel tentativo di rapinare una banca. Tra Octavio e Susana si scava ora un incolmabile abisso; così si conclude il capitolo della loro vicenda, Susana distrutta dalla morte del marito rifiuterà l'amore di Octavio e di partire con lui.

## ii. Daniel e Valeria

Daniel è un uomo benestante di mezza età sposato con figli, che decide di lasciare la moglie per vivere una relazione che va avanti da tempo con Valeria, una giovane modella di successo. Nel primo giorno della loro convivenza l'auto di Valeria si scontra con l'auto dei due ragazzi in fuga, l'incidente le provoca una grave ferita alla gamba. Durante la convalescenza il suo cane Richie si infila in un buco del parquet e rimane intrappolato per giorni sotto il pavimento: al dolore e allo sconforto per l'infortunio alla gamba si unisce la paranoia dell'amato cagnolino che lei crede divorato dai topi. Il rapporto tra Daniel e Valeria è ormai compromesso e quella che sembrava una felice storia d'amore si dimostra per quello che è: una convivenza impossibile, un amore incapace di affrontare qualsiasi difficoltà. In seguito ad una lite in cui Daniel si allontana da casa Valeria, nel tentativo di sfondare il parquet sotto il quale Richie è ancora intrappolato, si ferisce ancor più gravemente alla gamba: quando viene soccorsa per la gamba è ormai troppo tardi e le sarà amputata. Questo episodio si conclude con il ritorno a casa dall'ospedale di Valeria, costretta per tutta la vita su una sedia a rotelle.

## iii. El Chivo e Maru

El Chivo è un anziano ex guerrigliero che vive da barbone assieme ad una colonia di cani randagi facendo il killer su commissione. A causa del suo passato e dei vent'anni passati in galera ha dovuto allontanarsi dalla famiglia, la figlia Maru lo crede morto perché la madre le ha tenuto nascosta la verità. Da un necrologio in un giornale El Chivo apprende della morte della ex moglie, successivamente un poliziotto corrotto ( che per altro è quello che lo ha incastrato anni prima ) gli commissiona un omicidio. El Chivo viene distolto nel momento in cui sta per compiere il delitto dall'incidente tra la macchina di Octavio e di Valeria, si avvicina al groviglio di macchine, vede il cane Cofi ferito e lo salva portandoselo a casa. Il cane divenuto ormai violento dai numerosi duelli che ha combattuto ammazzerà tutti i suoi cani, questo evento metterà El Chivo in condizione di rivedere gli sbagli commessi: si rifiuterà di uccidere ancora per soldi. Lascerà un messaggio alla figlia in cui le dice quanto la ama e le lascerà pure del denaro. La sua vicenda ( che coincide anche con la fine del film) si conclude con una partenza: dopo essersi tagliato barba e capelli (che metaforicamente corrisponde ad un taglio col passato) si allontanerà assieme al cane Cofi, ribattezzato Nero.

## 3.2. Il ritmo e le isotopie tematiche

Le *isotopie tematiche* sono molto presenti all'interno di *Amores Perros*, fanno sì che venga mantenuta la coerenza narrativa in un film che appare frammentato da continui scarti temporali. Sono importanti connettori, infatti permettono di riconoscere le tre

storie come parte di un unico racconto, scandiscono la narrazione dandogli un ritmo facendolo ad un livello più profondo del testo cioè al livello del senso.

Detto questo premetto che non intendo affatto addentrarmi in profondità ad indagare come il racconto è strutturato al livello *semio-narrativo*, perché ciò comporterebbe una deviazione della mia analisi e un totale riposizionamento del mio punto di vista.

Mettendo in scena tre "tranci di vita" che si risolvono tutti con un tragico finale l'intento comunicativo di Inarritu appare chiaro: restituendoci l'immagine di un'umanità senza speranza, ha voluto mostrare come la fatalità della vita può rivelare il lato più oscuro della nostra natura e come il confine tra umanità e animalità sia talvolta impercettibile. Guardando il film ci si accorge subito infatti, al di là dell'apparente eterogeneità delle situazioni, di quali sono le tematiche su cui l'intero film insiste:

**I.** L'amore: uno dei temi attorno cui ruota tutto il film; visto da diverse prospettive l'amore è il sentimento che muove i personaggi, che li porta a fare delle scelte (Octavio per amore farà combattere Cofi, Daniel per amore lascerà la moglie per andare a vivere con Valeria, El Chivo per amore della figlia accetterà di farsi da parte per non crearle dolore); ma è anche il sentimento che gli mostrerà il lato amaro e duro della vita e la principale fonte del loro dolore.

**II.** La perdita: nessuna delle tre storie trova una conclusione felice, il senso di perdita è ciò che accomuna maggiormente i personaggi. Octavio perde Susana e quindi la possibilità di realizzare il suo sogno d'amore; Valeria con la perdita della gamba è condannata a passare il resto della sua vita su una sedia a rotelle; El Chivo ha smarrito la sua identità e perso la sua famiglia molto tempo prima e il senso di solitudine e di perdita scandisce la sua esistenza fino alla fine.

È da ricordare a questo proposito la frase che compare alla fine del film: "*PERCHÉ SIAMO ANCHE CIÒ CHE ABBIAMO PERSO*", quasi a richiamare quest'ultima tematica e a ricordarci il nesso che intercorre tra le tre storie, il tragico destino che le accomuna e forse a darci quel pizzico di speranza che mai traspare per tutta la durata.

**III.** Il rapporto con i cani: anche i cani svolgono il ruolo di connettori isotopici, infatti in ognuna delle storie c'entra un cane: per Octavio il cane Cofi rappresenta l'unica via d'uscita dalla povertà; per Valeria la caduta dell'adorato Richie nel buco è la metafora della discesa in un abisso senza uscita rappresentato dalla malattia e da un amore superficiale; per El Chivo i cani rappresentano la sua unica famiglia, ma l'incontro con Cofi lo metterà faccia a faccia con la realtà e lo convincerà a smettere di fare il sicario.

Il tema dei cani è un altro degli aspetti centrali del film, non solo per i motivi sopra elencati, ma anche perché rappresenta una sorta di linea guida già a partire dal titolo. Infatti *Amores Perros* alla lettera significa "amori cani", ma può anche essere letto come "amori canini". Da una parte sottolinea l'importanza della figura del cane e dall'altra ci guida nell'interpretazione del film offrendoci una delle possibili chiavi di lettura. Ci accorgiamo che il titolo è fondamentale perché, oltre a veicolare quei significati che si ripresentano costantemente in tutta la durata del film, crea un'aspettativa nel destinatario.

Ho notato che il titolo rimane però una sorta d'enigma: ci parla dell' "amore" e dei "cani" ma non dà alcun indizio supplementare sul film cosicché non possiamo sapere in anticipo di cosa esso realmente parli. La sua vera connessione con la trama ci è svelata a posteriori cioè solo dopo aver visto il film, il titolo diventa così un importante elemento che contribuisce a creare la "suspence" nello spettatore.

**IV.** La famiglia: ognuna delle tre storie ha sullo sfondo una situazione familiare disgregata e problematica: Octavio vive con la madre, il fratello e la cognata con cui ha una relazione in segreto; Daniel ha lasciato la moglie e due figlie per andare a vivere

con la bella Valeria; El Chivo a causa del suo passato burrascoso ha dovuto abbandonare la famiglia.

Queste quattro tematiche si ripetono durante il film "ritmandolo" con continui richiami. Esse consentono di collegare le varie vicende per analogia e permettono una lettura più fluida proprio grazie ai rimandi di senso. In parole povere il ritorno di queste tematiche instaura un orizzonte "attesa" in chi guarda: il lasso di tempo che c'è tra un'attesa e il ritorno di una tematica viene sentito come ritmo.

### **3.3. La tensione narrativa e le categorie semantiche**

Per capire come la tensione narrativa si manifesta sul piano del contenuto è necessario rintracciare le principali categorie semantiche a cui ruota attorno il film. La tensione al livello del contenuto è generata da una sorta di "scarto semantico" che si viene a creare quando due elementi tra loro in relazione di opposizione vengono volutamente accostati. In poche parole ciò avviene quando a situazioni *tensive* seguono situazioni *distensive*: il passaggio veloce tra questi due stati è sentito da chi guarda come una tensione perché crea un coinvolgimento di tipo emotivo e passionale.

Ne è un esempio già la struttura a incastro del lungometraggio, si passa dalla violenza cieca e bestiale del primo episodio alla meditazione sulla vita del terzo, passando per la morale sul destino del secondo.

Per rintracciare le opposizioni che mi sono sembrate più rappresentative e per illustrarle al meglio porterò degli esempi presi all'interno del film, avvicinandomi così sempre più al piano dell'espressione che è poi l'oggetto della mia analisi.

#### **I. Amore vs Violenza**

Uno dei punti di forza su cui il regista ha giocato è la brusca opposizione tra le scene di violenza e le scene d'amore. Ad esempio quando accosta volutamente le scene di intimità tra Octavio e Susana e le lotte dei cani nei combattimenti clandestini; o ancora quando ci mostra i cani insanguinati e subito dopo i momenti di tenerezza tra Susana e il figlioletto.

#### **II. Umanità vs Animalità**

Questa categoria è strettamente connessa con ciò che ho detto a proposito dell'opposizione Amore vs Violenza, in parole povere ne è la conseguenza. Ciò che appare è la cruda bestialità degli esseri umani enfatizzata dal contrasto con scene in cui invece appare il loro lato più umano. Il regista sembra insistere su questo aspetto per tutta la durata del film, non c'è una sequenza precisa che lo esplica, è piuttosto una tematica ricorrente. Per portare degli esempi basta pensare all'episodio di El Chivo, un uomo che uccide i suoi simili per denaro ma che rivela la sua umanità quando piange la morte dei suoi amici cani.

#### **III. Miseria vs Ricchezza**

Questo aspetto è forse meno evidente, ma contribuisce anch'esso a creare un certo "spiazzamento" nello spettatore. Sto parlando dell'opposizione tra i diversi ambienti che ritma l'intero film: dalle atmosfere squallide che popolano gli episodi di El Chivo e di Octavio in cui la violenza e il sangue scorrono indisturbati, si passa al mondo "dorato" ma sostanzialmente asettico di Daniel e Valeria in cui la violenza, non più fisica, prende le sembianze di una violenza psicologica più sottile che è sentita con meno evidenza. Le vicende di Octavio si svolgono in miseri sobborghi dai colori tetri e sporchi, così come la vita di El Chivo, mentre la storia di Valeria e Daniel si svolge prevalentemente in una casa altoborghese.

L'intera narrazione gioca su questi contrasti che rimandano a significati più profondi, come la duplice natura dell'uomo o il lato oscuro dell'amore e della vita, facendolo con i mezzi più efficaci: le immagini. Da qui deriva la tensione che il film trasmette: dal repentino passaggio tra situazioni intensive (aumento della tensione) e situazioni distensive (diminuzione della tensione).

È interessante notare come il manifestarsi di queste opposizioni al livello semantico abbia delle conseguenze rintracciabili solo sul piano della loro manifestazione sensibile; questo ci fa capire come, piano del contenuto e piano dell'espressione, siano sostanzialmente interdipendenti e in questo caso difficili da scindere.

## 4. Analisi sul piano dell'espressione

L'analisi sul piano dell'espressione riguarda più da vicino le tecniche cinematografiche. Si tratta appunto di capire come il regista ha organizzato la manifestazione del suo racconto, attraverso un particolare tipo di montaggio, e di individuare gli espedienti di cui si è servito per dare al film quel ritmo di cui tanto ho parlato.

### 4.1. L'intreccio

L'intera narrazione è costruita secondo uno schema temporale particolare, infatti gli eventi si manifestano in modo non cronologico e con un ritmo frenetico che ci coinvolge dall'inizio alla fine.

Il film inizia con la folle corsa in macchina di Octavio che coinvolge l'auto di Valeria in un incidente, evento centrale che legherà le vicende dei personaggi. Questa prima sequenza si conclude in un groviglio di sangue e di lamiere, ancora non si sa perché i due ragazzi fuggono e di chi sia la macchina coinvolta.

Il film prosegue all'indietro, ricostruendo gli eventi che hanno portato alla fuga (*flashback*), e in avanti (*flashforward*) intrecciandoli con le scene di vita degli altri personaggi di cui ancora non si sa nulla, ma che si sveleranno poco a poco.

La scena dell'incidente è un esempio di *frequenza ripetitiva*, infatti essa si ripresenta altre tre volte durante il film ma da diversi punti di vista:

- dal punto di vista di Octavio: Octavio accoltella il Biondo che ha sparato al suo cane, scappando dai suoi uomini che lo inseguono travolge un'auto (da qui capiamo perché i due ragazzi fuggono e perché il suo cane sta sanguinando).  
0:54:29
- dal punto di vista di Valeria: Valeria esce di casa e ferma ad un incrocio viene travolta dalla macchina in corsa (qui si capisce finalmente chi è la ragazza insanguinata intrappolata nell'auto che grida aiuto nella sequenza iniziale);  
0:59:30
- dal punto di vista di El Chivo: El Chivo è per strada, assiste per caso all'incidente e libera dalle lamiere il cane Cofi (qui si capisce perché in alcune scene precedentemente viste El Chivo medica Cofi).  
1:41:00

Per focalizzare meglio l'attenzione dello spettatore, per chiamarlo direttamente in causa o forse per dare un po' di ordine ai tre racconti, appaiono delle didascalie che frammentano la storia in tre episodi: il primo episodio che si presenta è quello di Octavio e Susana, la didascalia appare appena la sequenza iniziale dell'incidente si chiude (0:03:10); il secondo è quello di Daniel e Valeria e la didascalia appare dopo la sequenza dell'incidente vissuto dal punto di vista di Valeria (1:0:24); il terzo è quello



di El Chivo e Maru e la didascalia appare alla fine dell'episodio di Daniel e Valeria dopo il fermo immagine del loro appartamento (1:30:10).

Negli intervalli di tempo tra una scena e l'altra il regista ci propone gli spezzoni di vita dei protagonisti. Introducendo il loro background ce li fa conoscere meglio, così veniamo a conoscenza dei loro progetti, dei loro desideri, della loro personalità, delle loro storie e della loro fine.

I tre episodi che si intrecciano formano un gioco ad incastri fatto di eventi, che solo col procedere della narrazione svelano le loro connessioni. Lo spettatore dovrà stare ben attento a tutto quello che succede per avere una visione globale; infatti se ci facciamo caso i personaggi ci sono già stati mostrati, ci sono già stati forniti alcuni dei tasselli del "puzzle" che poco a poco va formandosi.

È la ricomposizione di un tessuto frammentato, magistralmente diretta dal regista, fatto di continui indizi ed altrettanti rimandi. Un indizio ad esempio è l'intervista a Valeria nella televisione lasciata accesa in camera di Octavio, o i cani di El Chivo che si vedono vicino al luogo dell'incidente; il fatto stesso che ci siano mostrati indica che sono elementi di fondamentale importanza di cui bisogna tenere conto.

L'ordine, cioè lo schema di disposizione degli eventi nel flusso temporale, è l'aspetto che maggiormente influenza il ritmo. Si tratta di definire in primo luogo su che tipo di temporalità ruota il racconto.

## 4.2. Il tempo di *Amores perros*

Il tempo di *Amores perros* può essere definito un *tempo lineare non vettoriale*.

*Lineare* perché ordinato in modo tale che il punto di arrivo della serie risulti sempre diverso dal punto di partenza, *non vettoriale* perché non segue un ordine continuo e omogeneo.

Infatti l'intera narrazione gioca su un ordine disomogeneo, fratturato e turbato, che si manifesta con frequenti *flashback* ma anche con anticipazioni del futuro, i *flashforward*. Seguendo questo gioco di rimandi, anticipazioni e recuperi, si ha sovente l'impressione di perdere il filo poiché il forte accumulo di "roture" priva la narrazione di una reale relazione cronologica. Naturalmente nulla è lasciato al caso e la narrazione è volutamente "caotica" perché fa tutto parte di una strategia narrativa complessa ma coerente.

Si potrebbe dire a questo proposito che nella produzione dell'enunciato (cioè nella trasposizione dal piano del contenuto a quello dell'espressione) il narratore, in questo caso il regista, si sia servito delle procedure di *débrayage* ed *embrayage*. Il tempo del racconto infatti viene frammentato: si passa da un tempo concomitante (ora) a un tempo non concomitante (non ora) che può essere anteriore o posteriore, è questo il caso dei salti temporali in avanti e in dietro, chiamati rispettivamente *analessi* e *prolessi*.

## 5. Il ritmo

Riprendendo la definizione di ritmo precedentemente esposta posso dire con certezza che questa organizzazione temporale della narrazione, fa parte di una strategia del ritmo molto ben costruita e che a sua volta quest'ultimo vi è legato strettamente.

Grazie ai continui scarti temporali la narrazione si presenta scandita e ritmata dai vari eventi che via via si richiamano.

Il film è coinvolgente proprio perché costringe lo spettatore a partecipare a questo fluire non omogeneo e inusuale in prima persona: chi guarda viene coinvolto nel flusso degli eventi poiché vuole scoprire il nesso tra le storie e sapere come proseguono; è guidato nella ricostruzione di una trama e infine inglobato in questo gioco di



“svelato/non svelato”, in cui le anticipazioni instaurano un orizzonte di attesa e di “suspance” e i rimandi ne scandiscono il ritmo.

Questa particolare organizzazione della narrazione non è l’unico aspetto che contribuisce a crearne il ritmo: quali sono allora gli altri espedienti che il regista ha usato?

### 5.1. Il ritmo e le *isotopie figurative*

Le *isotopie figurative* sono unità di contenuto che ritornano lungo il testo sottoforma di figure, di immagini sensibili che svolgono la funzione di *focalizzatori*. Esse operano al momento della *messa in scena*, è in questo momento che il regista seleziona cosa farci vedere e cosa no a seconda di ciò che vuole valorizzare. In parte è un discorso che ho già affrontato quando ho parlato delle *isotopie tematiche* sul piano del contenuto e quando ho detto che, il tornare di immagini che si rifanno a tematiche ricorrenti, è un altro aspetto che dà ritmo alla narrazione (cfr. par. 3.2). Ad esempio l’insistenza del regista nel riprendere il sangue (sui corpi dei cani stravolti dai combattimenti, sul volto di Ramiro dopo che è stato picchiato, sulla gamba di Valeria dopo l’incidente) è un modo per tornare sul tema della violenza; i frequenti “close up” sulle mani che contano i soldi sporchi ottenuti facendo combattere i cani richiamano al tema della miseria dei bassi fondi abitati da Octavio e da El Chivo.

Il ricorso alle *isotopie figurative* è usato, non solo per dare continuità al racconto o per ricordarci il tema dominante, ma anche per accostare tra loro immagini contrastanti. Sul piano dell’espressione l’ accostamento per contrasto avviene nella fase della *messa in serie*, ovvero del montaggio, ed è resa ancora più evidente se avviene con transizioni veloci poiché contribuisce a creare un universo più movimentato ed articolato.

Un altro elemento che crea contrasto e quindi una sorta di tensione emotiva l’ho individuato nel colore. I toni dominanti sono prevalentemente freddi (in alcune scene la grana della pellicola è quasi blu), ma se nell’ episodio di Octavio e Susana questi toni si fanno lividi, intensi, sempre più scuri e sporchi (come si può notare negli ambienti in cui lottano i cani o nella stessa casa dei due ragazzi), nell’episodio di Daniel e Valeria sembrano farsi più tenui, meno aggressivi, quasi più caldi (sicuramente con ciò il regista intendeva enfatizzare più che altro la differenza di estrazione sociale). Da un punto di vista puramente personale invece, ho trovato questi netti contrasti tonali (sporco vs pulito e intenso vs tenue) particolarmente utili nella determinazione del contrasto tra stati emotivi di tensione e di distensione. Ho notato che il coinvolgimento emotivo è maggiore quando i toni sono più intensi e cupi, più distaccato quando i colori si fanno più luminosi.

Anche la colonna sonora e i dialoghi sono molto importanti. Sboccato, scurrile e veloce è il linguaggio di Octavio e i ragazzi dei bassifondi, più posato è il linguaggio di Valeria e Daniel; nelle scene più drammatiche i personaggi urlano.

Le musiche sono quasi tutte over e dove non servono a sottolineare il ritmo incalzante e la tensione dell’evento sono usate per creare contrasto, infatti in alcune sequenze è volutamente sovrapposta una musica “allegra” a scene cupe e di violenza.

### 5.2. Inquadratura, punto di vista e tipo di sguardo

Anche l’organizzazione dello spazio filmico gioca un ruolo fondamentale nella determinazione del ritmo, ciò è particolarmente evidente nei casi in cui vige l’opposizione statico/dinamico.

Lo *spazio statico fisso* è quello delle inquadrature bloccate di ambienti immobili, ne sono un esempio le inquadrature nella casa di Daniel e Valeria in cui, per restituirci l’impressione di desolazione e statica rassegnazione dei personaggi, il regista inquadra per alcuni secondi l’appartamento ampio e freddo dei due fidanzati.

Lo *spazio dinamico/descrittivo*, definito dalla macchina da presa in diretta relazione con il movimento delle figure, è quello che domina maggiormente in tutto il film. Per la forte presenza di scene veloci (i combattimenti, l'inseguimento, le rapine, le sparatorie) il regista adotta spesso questo tipo di ripresa perché è quello che descrive meglio il movimento e che sottolinea maggiormente la drammaticità e la tensione delle scene. La macchina da presa segue insistentemente i personaggi in tutti i loro movimenti sia in oggettiva che in soggettiva restituendoci immagini veloci e fortemente coinvolgenti.

Il ritmo di questo film appare scandito da diversi tipi di inquadrature: si passa da inquadrature statiche, a inquadrature che seguono il movimento dei personaggi, a inquadrature che tagliano le figure mettendole fuori campo, ad inquadrature ancora dinamiche e così via.

Il regista gioca sui diversi tipi di inquadratura e sull'effetto intensivo/distensivo che il loro alternarsi provoca. Una sorta di *décalage* tra la velocità di alcune riprese e la lentezza di altre. Ho osservato inoltre che ad un tipo di ripresa di tipo statico corrisponde una *dilatazione temporale* (percepriamo una durata più estesa), mentre ad una di tipo dinamico una *contrazione temporale* (percepriamo una durata minore).

Anche i personaggi che si prendono carico dell'enunciazione si fanno portatori di diversi tipi vedute, ad esempio quando durante l'episodio di Octavio ci vengono mostrati spezzoni della vita di El Chivo. Si ha così un *débrayage*, ovvero uno spostamento di presa in carico dell'enunciazione, al quale successivamente segue un *embrayage* cioè il ritorno alla vicenda vissuta dal punto di vista di Octavio.

Ai diversi modi di inquadrare lo spazio e i personaggi che lo popolano si aggiungono infatti i diversi punti di vista da cui le scene sono raccontate.

Premettendo che la macchina da presa corrisponde al punto di vista da cui guardiamo, ma anche al punto di vista di chi narra, si potrebbe paragonarla all'*attente osservatore*, cioè a quella entità astratta che dentro il testo "vede" e installa il punto di vista sul mondo rappresentato. Così il regista decide cosa farci vedere e come farcelo vedere, *aspettualizzando* la narrazione.

Ma qual è la forma di sguardo che la macchina da presa adotta?

Come ultimo punto di analisi è opportuno soffermarsi sui diversi tipi di sguardo che la macchina da presa ci restituisce. Essi rivelano diversi intenti comunicativi che possono coinvolgere in modo più o meno diretto chi guarda modificandone la percezione.

I diversi tipi di sguardo sono sostanzialmente tre: l'*oggettiva* (che riprende in modo più neutro possibile ciò che accade, è il caso dei totali, dei controcampi, dei primi piani, delle inquadrature frontali); la *soggettiva* (che ci fa vedere con gli occhi del personaggio e ci proietta dentro la storia facendoci vedere ciò che lui vede); l'*interpellazione* (che coinvolge in modo diretto lo spettatore, è il caso delle didascalie o degli sguardi in macchina). Un esempio lampante dell'efficacia dello sguardo in macchina è la scena in cui Octavio, chiedendo a Susana se ha paura, si gira di scatto verso la macchina da presa e con lo sguardo ci confessa che è lui ad averne.

Ho notato però che nelle scene più ricche di tensione e velocità, questi quattro tipi di sguardo sono tutti compresenti e si alternano repentinamente: si può dire che l'accostamento di sguardi contrastanti tra loro costruisce in un certo modo il ritmo della scena. Passando da un'oggettiva ad una soggettiva, da uno sguardo in macchina ad un'oggettiva e viceversa si ha un tipo di visione molto coinvolgente. Il montaggio in questo caso non da requie: è scattante, adrenalinico, ritmato e ci tiene incollati allo schermo fino alla fine della sequenza, unico momento in cui possiamo tirare un sospiro di sollievo. Ne è una prova la sequenza che ho scelto di analizzare.

## 6. Analisi di una sequenza

La sequenza che ho scelto di analizzare è quella del secondo incidente, cioè la seconda volta che si ripresenta quest'evento (la prima volta è all'inizio del film).

Questa mi è parsa particolarmente adatta perché racconta un evento drammatico e nello stesso tempo veloce, in cui posso rintracciare sia tensione che ritmo e vedere come essi sono stati generati.

Inizia quando Octavio, fuori dall'edificio in cui si tengono i duelli clandestini tra cani, rientra per accoltellare il Biondo che ha appena sparato a Cofi; dopo averlo accoltellato Octavio scappa assieme all'amico Jorge e al cane tramortito in una folle corsa in macchina inseguito dagli uomini del Biondo in jeep.

DURATA 2:10'	
INIZIO: 0:53:40	Ripresa oggettiva con inquadratura dinamica (camera a mano) di Octavio che sale le scale, la mdp che lo precede lo riprende frontalmente;
0:54:01	Octavio arriva nella stanza, dettaglio sulla sua mano armata di coltello, Octavio accoltella il Biondo, la mdp riprende l'azione mettendo fuori campo i volti inquadrando solo dalla spalla al bacino con un'angolazione obliqua;
0:54:06	la mdp in quadra il Biondo mentre Octavio gli sfilava il coltello dalla pancia, Octavio è tagliato fuori dall'inquadratura e si vede solo il suo braccio;
0:54:09	Octavio fugge di corsa, la mdp in movimento lo segue fino a che non sale in macchina (si sente il boato delle persone che hanno assistito alla scena), la mdp si ferma e inquadra l'automobile che scivola fuori campo e i due inseguitori che salgono su una jeep gialla dall'altra parte della strada;
0:54:22	la mdp inquadra il dettaglio del coltello e del fazzoletto insanguinati sul marciapiede con un'inquadratura statica di 6 sec., parte un roboante suono over di sottofondo;
0:54:28	il frame subito successivo inquadra la linea di mezz'ora della strada dall'auto in corsa e poi subito dopo il paesaggio che scorre veloce, il suono sincopato di sottofondo si è fatto più forte, al suono si sovrappongono le voci off di Octavio e dell'amico che stanno scappando in macchina discutendo animatamente a proposito dell'accaduto;
0:54:35	primo piano sul profilo di Octavio che sta guidando e con gli occhi cerca lo specchietto, a seguire si vedono la loro macchina e la jeep che li insegue in oggettiva che sfrecciano sulla strada entrando da destra verso sinistra nel campo visivo della mdp, nella sequenza subito successiva la macchina è ripresa frontalmente mentre svolta una curva, subito dopo la mdp inquadra la jeep degli inseguitori con un campo lungo in una soggettiva (chi sta guardando è dentro l'auto);
0:54:41	la mdp torna rapidamente dentro la macchina per riprendere i volti dei ragazzi e le mani insanguinate che tamponano le ferite al cane, per poi uscire a riprendere di nuovo la scena da fuori, l'auto è ripresa frontalmente e non si sente più il sonoro, i loro

	sguardi puntano atterriti la mdp e ci fanno capire che c'è un pericolo sulla loro strada (questo è uno degli spezzoni recuperati dall' incidente visto all'inizio);
0:54:43	dettaglio sul piede che frena bruscamente, si sente il rumore della frenata e si vede l'auto da fuori che inchioda, poi dentro la macchina il corpo del cane che cade tra i sedili e poi di nuovo fuori il muso della macchina che inchioda per schivare un autobus;
0:54:48	in questi 18 secondi si alternano velocemente spezzoni senza sonoro dell' inseguimento, soggettive che guardano la strada, soggettive che guardano dietro, riprese dall'esterno che mostrano inseguitori e inseguiti divincolarsi nel traffico cittadino, riprese dall'interno con primi piani mossi dei due ragazzi nell'auto e un paio di veloci inquadrature dello specchietto retrovisore;
FINE 0:55:10	un'ultima ripresa dell'automobile in oggettiva esterna che viene incontro alla mdp, un veloce sguardo sul piede che frena, di nuovo la macchina che sfreccia e poi soggettiva sulla strada, in cui vediamo l' auto di Valeria ferma e poi, un attimo prima dello scontro, lo schermo si oscura.

I seguenti aspetti sono quelli che, dall'analisi di questa scena, mi sembrano influenzare maggiormente il ritmo e la tensione percepiti:

- PRESENZA DI DIVERSI TIPI DI INQUADRATURE (contribuisce a dare dinamismo alla scena);
- ALTERNARSI VELOCE DI OGGETTIVE E SOGGETTIVE (rende la visione movimentata e scattante, richiama lo spettatore a diversi tipi di coinvolgimento);
- PREVALENZA DI RIPRESE EFFETTUATE CON LA MDP IN RELAZIONE DINAMICA CON LE FIGURE (enfattizza i movimenti dei personaggi sulla scena e li segue insistentemente);
- PRESENZA DI SUONI SINOPATI E MUSICHE OVER (ritmano la scena perché coinvolgono l'udito, uno dei sensi più suscettibile al ritmo);
- CONTRASTO TRA DIVERSI PUNTI DI VISTA (crea tensione o addirittura "spiazzamento" in chi guarda);
- PRESENZA DI RIPRESE DI DETTAGLI O PARTICOLARI (permette di sottolineare gli elementi funzionali al mantenimento della coerenza narrativa);
- PRESENZA DI INQUADRATURE OBLIQUE CHE TAGLIANO E DECENTRANO LE FIGURE (sono usate per ottenere una maggior tensione visiva o sottolineare la drammaticità della scena, ci restituiscono un'immagine non equilibrata e per questo fortemente dinamica, quasi "mossa");
- PARTICOLARE ATTENZIONE ALLA TECNICA DI MONTAGGIO (è l'aspetto che

maggiormente contribuisce a creare la sensazione di velocità e di temporalità contratta in chi guarda);

Da un'attenta osservazione ho notato che alcuni degli spezzoni usati per comporre questa scena sono stati ripresi dalla sequenza dell'incidente vista all'inizio, sono quelli in cui non si sente il sonoro e in cui parte la musica over. Con questa operazione il regista, non solo è riuscito a concentrare in una scena di pochi minuti un forte ritmo e una forte tensione, ma è riuscito anche a ricollegarsi con il passato: facendo vedere scene già viste in precedenza ha coinvolto più profondamente lo spettatore nel flusso di questo gioco temporale.

## 7. Conclusioni

Confesso che parlare del ritmo e della tensione narrativa di questo film non è stata impresa facile e più di una volta ho rischiato di perdere il filo della questione.

Andando sempre più in profondità nel procedere della mia ricerca ho scoperto molti altri aspetti di *Amores Perros* che inizialmente mi erano sfuggiti e che sarebbero stati altrettanti interessanti punti di partenza per altrettante interessanti analisi. Questo può succedere quando si va a sviscerare un testo complesso e ricco come un film.

Tenendo ben presente quale era il punto dai cui avevo deciso di partire e contemporaneamente cercando di focalizzare il punto di arrivo, ho cercato di attenermi il più possibile all'argomento che avevo scelto di trattare.

Con ciò posso dire di ritenermi sostanzialmente soddisfatta dell'analisi svolta poiché sono riuscita ad avvicinarmi all'obiettivo che mi ero prefissata: scoprire quali sono i principali strumenti usati dal regista per trasmettere sensazioni di tensione e dare ritmo al film. Per fare questo ho dovuto osservarlo attentamente cercando di gettarvi uno sguardo sempre più oggettivo nel tentativo di smascherare i trucchi, se così si possono chiamare, della macchina da presa. In questo modo il film perde la sua iniziale magia e ci appare finalmente per quello che è: un insieme di immagini consequenziali che legate tra loro creano l'illusione di un mondo in movimento.

Paradossalmente è a questo punto che, ottenuto il giusto distacco, possiamo finalmente capire come il film si struttura e come fa a coinvolgerci così da vicino. Qui scopriamo il vero potere delle immagini e dei suoni, in relazione diretta con il nostro modo di sentirli, di percepirli, di interpretarli.

## 8. Note al testo

---

<sup>1</sup> "Ritmo": Il ritmo si può definire come un'attesa [...], cioè come la temporalizzazione, con l'aiuto dell'aspettativa incoattiva, della modalità del *voler essere* applicata sull'intervallo ricorrente fra gruppi di elementi asimmetrici che riproducono la stessa formazione.

Contrariamente all'accezione corrente di questo vocabolo, che sembra indicare una disposizione particolare del piano dell'espressione, optiamo per una definizione del ritmo che lo considera come una forma significativa e dunque di natura uguale agli altri fenomeni di prosodia. Tale concezione libera il ritmo dai suoi legami con il significante sonoro (il che permette di parlare di ritmo in semiotica visuale, ad esempio) e anche con il significante *tout court* (il che offre la possibilità di riconoscere un ritmo a livello del contenuto, ad esempio).

*Greimas-Courtés 1979:290.*

---

## Bibliografia

CASSETTI, Francesco – DI CHIO, Franco  
1990 *Analisi del film*, Milano, Bompiani.

GREIMAS Algirdas-J., COURTÉS Joseph  
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette  
(tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, ed. P. Fabbri, Firenze: La Casa Husher, 1986).

MAGLI, Patrizia  
2004 *Semiotica, teoria, metodo, analisi*, Marsilio.