

PREFAZIONE

Questo secondo volume della nuova serie degli studi del Di.Co.Spe. si inserisce in un campo di riflessione teorico e metodologico importante quanto relativamente poco praticato oggi, quello di impronta narratologica, e lo fa in modo problematico e con un possibile impatto di qualche rilievo sul piano sia della teoria che della prassi interpretativa.

Il rapporto “narrativo” tra immagine e suono non è infatti tra i più praticati dagli studi di cinema non solo del nostro paese, tanto sul piano teorico quanto, e ancor più, sul piano interpretativo. Nonostante l’esistenza di importanti testi di riferimento nella letteratura teorica e critica – cito per tutti Ejzenštejn, Aumont, Chion – un approccio narratologico all’“audiovisione” nel cinema non è particolarmente esteso, e la prassi interpretativa non lega abitualmente le due grandi componenti semiotiche della settima arte nel modo pregnante in cui sarebbe necessario che ciò accadesse.

Cosicché, il risultato scientifico più rilevante del lavoro di Anaclerio potrebbe essere riassunto proprio in una valida esortazione agli studiosi di cinema a utilizzare talune tipologie narratologiche “audiovisive”, attualizzandole nel vivo di un’operazione interpretativa che proprio in virtù di esse può far emergere il movimento autentico dei testi (quanto meno, di alcuni di essi, come ci mostrano le analisi dei nove film presenti nelle pagine che seguono).

Quanto al “movimento” di questo libro, esso inizia proprio dai testi filmici, che vengono interpretati a partire da ipotesi di lavoro forti, basate sull’approfondita conoscenza della letteratura metodologica e teorica di riferimento, la quale tuttavia non viene esibita come un corpus separato ma piuttosto “vissuta” nel cuore dell’avventura interpretativa.

I testi vengono sollecitati secondo una pertinenza forte – quella appunto del nodo di immagine e suono come binomio che non può essere

scisso, nell'interpretazione, senza che questa ne risulti parziale e imperfetta – ma anche con grande libertà, nel senso di una costante apertura teorica che gioca i rinvii dal testo al metodo e che conduce il libro a un approdo originale proprio sul piano della teoria.

Le operazioni interpretative messe in atto da Anaclerio – numerose e intriganti, che spaziano da Cocteau a Truffaut, da Rohmer a Guitry, da Resnais a Godard, da Allio a Perec – sono sempre profondamente pertinenti ai testi, di cui svelano il funzionamento in modo convincente, e insieme, con lo stesso movimento, fanno sgorgare la teoria.

È quindi alla vitalità dell'interpretazione che si devono i due principali motivi di interesse teorico che il libro presenta: anzitutto una ridefinizione dei concetti di “diegesi” e di “narrazione filmica” e la proposta di una tipologia narrativa “audiovisiva” che culmina nella messa a punto di un modello di narratore “filmico-diegetico”; e in secondo luogo, non meno importante, l'introduzione del concetto di voce “fuori quadro” in una accezione spostata e innovativa rispetto alle fondamentali elaborazioni di Sergej M. Ejzenštejn e di Jacques Aumont.

Anaclerio sviluppa così in modo fondato e rigoroso un aspetto del pensiero dell'“audiovisione” e dialoga rispettosamente, ma anche problematizzandole, con le più autorevoli *démarches* analitiche pertinenti proposte dalla teoria del cinema, rappresentate da studiosi eminenti come appunto Aumont, Francis Vanoye, Christian Metz, Raymond Bellour, Michel Chion.

Un testo utile, dunque (nato da un'approfondita tesi di dottorato sviluppata in sinergia con l'Università di Paris X – Nanterre, e in particolare con la preziosa collaborazione della collega Laurence Schifano), che con discrezione ma con forza intende mettersi a disposizione degli studiosi su un versante che potrebbe risultare di notevole produttività per studi futuri sia sul cinema che sull'insieme delle pratiche audiovisive, non esclusi il teatro e la rete.

Giorgio De Vincenti
Febbraio 2008

PREMESSA

Per una narrazione cinematografica “audio-visiva”

*Il faut donner au cinéma une belle langue*¹

Jean Renoir

La questione della narrazione² filmica viene di norma affrontata nella prospettiva di una “logica”, di una *narratologia*³, generalmente di derivazione letteraria: la *legge* del Racconto – di tutti i racconti – ha permeato di sé la teoria del cinema⁴. Vincolata all’eredità della semiologia e del

¹ Jacques Doniol-Valcroze, *Entretien avec Jean Renoir*, «Cahiers du Cinéma», 8, gennaio 1952, p. 51.

² Adotteremo in questo lavoro la tripartizione del messaggio narrativo proposta da Gérard Genette: la “narrazione” (“*narration*”) è «l’atto narrativo produttore e, per estensione, l’insieme della situazione reale o fittizia in cui esso si colloca», il “racconto” (“*récit*”) è «il significante, enunciato, discorso o testo narrativo stesso», mentre la “storia” (“*histoire*”) consiste nel «significato o contenuto narrativo» (*Figure III*, Seuil, Paris, 1972, tr. it. *Figure III. Il discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1976 p. 75). Nel corso della trattazione applicheremo queste definizioni astratte, valide *per ogni forma di espressione narrativa*, alla specificità del *medium* cinematografico.

³ Nella definizione di Jacques Aumont e di Michel Marie, la *narratologia* è la «disciplina che studia le leggi generali della narrazione, con l’obiettivo di comprendere che cosa significa e implica il fatto di raccontare» (*Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 141, tr. it. *Dizionario teorico e critico del cinema*, Lindau, Torino, 2007).

⁴ Ci limitiamo, per il momento, a citare di passaggio alcuni testi fondamentali della *narratologia* cinematografica legati a una prospettiva di tipo linguistico-semiologico: Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, I, Klincksieck, Paris, 1968 (tr. it. *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1989), soprattutto in riferimento alla nozione di “Grande sintagmatica”; Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, London-Ithaca, 1978 (tr. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma, 1981); François Jost, *Narration(s): en deça et au-delà*, «Communications», 38, 1983, pp. 192-212 (tr. it. in Lorenzo Cuccu, Augusto Sainati [a

magistero genettiano, la narrazione sul grande schermo fatica a veder riconosciuta la propria specificità *audio-visiva*, senza rischiare, *all'opposto*, di essere dissolta teoricamente in quanto testo, dotato, già *di per sé* e ancor prima della recezione spettatoriale, di un'organizzazione formale propria.

Tuttavia, se ogni narrazione è definita, *evidentemente*, dalle regole generali del Racconto, è forse utile, nel quadro di uno studio dedicato a un linguaggio estetico specifico, concentrarsi sulle *modalità di costruzione* dei suoi racconti, legate all'utilizzo di materiali *caratteristici di quel linguaggio*. Applicata al cinema, questa *démarche* potrà rendere conto delle potenzialità semantiche dell'immagine sonora in movimento al di là della *motivazione* narrativa delle sue forme, cioè di un racconto che certamente è organizzato e si snoda secondo un pensiero preventivo, ma che pure significa, coinvolge (e viene ricevuto) nell'istantaneità e nella progressione della combinazione audiovisiva. Ad esempio: perché non considerare il celebre *incipit* di *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962), con la voce di Jeanne Moreau-Catherine che sintetizza sullo schermo nero il nucleo delle vicende del film⁵, anche come un *exergo*, in accordo con la sua collocazione nello *svolgimento* testuale (e con la dicitura inserita nel *découpage* pubblicato⁶), oltre che come «voce d'oltretomba»⁷, definizione che si riferisce alla chiusura del testo narrativo, cioè all'opera considerata nella globalità del suo messaggio?

Il nostro obiettivo è di proporre un cambiamento di prospettiva ri-

cura di], *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1987, pp. 179-208); Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano, 1986; André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Méridiens-Klincksieck et Laval, Montréal, 1988 (tr. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Lindau, Torino, 2000); Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Nathan, Paris, 1989; André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique*, Nathan, Paris, 1990.

⁵ «Mi hai detto: ti amo. Ti ho detto: aspetta. Stavo per dire: prendimi. Mi hai detto: vattene».

⁶ La dicitura è «*exergue récit*» (François Truffaut, *Jules et Jim*, Seuil/Avant-Scène, Paris, 1971, p. 12).

⁷ Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Nathan, Paris, 1989, p. 154. Vanoye si riferisce all'evento della morte di Catherine, nell'epilogo del film.

Tutte le traduzioni sono a cura di Gabriele Anaclerio (salvo quando diversamente indicato).

guardo al problema della narrazione filmica, *un cambiamento suggerito dalla pratica significativa di un certo numero di film “teorici”*. Adotteremo pertanto un metodo induttivo: l’analisi di testi strutturati su una dialettica “enunciativa” tra voce asincrona e immagine – testi che definiamo “verbal/iconici” – ci porterà a una revisione di quei modelli narratologici che postulano l’attività di un’(unica) istanza fondamentale⁸ che “scrive” il film integrando montaggio e inquadratura e rimanendo *ontologicamente esterna* agli enunciati diegetici⁹. Tali modelli, infatti, pur riferendosi specificamente al *medium* cinematografico, fanno quasi sempre astrazione della *realtà audiovisiva* del racconto per ricercarne piuttosto *l’origine fabulatoria*, in un certo senso il “pensiero” che presiede alla presentazione di una storia. Il pensiero, e non la prassi, il *movimento audiovisivo*¹⁰.

⁸ L’istanza narrante del cinema, ovvero il principio organizzatore del testo filmico, è stata definita in diversi modi dalla teoria narratologica: si possono ricordare, per esempio, il “*grand imagier*” di Laffay (*Logique du cinéma, Création et spectacle*, Masson et cie, Paris, 1964), il “*méganarrateur*” di Gaudreault (*Dal letterario al filmico*, cit.), l’“*image-maker*” di Kozloff (*Voice-over Narration in American Fiction Film*, University of California Press, Berkeley, 1988), il “*foyer*” di Metz (*L’enunciazione impersonale o il luogo del film*, ESI, Napoli, 1995), nonché le definizioni più generali di “enunciatore”, “narratore primo”, “narratore filmico”, “narratore fondamentale”, “enunciatore”, alle quali faremo di norma riferimento.

⁹ Si veda, per esempio, il modello delineato da André Gaudreault, secondo il quale il “meganarratore” – tipico del *medium* cinematografico – «realizzerebbe [...] in sincretismo l’unione, la fusione dei due modi fondamentali della comunicazione narrativa: la mostrazione e la narrazione» (*Dal letterario al filmico*, cit., p. 112), dando vita al “megaracconto” film, e il “sistema-narratore” di Tom Gunning, per il quale il narratore cinematografico corrisponderebbe alla risultante dell’interazione di tre livelli del discorso narrativo, ossia il profilmico, l’immagine inquadrata e il montaggio (*D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago, 1991).

¹⁰ François Jost e André Gaudreault individuano due metodi fondamentali utilizzati dai narratologi per identificare l’istanza narrante di un racconto cinematografico: il primo, definito “ascendente”, *induttivo*, per risalire al “narratore primo” parte dalla realtà testuale dell’enunciazione quale si presenta agli occhi dello spettatore, l’altro, “discendente”, *deduttivo*, «pone *a priori* le istanze necessarie al funzionamento della narrazione filmica e si dà l’obiettivo di comprendere l’ordine delle *cose* in sé, mettendo da parte l’impressione dello spettatore» (*Le Récit cinématographique*, cit., p. 40). Come si vede, entrambi i metodi sono finalizzati all’identificazione di un’*origine*, trascurando così il potenziale narrativo insito nella *combinazione audio-visiva*.

Tale concezione “razionale” del *racconto cinematografico* si accompagna a quella che considera quest’ultimo una costruzione quasi esclusivamente *visiva*, legata, storicamente, alla messa a punto dei procedimenti “linguistici” di montaggio: a partire dalla “*Grande syntagmatique*” di Christian Metz, la narrazione filmica – veicolo del racconto – consisterebbe, nella definizione di Maurizio Grande, “nel montaggio delle inquadrature (e dei diversi episodi) secondo una linea di sviluppo “orizzontale” (successione cronologica) che segue la logica delle concatenazioni causali-temporali”¹¹.

Dal “*Grand Imagier*” di Albert Laffay¹² al “*Méganarrateur*” di André Gaudreault¹³, è *l’immagine* l’unico luogo in cui si rivelerebbe l’“istanza narrante” del cinema: alla banda sonora, l’*altro* materiale espressivo del *medium*, è riservata la funzione – peraltro essenziale – di chiarificare e di arricchire un racconto “iconico”. Ciò vale anche per la *parola*, nonostante la sua articolazione semantica la renda un possibile veicolo di narrazione “parallela”, relazionata *dialetticamente* alla “scrittura” visiva.

Questa concezione del racconto che assegna un primato logico al découpage visivo può essere messa in discussione qualora si consideri il potenziale narrativo insito nella combinazione del verbale e dell’iconico (e non nella subordinazione del primo al secondo).

Due esempi emblematici di combinazione “verbale/iconica” sono *Il Vangelo secondo Matteo* pasoliniano (1964) e la sequenza della lettura in voce asincrona di due estratti del *Ritratto ovale* di Poe in *Vivre sa vie* (*Questa è la mia vita*, 1962) di Jean-Luc Godard. Nel primo, la citazione del testo biblico veicola, per quest’ultimo, un’“incarnazione” sui corpi che lo pronunciano o che lo ricevono, in virtù di un’estetica iconica *originale* – di un immaginario filmico – che si costruisce *intorno a quella Parola* rappresentata nella sua verità letterale. Nel secondo esempio, il montaggio audiovisivo “parallelo” che collega il lungo piano fisso (2’7”) del volto di Anna Karina e il frammento del racconto dedicato all’opera d’arte

¹¹ Maurizio Grande, *L’operatore-tempo nella narrazione filmica*, in Lucilla Albano (a cura di), *Il racconto tra letteratura e cinema*, Bulzoni, Roma, 1997, p. 94.

¹² Albert Laffay, *Logique du cinéma*, cit.

¹³ André Gaudreault, *Dal letterario al filmico*, cit.

che si impossessa della vita stessa attraverso la riproduzione “perfetta” delle fattezze dell’essere amato dà luogo a un segmento “letterario-cinematografico”: in virtù dello sguardo *persistente* della macchina da presa, quasi *attaccato all’esistenza* del soggetto osservato, la vita sembra *realmente* “trapassare” nell’immagine – al pari del sentimento d’amore che ispira la rappresentazione-riproduzione del volto dell’attrice¹⁴ –, prima che si materializzi, mediante una dissolvenza in nero, *la rivelazione della morte* espressa in voce *off*.

La tipologia più definita di narrazione verbale/iconica riconoscibile *immediatamente*, ancor prima di qualsiasi verifica analitica, nell’*hic et nunc* della proiezione, è forse il film che proponiamo di definire “con voce fuori quadro”¹⁵.

Presenteremo questa tipologia narrativa attraverso un esempio “lampante”, tratto da *Le Procès (Il processo)*, 1962 di Orson Welles. Una voce espone un apologo sulla Legge, *accompagnando il proprio racconto* con una successione di immagini fisse – disegni realizzati con la tecnica dello “schermo di spilli”¹⁶ – che lo rappresentano. Si tratta di una voce “extradiegetica”, riportante un frammento de *Il processo* di Franz Kafka: essa anticipa, in prologo metaforico, gli eventi vissuti dal protagonista del film, nonché il carattere onirico della vicenda. Voce di affabulatore, di *generatore della finzione*, riconoscibile come quella di Orson Welles, nell’enunciare i nomi della *troupe* al termine della diegesi si rivela esplicitamente *voce del regista*, proprio mentre l’immagine fissa focalizza l’obiettivo di una macchina da presa, nel quale si intravede il *décor* del Palazzo della Legge raffigurato nei disegni dell’*incipit*.

¹⁴ Non va dimenticato che dietro alla macchina da presa vi è Jean-Luc Godard (al quale appartiene anche la voce che legge il frammento), in quegli anni compagno di vita della Karina.

¹⁵ Come si vedrà nel capitolo 10 (pp. 152-154), la nostra definizione di “voce fuori quadro” si differenzia da quella proposta da Jacques Aumont (“*voix hors-cadre*”), voce “di dissociazione” piuttosto che “di combinazione”.

¹⁶ La tecnica dell’“*écran d’épingles*”, inventata da Alexandre Alexeïeff e Claire Parker, consiste in uno schermo solcato da migliaia di fori nei quali sono inseriti degli spilli che, illuminati progressivamente e lateralmente, permettono di creare, grazie all’ombra che proiettano, un effetto di rilievo; tale effetto conferisce all’immagine l’aspetto di

Definiamo voce “fuori quadro” una voce (parlata) “incommensurabile” allo spazio filmico, connotata, in virtù della sua collocazione nel “luogo” della produzione e dell’invenzione del film, da una preliminare autonomia semantica rispetto alla diegesi visiva. Voce di una narrazione “prima”¹⁷, essa è in grado di “evocare” l’immagine (secondo il significato etimologico latino di “suscitare mediante l’appello vocale” messo in risalto da Michel Chion a proposito della sua “parola iconogena”¹⁸, generatrice di immagini), lasciando a quest’ultima la libertà di “rispondere” attraverso le sue specifiche strategie significanti, il suo “linguaggio”, nella dinamica di una “scena audiovisiva” che si rivela nell’istantaneità della sua manifestazione.

In un certo senso, la voce fuori quadro *chiama* il tessuto visivo e, in virtù della sua posizione separata, all’origine di una relazione “dialettica”, non lo costringe in una subordinazione enunciativa da “teatro fotografato”. Si genera invece un testo “verbale/iconico”, nel quale opera una narrazione di tipo “verticale”, *immediata e “alchemica”*, prodotta cioè da un’*osmosi espressiva* tra due materiali formalizzati, piuttosto che da una costruzione sequenziale, scritturale, “montaggistica”.

Proprio questa *contaminazione “paritaria”* distingue la “nostra” voce fuori quadro dalle diverse voci “extradiegetiche” che sono state teorizzate in ambito semiologico e narratologico e che designano un’*organizzazione “gerarchica” dell’enunciazione del racconto*. Il capitolo 10 propone – utilizzando una prospettiva comparativa – una ricognizione teorica che mette in luce la natura “*in progress*” del racconto audio-visivo instaurato dalla voce fuori quadro, racconto “aperto” nel quale il verbale e il visivo godono dello stesso diritto di espressione e danno luogo a una narrazione “polifonica”.

A *chi* appartiene la voce “fuori quadro”? *Chi* è il responsabile della narrazione cinematografica verbale/iconica, questo misterioso *personag-*

un’incisione in movimento. Lo stesso Alexeïeff ha realizzato personalmente i disegni della sequenza citata del film.

¹⁷ Cfr., di nuovo, la teoria di Genette, che con il termine “voce”, designa, in un testo letterario, «le relazioni fra il narratore e la storia da lui raccontata» (Gérard Genette, *Figure III*, cit., p. 262).

¹⁸ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2003 (tr. it. *Un’arte sonora, il cinema*, Kaplan, Torino, 2007, p. 287).

gio autoriale che *parla* (in senso letterale) attraverso l’evocazione delle immagini filmiche? Come si vedrà nel corso delle analisi¹⁹, si tratta di un’entità sospesa tra il livello della produzione – del farsi – del film (spazio “fuori quadro”) e il livello diegetico, finzionale, di un narratore, cioè, “filmico-diegetico”, il quale “genera” l’universo della storia ed è, al tempo stesso, citato e integrato in esso. Nel capitolo 11 presentiamo una sistematizzazione teorica generale delle caratteristiche eterogenee di tale *inventore – e creatura – della finzione filmica*.

La scelta della cinematografia francese quale campo d’indagine è dovuta al fatto che questa si presenta come una riserva storica di incontri tra la letteratura e la settima arte e di molteplici esempi di “cinema di parola” (si pensi agli innumerevoli casi di scrittori-cineasti e cineasti-scrittori, o a fenomeni di “contaminazione” quali gli *scénarios* letterari surrealisti).

Seguiremo, per le nostre esplorazioni analitiche, una prospettiva diacronica, allo scopo di individuare delle tipologie narrative, delle produzioni estetiche particolari che prefigurano un’estensione della “retorica” del racconto cinematografico: la pertinenza storica sarà tenuta presente come elemento “contestuale” in tutte le analisi, le quali saranno corredate da una bibliografia specifica e selettiva²⁰.

La suddivisione in capitoli corrispondenti a specifici modelli di “narratore” non deve far considerare il testo verbale/iconico un’“isotopia” statica. Si tratta, in effetti, di un criterio euristico, in grado di rendere più lineare l’organizzazione del discorso, e non di una codificazione definitiva di forme. L’importanza accordata alle singole analisi – e dunque all’originalità espressiva delle diverse opere – testimonia proprio dell’elasticità e della polisemia del film “con voce fuori quadro”.

La scelta dei nove film analizzati è funzionale allo scopo del lavoro: essi rappresentano infatti il “motore” e l’oggetto privilegiato per l’osservazione della *varietas* inventiva della narrazione con voce fuori quadro,

¹⁹ Cfr. *infra*, capitoli 1-9.

²⁰ Cfr. la bibliografia finale. Nella sezione citata sono indicate le opere attinenti esclusivamente ai film analizzati: *scénarios* e *découpages*, testi letterari o saggistici di partenza, articoli di riviste...

in quanto prefigurano un percorso progressivo di liberazione dai vincoli di verosimiglianza dell'atto narrativo verbale – cioè dell'attività del narratore “filmico-diegetico” – nei confronti dell'universo finzionale da esso suscitato. Allontanandosi progressivamente dalla coerenza diegetica, il racconto filmico mette sempre più in risalto la libertà della propria invenzione, fino al punto in cui la completa emergenza di quest'ultima provoca l'esplosione del tessuto narrativo. Come si vedrà, proprio *l'esplosione del testo narrativo è l'orizzonte e l'aspirazione di questo saggio*.

Se il (paradossale) “principio di pertinenza”²¹ delle analisi risiede in una narrazione tendente all'*esplosione*, la descrizione e l'interpretazione non possono far altro che rivolgersi ai frammenti che si producono. Frammenti in primo luogo di senso. L'esistenza stessa di uno spazio “fuori quadro” che interagisce semanticamente – in virtù della parola – con le immagini è infatti all'origine di una combinazione formale che presenta una configurazione generale *evidente* (voce fuori quadro di narratore/immagini diegetiche istituite e “animate” da tale voce), che risulta tuttavia *incodificabile* nella pluralità dei suoi effetti. Si prefigura pertanto un *modello narrativo non narratologico*, in quanto non c'è λόγος nelle combinazioni espressive che si determinano: il senso infatti non è “codificato”, la forma narrativa appare sempre una *conquista singolare* dei testi all'interno del modello generale. Di fronte a una simile polisemia, *l'interpretazione analitica può solamente avvicinarsi a una realtà estetica in definitiva irriducibile, abbandonandosi poi, insieme allo spettatore, alla forma dei testi, al loro libero gioco*.

²¹ Sui concetti di “ambito di rilevanza” (“*domaine de relevance*”) e di “principio di pertinenza” (“*principe de pertinence*”) come assi metodologici della pratica analitica, cfr. Jacques Aumont, *A quoi pensent les films?*, Séguier, Paris, 1996, p. 86. Aumont considera la definizione di un “ambito di rilevanza” in nome di una “pertinenza” il gesto fondamentale dell’“assegnazione”, una delle fasi costitutive dell'analisi, consistente nel riconoscimento del registro dell'immagine a partire dalla comprensione dei suoi codici. La pertinenza, “decisa” liberamente dall'analista, dà luogo, secondo Aumont, a un “asse”, il quale «costituirà automaticamente un quadro, una garanzia, un limite e, in un certo senso, un potere di ‘verificazione’, di ‘far-vero’», fondando epistemologicamente l'analisi.