Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

RIV SEM DOCST 1983

Documenti di Lavoro

e pre-pubblicazioni

Francesco Casetti

A tu per tu. Il film e il suo spettatore

Università di Urbino
Italia

123-124 *aprile - maggio '83* serie **F**

A tu per tu. Il film e il suo spettatore

documento di lavoro

1. *Guardare negli occhi*

Due aperture di film, per cominciare. La prima è l'avvio, in piano sequenza, di *Riso amaro* (Giuseppe De Santis, Italia, 1949): un uomo in Primo Piano, rivolto alla macchina da presa, elenca alcuni dati sulla coltivazione del riso nell'Italia settentrionale; una frase ("Qui Radio Torino") e un carrello indietro rivelano che si tratta di uno speaker radiofonico che dal tetto di un vagone ferroviario racconta in diretta l'arrivo delle mondine ad un centro di smistamento; una panoramica scopre un ampio tratto della stazione con il via vai delle mondariso tra i binari, mentre la voce dello speaker ormai fuori campo intervista una ragazza; il movimento di macchina continua in una gru verso il basso fino ad inquadrare in Piano Americano due uomini che parlano tra di loro; dal dialogo veniamo a sapere che si tratta di due poliziotti che stanno dando la caccia ad un ricercato. Secondo avvio, l'inquadratura che apre *The King of Marvin Gardens* (Bob Rafelson, USA, 1972): un uomo in Primo Piano, con gli occhi alla macchina da presa, racconta un'avventura della propria infanzia; la narrazione prosegue tra larghe pause, a metà tra la confessione e lo scavo nella memoria; qualche gesto dell'uomo rivolto verso lo spazio *off*, una luce rossa intermittente ed un cambio di campo ci fanno scoprire che siamo nella sala di trasmissione di una stazione radio; quel che l'uomo ha raccontato in prima persona è probabilmente un'invenzione per intrattenere gli ascoltatori.

Se c'è qualcosa che caratterizza queste due aperture di film (di due film pur così diversi tra di loro) è che entrambe si rivolgono direttamente a quel che dovrebbe essere il loro spettatore, guardandolo e parlandogli dallo schermo, quasi a volerlo invitare a prender parte alla vicenda. Detto meglio, sia l'una che l'altra tentano un gesto di *interpellazione*, e cioè chiamano in causa qualcuno affermando di riconoscerlo e chiedendogli di riconoscersi quale proprio interlocutore immediato: lo fanno attra-

verso uno sguardo e delle parole in macchina, così come avrebbero potuto usare una didascalia esortativa o un'inserto metanarrativo, anch'essi destinati a chi segue il racconto e non certo a chi vi agisce [1]; e lo fanno andando incontro ad alcuni rischi, dato che mettono in campo un procedimento che viene tradizionalmente considerato un punto di incandescenza e un punto di interdetto. Un punto di incandescenza, in primo luogo: infatti, qualunque siano i motivi che li determinano, gli sguardi e le parole in macchina arrivano ad indicare ciò che viene solitamente nascosto, la cinepresa e il lavoro che essa compie; arrivano ad imporre l'apertura al solo spazio irrimediabilmente altro, all'unico fuori campo che non può essere trasformato in campo, alla sala di fronte allo schermo; arrivano ad operare uno strappo nel tessuto della finzione, grazie all'emergere di una coscienza metalinguistica — "siamo al cinema" — che svelando il gioco lo distrugge [2]: in questo senso essi rappresentano una zona in cui il film diventa per così dire rovente. Ma anche punto di interdetto: proprio perchè rivelazione di un presupposto taciuto e da tacere, perchè tentativo indebito di invadere uno spazio separato, perchè lacerazione di una trama da conservare intatta, gli sguardi e le parole in macchina vengono percepiti come infrazione di un ordine canonico, come attentato al "buon" funzionamento di una rappresentazione e di un racconto filmici. Valutando le conseguenze, insomma, non pare che l'interpellazione convenga al "normale" andamento della comunicazione cinematografica.

Tuttavia — e qui i problemi si raddoppiano — un simili divieto non si manifesta in modo costante. Esso varia ad esempio in relazione alle *forme* che assume l'interpellazione: lo sguardo in macchina — vi abbiamo già accennato — è considerato con più cautela di una didascalia o di una voce off che si rivolgono allo spettatore per informarlo, sollecitarlo, esortarlo [3]. Così come varia in relazione ai *luoghi* in cui l'interpellazione appare: a livello di generi, se è solitamente proibito guardare negli occhi lo spettatore di un film di avventure, lo è assai meno nei film comici o musicali [4]; a livello di regimi discorsivi, se è proibito lo sguardo in macchina nei film di fiction, non lo è nei film didattici o nei film familiari [5]; a livello di mezzi impiegati, se è spesso proibito rivolgersi alla cinepresa, non lo è quasi mai rivolgersi alla telecamera [6]. Anzi, in certe situazioni un simile divieto si tramuta in obbligo: è quando bisogna assicurare lo spettatore che è proprio lui il destinatario di ciò che sta vedendo e udendo, o meglio è quando l'utilità di un contatto è più forte dei rischi che il suo stabilirsi comporta.

Dunque siamo di fronte ad un piccolo giallo: abbiamo due brani di film che chiamano in causa lo spettatore nella maniera più diretta possibile,

e scopriamo dapprima che i meccanismi messi in opera sono marcati da un interdetto, poi che l'interdetto funziona quando vuole; nel momento in cui accertiamo dei legami espliciti tra schermo e sala, troviamo che proprio l'esplicitezza fa problema, e problema doppio. Ora per risolvere il quesito, e più in generale per dare l'avvio all'indagine che ci siamo proposti, cominciamo col dire che davanti a questo apparente capriccio le motivazioni che avevamo iniziato a dare, e che riprendevano quelle solitamente date, non bastano: per capire se, quando e perchè viene chiamato in causa lo spettatore, o a quali condizioni gli viene assegnato uno spazio d'azione, non è sufficiente riferirsi ad un lavoro (quello della macchina da presa) che il film tenderebbe a negare, o a un luogo (la sala) che il film tenderebbe ad escludere, o a un personaggio (chi vede e ascolta) che il film tenderebbe a nascondere; bisogna invece rinviare ad un terreno più complessivo, quello dell'*enunciazione cinematografica*, cercando qui un principio di spiegazione [7].

Ma che cos'è l'enunciazione cinematografica? Con questo termine si indica la conversione di una lingua in discorso, e cioè il passaggio da un insieme di mere virtualità [8] ad un oggetto concreto e situato: oggetto concreto, in quanto realtà percettibile; oggetto situato, in quanto cosa che appare nel mondo. In altre parole, l'enunciazione è l'appropriarsi e l'impadronirsi delle possibilità espressive offerte dal cinema per dar corpo e consistenza ad un film [9]. C'è da rilevare che questo gesto (che ha qualcosa di inaugurale, sebbene non rappresenti un'"origine" in senso proprio) fissa le coordinate del discorso filmico commisurandole direttamente a se stesso: l'enunciazione infatti costituisce la base a partire dalla quale si articolano persone, luoghi e tempi del film; essa offre il punto zero (l'"ego-hic-nunc", e cioè il suo chi, dove e quando) rispetto a cui vengono distribuite le diverse parti in gioco (le persone, in base al *chi* dell'enunciazione, possono strutturarsi in io/tu/egli; i luoghi, in base al suo *dove*, in qui/lì/altrove; i tempi, in base al suo *quando*, in adesso/prima o dopo/allora). Qualunque siano le scelte operate, l'esistenza e i parametri di riferimento di un discorso filmico dipendono in senso stretto dall'enunciazione.

Dettagliamo comunque i percorsi fin qui solo abbozzati seguendo i profili delle persone: sia perchè si tratta di un nodo essenziale, visto che il processo complessivo sembra implicare e promuovere soprattutto una soggettività (è a un soggetto che fanno pensare nozioni come quelle di appropriazione e impadronimento), sia perchè è in questo spazio che si gioca il destino dello spettatore (così come si gioca il destino del suo pendant, che si è soliti raccogliere sotto il nome di "autore"). E per prima cosa diciamo che l'enunciazione, e con essa ciò che possiamo designare come

il suo soggetto, non si presentano mai in quanto tali: l'enunciazione, la si voglia considerare un'istanza di mediazione che assicura il *passaggio* da una virtualità ad una realizzazione, o la si voglia considerare un atto linguistico che assicura la *produzione* di un discorso [10], si dà a vedere solo nell'enunciato di cui è il presupposto (nell'enunciato, e cioè nel film, nella sequenza, nell'inquadratura, ecc., visto che riserveremo questo termine a qualunque risultato dell'enunciazione)[11]; il soggetto dell'enunciazione, lo si voglia ricondurre ad una semplice operazione — il fatto che il processo si metta in moto —, o lo si voglia ricondurre ad una qualche entità empirica — ciò che mette in moto il processo —, si dà a riconoscere solo per tracce, solo per una serie di emergenze interne al film. Insomma, il gesto con cui si apre il gioco agisce a fondo, ma restando fuori scena [12]. In cambio c'è *sempre* qualcosa nell'enunciato che ce ne riporta l'azione, e in questo senso ce ne attesta la presenza [13]. Si pensi a come la traccia del soggetto dell'enunciazione non abbandoni mai il film: la si coglie nello sguardo che istituisce e organizza ciò che viene mostrato, nell'ottica che delimita e dispone il campo, nella posizione da cui si segue ciò che cade sotto gli occhi [14]; in una parola, nel *punto di vista* da cui si osservano le cose, e cioè in quel che in un film non può mancare e insieme determina coordinate e profili [15]. Ma facciamo un secondo passo. Questo punto di vista, che segna l'affermarsi di un soggetto dell'enunciazione nell'enunciato, e che rinvia al gesto inaugurale — conversione, passaggio, appropriazione, impadronimento —, può essere riportato sia alla collocazione che viene data alla macchina da presa quando filma, sia per converso alla posizione, ideale e ipotetica, in cui è messo chi guarda la scena proiettata sullo schermo; dunque a due cose, non ad una. Ora una simile alternativa ha radici profonde: prima del rinvio ad una apparecchiatura tecnica o ad un occhio ideale, essa comincia nel momento in cui l'enunciazione assume il proprio enunciato quale oggetto da trasferire, indirizzandolo verso un punto differente da quello in cui l'ha costituito, e quindi allineando al proprio interno un appropriarsi e una destinazione; o nel momento in cui l'enunciazione è investita da un campo modale, grazie a cui si può distinguere un "far essere l'immagine" e un "far far essere l'immagine", corrispondenti grosso modo all'atto di scorgere e a quello di mostrare; ciò che comunque conta è che fin da subito abbiamo una divisione di fronte — una doppia polarità, una doppia attività — che porta il soggetto dell'enunciazione a scindersi divenendo rispettivamente *enunciatore* e *enunciatario* [16]: il punto di vista può dar atto ora dell'uno ora dell'altro, distinguendo così le ragioni — di fatto sovrapposte — in forza delle quali il film da un lato si costruisce, dall'altro si dà. Qui naturalmente cercheremo di mettere a fuoco soprattutto l'enunciatario, e cioè la meta cui l'enunciato punta e

insieme il momento cui delega l'interpretazione: ma prima faremo un terzo passo. I soggetti dell'enunciazione, oltre a fornire un attestato della loro presenza — fornirlo al film in quanto discorso, o se si vuole in quanto testo [17] —, possono anche uscire allo scoperto, ed offrire un'esplicita "guida" alle immagini ed ai suoni; in alcuni casi cioè — quando le coordinate che situano un film vi si danno apertamente a vedere — essi arrivano a puntare non solo ad una generica affermazione, ma anche ad una evidente installazione nell'enunciato; e le loro marche arrivano a segnalare non solo il costituirsi di un discorso in una qualche circostanza, ma anche quale discorso in quale circostanza si viene costituendo. Ecco allora l'apparizione di deittici (per quanto generalmente si dubiti della capacità di un film di riferirsi alla sua situazione enunciativa, esso delega sempre una parte di sè allo scopo, e cioè i titoli di testo e di coda; cui poi allinea al suo interno le numerose tracce tecniche che rinviano alla ripresa sonora e visiva, sia che esse si pongano come inserzioni coscienti, sia che si offrano come residui inconsapevoli) [18]; ecco la riproduzione dei passi dell'enunciazione in altrettanti passi dell'enunciato (ad esempio i gesti di base dell'appropriarsi e del destinare si traducono nel testo in un intreccio di intenzioni e di scopi, con l'effetto di dinamizzare il discorso; o si traducono in una sottolineatura dei punti di partenza e di arrivo, con l'effetto di strutturare una certa linearità) [19]; ecco infine l'ampio campo dei processi di figurativizzazione e di tematizzazione, attraverso cui l'enunciazione si traveste o si cala nell'uno o nell'altro degli elementi che popolano il film (basta pensare a tutto ciò che incarna, in senso spesso letterale, un'operazione linguistica: occhi onnipresenti, spettacoli che devono andare in scena, voyeurs e spie, fantasmi e doppi, azioni che simulano comportamenti della cinepresa, movimenti di macchina che assumono andamenti umani, ecc.). Lungo tutte queste tappe del percorso, i soggetti dell'enunciazione paiono cercare dei motivi di sviluppo, quasi a voler diventare, da realtà identificabili solo per tracce, oggetti pienamente trattati dal film [20].

Dunque il quadro si arricchisce e si complica: ma è solo tenendo conto della sua complessità che possiamo cogliere le peculiarità di certe mosse. È quel che brevemente faremo ora, individuando — dopo dei tronchi di percorso comune — dei tracciati e degli esiti preferenziali. Per prima cosa possiamo dire che se il tragitto cui abbiamo accennato viene portato a compimento, si crea una sorta di corrispondenza o di intimità tra i due termini da cui siamo partiti: abbiamo infatti un enunciato che prima di farsi carico di qualunque altra cosa ripercorre, esplicitandone andamenti e meccanismi, la propria enunciazione (enunciato enunciazionale), così come abbiamo un'enunciazione che cerca di mostrarsi per quello che è

nell'enunciato di cui essa è il presupposto (enunciazione enunciata).

Per quanto insomma esista tra i due termini una zona invalicabile — quel che dell'enunciazione appare, è pur sempre e solo un'enunciato —, è come se il primo si fosse completamente insinuato nel secondo. Ma le cose possono anche disporsi diversamente: talvolta perchè il tragitto non è percorso del tutto — e in questo caso le marche dell'enunciazione restano sospese, con il discorso che prosegue senza dar conto del gesto che lo ha costituito, se non portando il fatto d'essere costituito come sola testimonianza del processo che gli ha dato esistenza e consistenza —; talvolta perchè il tragitto viene percorso in un certo senso troppo — e in questo caso le marche dell'enunciazione rimangono invisibili perchè il racconto le ha completamente riassorbite, riportandole alla propria logica, facendone un elemento del proprio paesaggio —. Il corpo del film si trova allora a custodire una sorta di segreto, sia a causa di un presupposto che rimane taciuto, sia a causa di un indizio che subisce un eccesso di travestimento. In ogni caso si produce un esito che è assai lontano da quello visto in precedenza: l'enunciato non rende più conto di se stesso, ma si preoccupa solo dei propri "contenuti" (enunciato enunciativo); l'enunciazione non cerca più di rendersi in qualche modo protagonista, ma si ritira in buon ordine dietro le quinte (enunciazione sfuggente) [21]. Possiamo trovare un riscontro a questi andamenti riflettendo sul diverso trattamento cui può andare incontro l'enunciatario: basta disporre da un lato certi appelli allo spettatore, ad esempio nei film di propaganda, che manifestano l'esistenza e la curiosità di una destinazione, e dall'altro la maggioranza dei film narrativi, che o non si curano di dar le proprie coordinate per concentrarsi sulla vicenda che stanno presentando, o che giocano sul "cinema nel cinema" per ridurre il destinatario a personaggio della storia.

Una tale divisione di campo evita altre antinomie. Non pensiamo tanto alla distinzione (platonica) tra diegesis e mimesis, o a quella (jamesiana) tra narrare e mostrare, con cui si oppone una pagina che fa intervenire il suo "autore" e una pagina che si fa specchio diretto del reale; se si vuole, una parola che chiede la mediazione di chi la muove e una parola che riflette con sicurezza il mondo. Pensiamo soprattutto — perchè di portata più ampia — alla distinzione tra piano discorsivo e piano storico, o a quella tra commento e racconto [22], con cui si oppone un dire che dà ad intendere i propri parametri di riferimento, e cioè il chi, il dove e il quando del suo gesto d'avvio, e un dire che agisce come se fosse al di fuori di una collocazione precisa; insomma, quelle esposizioni che palesano il proprio situarsi, e quelle esposizioni che non hanno nè bisogno nè voglia di farlo. Qui non è certo il caso di analizzare il grado di corrispon-

denza di queste coppie con quelle suggerite poco fa [23]: esse comunque ci confermano non solo che gli esiti cui si può pervenire sono assai differenziati, ma anche che è sullo sfondo di tali articolazioni che si può misurare l'effettivo rilievo di ciascun elemento dell'enunciazione. Prendiamo di nuovo l'enunciatario: la sua presenza può essere colta sia in assoluto, quando un film parla apertamente di sè o quando al contrario glissa sull'argomento (si ha allora un'opzione per il commento o per il racconto "puri", volendo impiegare questi termini), sia — e più spesso — attraverso dei confronti, quando nel film si fronteggiano forme diverse (e si ha allora un'alternanza di commento e racconto, in cui ognuno dei poli si qualifica per contrasto con l'altro) [42]. Ciò tuttavia non ci deve far dimenticare che, qualunque sia il risultato che si raggiunge e qualunque siano le misure messe in campo, l'enunciatario in un film *c'è*: evidente o implicito, esso costituisce una di quelle incisioni che a partire dall'enunciazione accompagnano il testo in tutto il suo sviluppo, uno di quei fili che non possono non entrare nella sua trama. È lo spazio di un *ruolo*, se se ne vuole sottolineare il risvolto attivo, sia nel senso di una capacità di agire sul testo, sia nel senso di una capacità di farsi carico di ciò che sul testo agisce: un ruolo sopra il quale (dopo tuttavia che il film avrà definito i propri parametri e le proprie strutture; al di fuori dunque dall'orizzonte cui ci siamo fin qui limitati) si innesterà un *corpo*, in un incontro che darà l'avvio a ciò che di solito si designa come azione comunicativa [25].

Chiusa questa lunga parentesi sull'enunciazione — quasi a presentarne — le prime avventure, con l'affermazione di un enunciatario, la sua installazione nell'enunciato, il suo darsi in un campo diviso tra racconto e commento, o tra enunciazioni sfuggenti e enunciazioni enunciate, e infine il suo offrirsi in quanto ruolo al ricongiungimento con un corpo —, possiamo ora ritornare ai problemi di partenza: due sequenze filmiche d'apertura in cui si guarda lo spettatore direttamente negli occhi; un'interpellazione, e cioè un chiamar in causa qualcuno, quasi a farlo affacciare sullo schermo o a volerlo catturare nel film; e i tabù che paiono in modi vari e apparentemente capricciosi bloccare questo richiamo. Ebbene, forse abbiamo gli strumenti per sbrogliare la matassa. Infatti in rapporto al quadro appena delineato lo sguardo in macchina e più in generale l'interpellazione possono ben apparire come un caso di enunciazione enunciata: le coordinate che situano un film a partire dalla sua enunciazione non solo si iscrivono in esso, ma vi diventano anche dei segni espliciti e portanti; in particolare la destinazione si manifesta nel gesto di rivolgersi a qualcuno, e il qualcuno cui si rivolge si fa meta avvertibile. Ma precisiamo, passo per passo, il gioco. Da un lato notiamo che nelle nostre due sequenze l'enunciatario assurge ad una sorta di

pienezza di vita: si afferma e si installa nell'enunciato, senza per questo ingannare sulla propria identità; colloca cioè le proprie tracce dove si possono cogliere apertamente anche se non sono ricoperte — e quindi occultate — da una figura, e precisamente sulla direttrice di uno sguardo che oltrepassa lo schermo, nel campo in faccia a quello inquadrato; per intenderci, in uno spazio certo pieno, ma di cui non si danno i singoli contorni, e nel quale egli può vivere per quel che gli compete, come puro punto di vista. Nello stesso tempo le due sequenze arrivano a caratterizzarsi per le forme del commento, e non del racconto: quasi a voler ripercorrere gli andamenti del dialogo — momento estremo in cui il chi il quando e il dove dell'enunciazione sono programmaticamente verificati —, mettono subito le carte in tavola, e adottano l'*io* e il *tu*. Eppure — ecco il passaggio di campo, il nuovo lato che avanza — una tale caratterizzazione appare ben presto come provvisoria, non tanto per l'impossibilità del cinema di percorrere certi sentieri fino in fondo, quanto perchè la strada imboccata dai due film sarà subito un'altra. Lo si poteva sospettare fin dall'inizio, dal momento in cui i due uomini in Primo Piano recitano alla macchina da presa delle storie: vicende sociali o private, reportage o memoria, esse già comportano un attimo di esitazione, obbligandoci a verificare se quel che si dice si riferisce al film o riguarda dell'altro [26]. Il sospetto si rafforza quando ci si accorge che i due uomini parlano alla radio: scoprendo che non è della propria enunciazione che si tratta, ma di un'enunciazione altrui, si è portati a chiedersi quale sia il vero destinatario di ciò che vien detto; dunque la domanda che avanza non è più soltanto "ma che storia è mai questa?", ma anche "è proprio a me che si parla?". Infine intervengono delle piccole svolte a far del sospetto una certezza: gli sguardi e gli ammicamenti a lato, che puntano a ridurre lo spazio off a spazio diegetico (zona percorribile, e dunque pronta ad essere percorsa); il tratto finale di un movimento di macchina, che scopre due personaggi in Piano Americano già del tutto impregnati di finzione (i due poliziotti); i ritmi e le esitazioni nella recitazione, che rimandano ad una situazione ben caratterizzata narrativamente (la messa in onda di un programma radiofonico). Da questo punto in poi le marche dell'enunciazione torneranno ad operare in silenzio; ogni elemento a vista servirà a far funzionare una storia; la forma che si imporra sarà quella del racconto puro. Ma lo sguardo e le parole in macchina non saranno passate invano: nessun controcampo mostrerà colui al quale i personaggi si sono rivolti [27]; potremo sempre contare sull'esistenza di qualcuno che vive anche senza contorni — un punto di vista, il segno di un'enunciatario. Momento mai più cancellabile, e al quale ci si potrà riferire lungo tutto l'arco del film; terreno franco delegato all'incontro

con chi dalla sala assiste a quel che accade sullo schermo, a garanzia di una possibile ricongiunzione.

Appare allora chiara la lezione che ci consegnano le nostre sequenze inaugurali. "È a te che mi dirigo", esse sembrano stabilire, assumendo la funzione di ciò che spesso e bene apre un discorso, e cioè di una *dedica*. "È a te che mi dirigo", paiono dire, ma per aggiungere subito dopo "A te che esisti solo per questo mio cenno di capo, punto di osservazione sul limitare della storia, promessa tacita di una saldatura effettiva". Perchè esse sanno, e ce lo vogliono apertamente ricordare, che è l'enunciazione che fissa le coordinate di un film (e il *tu* che vi campeggia deve la propria consistenza a quel gesto d'avvio); sanno che è l'enunciato che accoglie le tracce dell'enunciazione, fino a fare di ciò che lo situa una delle proprie diretrici (e il *tu* può assurgere ad una posizione di privilegio: la dedica domina l'intero testo da dedicare); sanno che è il ritmo di un racconto che cancella le tracce dell'enunciazione nell'enunciato (e il *tu* è sempre pronto a diventare personaggio: la dedica si fa capitolo primo, la cornice della novella si fa novella cornice); ma sanno anche che è pur sempre un punto preciso quello che si dà a vedere: emergente o sommerso, palese od occulto, è il luogo dell'affermazione e dell'installazione di un enunciatario; è l'ambito in cui un ruolo si salderà ad un corpo, a definire comportamenti e profili di ciò che si chiama lo *spettatore*.

2. *Paradossi e sorprese*

Possiamo ripercorrere una simile lezione, verificandone e rilanciandone gli insegnamenti, attraverso due nuovi esempi di sguardo in macchina: due esempi che rappresentano in un certo senso i poli estremi di un cammino che il cinema ha compiuto nel corso della sua storia, dato che richiamano l'uno le prime esperienze organiche di narrazione filmica, l'altro i tentativi più radicali di smontare la macchina della fiction; due esempi abbastanza famosi da esonerarci dall'obbligo di descriverli analiticamente. Il primo è tratto da *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, USA, 1903): in coda al film, dopo che l'assalto al treno s'è concluso con l'uccisione o con l'arresto dei fuorilegge — ma anche in testa al film, prima che la vicenda prenda il via: il brano infatti poteva essere montato ora nell'una ora nell'altra posizione [28] — il capobanda in Primo Piano fissa gli spettatori negli occhi, li prende di mira, e spara. Il secondo esempio è tratto invece da *Vent d'est* (Jean Luc Godard, Italia/Francia/Germania, 1969): mentre un giovane in Primo Piano e poi in Totale, guardando diritto davanti a sè, magnifica il luogo in cui si trova e invita gli spettatori a raggiungerlo, una voce fuori campo, anch'essa rivolta a chi

segue il film, riprende in tono ironico le sue parole e dimostra l'assurdità della sua richiesta.

Ebbene, come si strutturano i nostri due esempi? Innanzitutto essi confermano il rincorrersi e il sovrapporsi di commento e di racconto: in entrambi la rappresentazione scopre le proprie carte, ma per continuare a giocare la partita in cui è impegnata; in entrambi le immagini (e nel secondo i suoni) rinviano ai loro parametri di base, ma per rinserrare attorno ad essi la messa in scena; in entrambi c'è una confessione che viene alla luce, ma senza la pretesa di dire l'ultima parola. Tuttavia questa variabilità d'assetto, che porta insieme a concedere e a negare ciò che regge l'intero edificio, assume degli andamenti diversi in *The Great Train Robbery* e in *Vent d'est*. Nel primo caso infatti lo sguardo in macchina funzione come uno shock: l'occhiata che corre dallo schermo alla sala è associata a degli spari ed è destinata anch'essa a "colpire" lo spettatore. In cambio, la sua collocazione è del tutto marginale: non soltanto al di fuori di quanto preme di più — la storia di una rapina —, ma anche al di fuori dei limiti del testo — all'inizio e alla fine del film, indifferentemente: quasi si trattasse di una "aggiunta" arbitraria —. Ora un tale contrasto tra la clamorosità con cui viene cercato un contatto con lo spettatore e la posizione defilata in cui viene confinato l'incontro può forse lasciare perplessi: questo conflitto ci suggerisce però un dato assai importante, e cioè che in un cinema che sta imboccando la strada della narrazione gli spazi delegati ai faccia a faccia tendono a venir a meno e ad essere sostituiti da forme più mediate di coinvolgimento: fatta salva l'esigenza di catturare chi segue il film ricordandogli la sua natura di spettatore — esigenza così radicalmente espressa da un'occhiata congiunta con degli spari —, lo sguardo in macchina può essere circoscritto e infine cancellato a profitto di sguardi totalmente interni alla scena — tra personaggi, verso la profondità di campo, da un quadro all'altro — altrettanto capaci di calamitare l'attenzione e ancor più abili nel farla circolare nel "cerchio magico" della finzione. È per questo che, quando il dispositivo fabulatore sarà ben collaudato, certe emozioni andranno incontro alla rimozione; e l'enunciatario potrà vantare una presenza soltanto tacita.

Ben diversa è la situazione proposta da *Vent d'est*: qui lo sguardo in macchina è messo in evidenza, ma per essere ironizzato e rimproverato; smontato nelle sue pretese e nei suoi effetti da un altro procedimento dell'interpellazione, dalla voce off. Seguiamo passo passo il gioco. Da una parte abbiamo un personaggio che con gli occhi rivolti agli spettatori parla di sè — dello schermo in cui "abita", spazio che si apre a qualunque paesaggio — e di chi gli sta davanti — della sala, con quanti la popo-

lano —: c'è dunque il tentativo esplicito di avviare un dialogo, attraverso cui rompere l'isolamento dei convenuti e assicurare loro un incontro "autentico". Dall'altra parte abbiamo una voce fuori campo che sovrapponendosi al personaggio ne anticipa e ne esplicita le battute — quasi a suggerirci che egli non ha abbastanza forza di coinvolgimento, o abbastanza presa sulle cose — e nello stesso tempo ne mette in dubbio la buona fede — è un "seduttore", ci vien detto, eguale a tutti gli eroi cinematografici che fanno mostra di sè solo per soggiogare meglio chi assiste allo spettacolo —: dunque il tentativo di dialogo si esaurisce sul nascere, bloccato dalla duplice accusa d'essere insufficiente rispetto al necessario e deviante rispetto alla realtà. Tenendo conto di questi dati, diventa allora facile individuare le dinamiche che attraversano la nostra sequenza: lo sguardo in macchina, che costituisce un po' il baricentro dell'azione, si trova ad essere il portatore di una promessa mancata: nel momento stesso in cui fa entrare in campo una procedura ormai estranea alla tradizione della fiction, con la certezza di rovesciarne le misure, si trova a dover confessare la propria impotenza e la propria consapevolezza, messo alle strette com'è da un nuovo testimone — una voce che denuncia il sopravvivere di convivenze con il vecchio regime e che sostiene d'essere la sola in grado di inaugurare un discorso veramente altro —. Insomma, quest'occhiata lanciata verso lo spettatore, se rappresenta il ritorno di un rimosso, porta con sè anche tutte le censure che hanno consentito la rimozione; e l'enunciatario, uscito finalmente allo scoperto, s'accorge d'un tratto d'esser finito su di un terreno molto scivoloso.

La ricognizione appena effettuata sui brani di *The Great Train Robbery* e di *Vent d'est* dovrebbe essere riuscita a dimostrare quanto ci premeva: una medesima mossa può costituire il punto di passaggio di strategie differenti; la medesima emergenza può avere ora il valore di uno shock — col risultato di finire fuori dei confini del testo —, ora una funzione metatestuale — col risultato di fungere da occasione per una critica —; un medesimo gesto può sembrare talvolta eccessivo, talvolta manchevole, prestandosi così ad innescare forme di disequilibrio opposte. Ciò significa che un calcolo delle presenze effettivamente in campo richiede dei metri più sottili: una volta constatato l'imporsi di certi profili, bisogna pur spiegare perchè essi appaiono in alcuni casi in rilievo, e in alcuni casi incisi. Ebbene la nostra analisi ci ha già fornito, anche se implicitamente, le indicazioni di cui abbiamo bisogno: collegando il primo esempio ad una linea di tendenza — la narrazione, intesa come meta da raggiungere —, ed il secondo ad un punto di fuga — di nuovo la narrazione, divenuta però gabbia da cui evadere —, essa ha confrontato i comportamenti propri di un film in un dato momento con le attitudini espresse da altri mo-

menti e da altri film; ha raccordati i parametri sottesi ad una serie d immagini e di suoni con le direttrici che risultano in qualche modo dominanti; in una parola, ha riportato ciascun frammento di discorso filmico al suo contesto. Il *contesto*, ecco il termine che ci interessa: esso designa l'insieme degli elementi che ambientano un testo, e cioè quell'"intorno" in cui si può trovare un sistema di rinvii e la possibilità di un orientamento — un insieme d elementi linguistici, così come sono fin qui apparsi, dato che agiscono su di un brano a partire dal film che lo ospita o a partire dalle opere cinematografiche, letterarie, pittoriche, ecc., che gli stanno a ridosso [28]; un insieme di elementi strutturali, visto che riprendono delle istanze nate con l'enunciazione e le proiettano su di un orizzonte globale [30]; un insieme di elementi vincolanti, dal momento che tendono a sovrapporre alle scelte compiute localmente dei quadri complessivi in grado di situare ciò che altrimenti rischia di parere isolato [31].

Ritorniamo allora ai nostri esempi, e ai problemi che avevamo lasciato in sospeso. Il primo riguardava le diverse rese che uno stesso procedimento sembra avere: ora se facciamo appello al contesto ci accorgiamo che nessun passo è uguale a se stesso se non si inserisce nel medesimo cammino; nessun gesto assume l'identico valore se non si esprime nel medesimo scenario. In concreto ciò vuol dire che lo sguardo in macchina, per quanto lavori sempre a far emergere il commento sul racconto, si può trovare talvolta in anticipo rispetto ai compromessi che si stanno negoziando, e talvolta in ritardo [32]; in un caso esso suona come una provocazione, nell'altro invece serve a gettar acqua sul fuoco. In questo senso l'idea stessa di una netta distinzione tra commento e racconto va decisamente relativizzata: se si pensa ai continui patteggiamenti tra i due domini per definire i rispettivi territori, ci si accorge non soltanto che esistono ampie zone che passano periodicamente di mano in mano, ma anche che ad ogni scontro si sposta la linea di confine, e che nessun accordo è destinato a durare [33]. Del resto l'occhiata che si spinge verso la sala ha anche questo scopo: come tutte le enunciazioni enunciate mettendo le carte in tavola controlla a che punto è arrivata la partita.

Il secondo problema è in un certo senso più vecchio — lo abbiamo incontrato nel momento stesso in cui si è cominciato a parlare di sguardo in macchina; poi per alcune pagine è rimasto in disparte; adesso ritorna in campo assieme agli strumenti che possono avviarlo a soluzione —; si tratta del "tabù" che sembra marcare, con differenti intensità e differenti forme di intervento, i procedimenti dell'interpellazione. Richiamiamo di nuovo la nozione di contesto. Si è visto che a partire dall'enunciazione il discorso filmico fissa gli schemi entro cui si muove: li fissa

ad ogni passo, e li fissa per tutto il percorso. Si pone allora la necessità — oltre che di confrontare le misure espresse localmente con quelle in vigore nell'insieme, di cui abbiamo già parlato — anche di adeguare i singoli comportamenti ad una linea di condotta complessiva: il gioco deve essere coerente, se vuole avere legittimità e successo. È proprio in relazione ad un tale bisogno di coerenza o di adeguamento che il "tabù" mostra la logica cui obbedisce: viene tendenzialmente considerato come interdetto quanto inaugura comportamenti testuali imprevedibili e imprevisti, o quanto esce dalle regole correnti [34]; se si vuole, ciò che smentisce il quadro in cui si opera, o ciò che non lo protegge abbastanza; in una parola, tutto ciò che non risulta *appropriato* al contesto [35]. Prendiamo in particolare lo sguardo in macchina, e misuriamone appunto l'appropriatezza: esso risulterà proibito in tutte quelle situazioni che richiedono per l'intero arco del film il mantenimento delle forme del racconto (si pensi ai generi d'avventura: un regime di finzione assoluta, una trasparenza della diegesi, vengono pagate con l'obbligo di cancellare le marche dell'enunciazione); ma al contrario lo sguardo in macchina risulterà prescritto nei casi di commento puro (ad esempio nelle dichiarazioni filmate, in cui tanto peso ha il farsi del discorso) [36], o permesso nei racconti che si aprono al commento (ad esempio nei musical, in cui il regime della finzione ingloba una aperta componente metatestuale)[37], o facoltativo nei film che vogliono parlare di se stessi parlando d'altro (ad esempio nei documentari, in cui il rappresentato è una visibile conquista della rappresentazione) [38]. Dunque il "tabù" obbedisce a delle regole precise: non solo interviene su sollecitazione del contesto, e cioè in modo motivato, ma dimostra anche d'essere una possibilità con delle alternative, e cioè una azione selettiva [39]. Insomma, non si tratta nè di un intervento capriccioso nè di un destino irreversibile, ma di una contromossa ponderata, richiesta da una particolare linea di gioco.

A questo punto qualcuno potrebbe obbiettare che nei nostri brani gli sguardi in macchina non ci dovrebbero essere, ma ci sono e non sono "sbagliati". La risposta ad una simile osservazione ci aiuta a completare il disegno che abbiamo cominciato a tracciare. Se è vero infatti che l'appropriatezza dipende dal contesto, è anche vero che ogni testo può mettere in atto delle "strategie di recupero" per far diventare appropriato ciò che di per sè non sembra esserlo. Troviamo un esempio di queste dinamiche nella maniera in cui *The Great Train Robbery* isola l'occhiata del bandito: l'annuncio di qualcosa che fonda la rappresentazione — «è a te che mi rivolgo" — viene collocato in una sorta di terra di nessuno, da cui non può interferire con il rappresentato — se non a patto d'essere riassorbito: si pensi del resto al carattere spettacolare di questo contatto con lo spettatore, premessa o prosecuzione di una storia dal sapore

"forte" [40] —. Ma anche *Vent d'est* si comporta allo stesso modo, pur agendo in direzione opposta: esso sovrappone allo sguardo indirizzato alla sala una voce che ne emenda le debolezze ed insieme ne rilancia il gioco; una voce cioè che fa scomparire chi ha di fronte senza tuttavia nascondere i propri debiti con lui.

Dunque da un lato abbiamo una battuta di troppo — la confessione di un sottinteso che dovrebbe rimanere tale — cui viene offerta o una marginalità inoffensiva o una pronta guarigione; dall'altro lato abbiamo una presenza in qualche modo intrigante — un gesto pieno di complicità irrisolte — cui viene offerta o una ritirata strategica o un posto di spalla rispetto a chi gli ha rubato la scena. In entrambi i casi c'è insomma un tentativo di "raddrizzare" le situazioni prima che diventino irrecuperabili: pagando un prezzo, beninteso, visto che l'enunciazione enunciata viene ora smontata, ora ironizzata; ma ottenendo in cambio qualcosa, e cioè che "tutto si tenga", e che in questa compattezza d'insieme l'enunciatario possa mostrarsi senza correre dei rischi mortali.

3. *Attorno ad un nome*

Restiamo un attimo ancora sulla voce fuori campo di *Vent d'est*, non per i suoi tratti idiosincratici (la presunzione di far coincidere la verità con uno schema ideologico; o la pretesa di legare con un filo doppio delle riprese esplicitamente casuali) [41], ma per i suoi caratteri di fondo: essa infatti indica bene i punti di fuga che si prospettano ogni volta che dallo schermo ci si rivolge alla sala. Da un lato — e ne è prova lo scetticismo con cui questa voce tratta l'idea che gli spettatori "visti" dal personaggio in Primo Piano possano a loro volta mostrarsi — l'interpellazione ratifica una netta disimmetria tra l'enunciatore e l'enunciatario: mentre il primo si figurativizza, affidando a qualcuno in campo la funzione di testimone di chi muove la scena, il secondo si ritira in una sorta di spazio bianco, indice perfetto del darsi del film, ma anche luogo sospeso a metà; semplice augurio, o testimonianza a futura memoria. Dall'altro lato — e ne è prova l'antagonismo che questa voce dimostra nei confronti del personaggio che parla e guarda verso la sala — non tutte le interpellazioni sono "sicure": certe figure che si rivolgono alla spettatore in nome di chi manovra il gioco in realtà van contro le ragioni del loro mossiere; spezzano ogni legame di rappresentanza, e non testimoniano più del principio di costruzione del testo. Dunque il momento in cui un film palesa le proprie architetture è lo stesso in cui si sbilancia verso un esito curioso: non è detto che esso mostri colui al quale si mostra [42]; e non è detto che esso faccia coincidere il mostrare e il mostrarsi.

Tuttavia, se *Vent d'est* gode nello scompaginare le carte, altri lavorano a rinserrare le fila. Pensiamo ad un esempio diverso: alla voce — di nuovo! — che recita i titoli di coda di *The Magnificent Ambersons* (*L'orgoglio degli Amberson*, Orson Welles, USA, 1942) e che conclude l'elenco precisando "My name is Orson Welles". Ebbene, questo nome proferito a chiare lettere tende proprio a chiudere le questioni che, ventisette anni dopo, *Vent d'est* considererà ancora aperte: da un lato assicura legittimità e autorevolezza a chi parla — costui impersona correttamente la logica che muove il film —, dall'altra garantisce un pieno ingresso nel testo a chi ascolta — costui può trovare i riscontri di cui ha bisogno —. Ciò non vuol dire che la strada praticata dagli *Ambersons* sia più "giusta" di quella percorsa da *Vent d'est:* qui non è in gioco una graduatoria di merito, ma il riconoscimento di atteggiamenti opposti. Così come non è decisiva la presenza di Welles in quanto "autore", soprattutto rispetto ad un Godard che non vuole firmare la sua opera: qui non ci interessa — per ora almeno — una dichiarazione di paternità, ma la forza con cui il film ricorda le proprie coordinate e vi si appoggia pienamente [43]. Insomma, questo nome che ci tien tanto a proporsi, questa interpellazione che si fa appellazione, sono innanzitutto degli snodi di precise strategie testuali. Ma andiamo con ordine.

Sul versante dell'enunciatore l'apparizione di un nome equivale ad una dichiarazione di identità: c'è chi parla, e si sa chi è; o meglio, visto che sono in gioco dei soggetti enunciazionali e non degli individui concreti, c'è un progetto che sostiene il film, e lo si può denominare. Questo dotarsi di un certificato anagrafico da parte di un principio d'ordine interno al testo dà luogo ad una figura specifica, quella dell'*informatore*: qualcuno, generalmente in forma umana, impersona il costituirsi e il distribuirsi delle immagini e dei suoni, fino a porsi quale "fonte" delle conoscenze e quale "regolatore" della loro circolazione [44]. Il personaggio-Welles rientra assai bene in un tale ambito d'azione: egli ci porge il *cast* e il *credit*, e quindi ci offre una testimonianza preziosa del farsi del film; a partire di qui può qualificarsi come "centro" attorno a cui gli altri elementi ruotano — la sua funzione di presentatore gli permette di padroneggiare idealmente i comportamenti degli altri personaggi, al punto di poter affidare ad un "supplente" il compito di chiarire la morale della favola: a Lucy Morgan, vero informatore vicario quando racconta al padre Eugene (e a noi con lui) la leggenda del capo indiano Vendonah, e spiega grazie ad essa il significato dell'intera vicenda [45]. Qui non è certo il caso di analizzare in dettaglio l'autentica cascata di nomi che punteggia gli *Ambersons*: in questa storia di famiglie contrapposte e di situazioni ripetute si stabilisce un intreccio di deleghe così fitto che ciascuno a turno può prendersi la responsabilità di condurre il gioco

(anche se questo continuo passa parola finisce col far vacillare la verità: del resto è sintomatico che certi nomi subiscano una sorta di slittamento, e che nel corso della leggenda del capo indiano Loma Nasha diventi Mola Haha. . .). Nè è il caso qui di insistere sulla varietà di forme attraverso cui un enunciatore si incarna in un informatore: si pensi, al di là del nostro esempio, ai molti modi in cui un film ospita delle dichiarazioni di intenti, annodando attorno ad esse i fili della propria trama (e ciò, ripetiamo, al di là del voler dire, o della coerenza di un regista in carne ed ossa) [46]. Per ora ci basta aver sottolineato la capacità di un discorso filmico di render visibili i disegni cui obbedisce, ed insieme l'esistenza di segnali in grado di confermarci l'esattezza di una simile resa.

Spostiamoci invece sul versante dell'enunciatario: qui l'apparizione di un nome innesca, più che la confessione di un'identità, un processo di identificazione. Il termine richiama — come il precedente, del resto — un campo di ricerca che va dalla psicologia alla sociologia, dalla filosofia alla psicanalisi [47]: noi ne daremo un'interpretazione strettamente semiotica, che senza dimenticare gli approcci cui abbiamo accennato si preoccuperà soprattutto di spiegare i comportamenti del testo. Ebbene, in tale ottica l'identificazione può essere considerata un percorso a due tappe. La prima fa aggio sulla reciprocità: il prender consistenza di un gruppo di immagini e di suoni si accompagna all'emergere di una destinazione; se si vuole, il farsi di un film si lega strettamente al suo darsi. Dunque il campo appare diviso tra due fronti, ciascuno dei quali si definisce in rapporto all'altro; l'enunciatario è allora ciò che fronteggia l'enunciatore, qualcuno — o meglio qualcosa — che trova le proprie misure nella frequenza con cui è chiamato in causa e nella prontezza con cui risponde. La seconda tappa mette invece in gioco un'autonomia: se prima un ascoltare e un vedere nascevano da un dire e da un mostrare, adesso essi si impongono come attività proprie, come momenti dotati di un specifico raggio d'azione. Questo permette al film di trovare un nuovo baricentro: l'enunciatario diventa non solo ciò che all'interno di un testo accoglie delle proposte, accusandone ricevuta, ma anche ciò che può ribaltare la partita, avviando un diverso giro di mosse fino a conquistare l'intera scacchiera.

Forse il percorsò sembrerà tortuoso, ma ci sono ottime ragioni per le quali uno dei soggetti dell'enunciazione dapprima si riconosce nell'altro, poi si afferma in sè [48]. È grazie a questo itinerario a due tempi, infatti, che il film costruisce una sorta di coscienza che trascende e corregge il semplice presentarsi delle immagini e dei suoni: si pensi al montaggio, e a come il suo funzionamento presupponga uno sguardo in grado sia di ripercorrere le linee di forza di ciascuna inquadratura, sia di muoversi

lungo direttrici comuni a tutte le riprese e tuttavia non ancora esplicitamente tracciate [49]; o si pensi, su di un piano più narrativo che grammaticale, ai momenti in cui un film ipotizza delle diverse versioni di un fatto, e a come una tale proposta richieda sia la consapevolezza di quanto viene mostrato, sia la capacità di apprezzarne i dati [50]; in ciascun esempio la elaborazione di un punto di vista assegnabile all'enunciatario avviene in prima battuta replicando lo sguardo che ha prodotto la scena, in secondo battuta istituendo una visione indipendente. Ancora, questo itinerario a due tempi dà ragione della maniera in cui l'enunciatario, oltre a diventar responsabile di un enunciato, si incarna in esso in un portavoce fedele, nell'*osservatore*. Si tratta infatti di una figura che copre tanto chi si trova a ricevere delle notizie quanto chi avanza un'opinione su come stanno le cose, tanto chi si accontenta di assistere quanto chi avendo saputo rispondere come si conviene; anzi, al di là di questo o quel comportamento occasionale, essa tende sempre a disegnare un arco che va dalla pura dipendenza rispetto ad un informatore — a qualcuno viene detto o viene mostrato qualcosa — ad un atteggiamento già disposto all'iniziativa — qualcuno decifra ciò che ha inteso o che ha visto —; solo così del resto i diversi personaggi in campo arrivano ad incarnare compiutamente il punto verso cui il film guarda e da cui attende d'essere guardato [51]. Il padre di Lucy Morgan, nel brano degli *Ambersons* che abbiamo citato, compie questo tragitto in modo esemplare, ascoltando la figlia ed insieme interrogandola. Infine questo itinerario a due tempi motiva perchè il nome di chi parla riesce ad essere utile a chi ascolta. Il fronte verso cui convergono le immagini e i suoni comincia a riscattarsi dall'anonimato quando associa alla certezza che c'è un archivio anagrafico l'ipotesi che c'è al suo interno una casella che gli è riservata: il dichiararsi della controparte innesca esattamente questo meccanismo, da un lato ricordando l'esistenza nel testo di una ricca gamma di soggetti — con un nome si dà un campione di popolazione —, dall'altro autorizzando il censimento di coloro che non si sono ancora presentati — con un nome si esemplificano le procedure di rilevamento — ; di qui ad attribuire un'identità a chi è momentaneamente "fuori quadro" il passo è breve. Se un simile tracciato è esatto, un'esplicita uscita allo scoperto dell'enunciatore o di un suo delegato nell'interpellazione (è il caso del "My name is Orson Welles" da cui siamo partiti) può essere interpretato un po' come l'avvertimento "Polizia: documenti, prego": una precisazione che è nello stesso tempo una richiesta; anzi, a conferma della natura vagamente inquisitoria della voce *off* o dello sguardo in macchina, un qualificarsi che obbliga l'interlocutore a declinare le proprie generalità. Diventa allora chiaro perchè sia necessario pensare ad un cammino a due tappe: è grazie ad esso che capiamo come l'enunciatario prende possesso dell'enunciato, come vi si figurativizza, e come vi si dichiara per quello

che è. Insomma, anche qui l'identificazione va intesa dapprima come invito ad identificare le parti in campo, poi come invito ad identificarsi in una di esse; anche qui la scoperta di sè avviene attraverso le presenza altrui; a somiglianza di quanto accade altrove [52], una tale dinamica va considerata vincolante anche rispetto alle forze che dall'interno manovrano un testo.

Queste le indicazioni che provengono dal nostro ultimo esempio: in esso l'apparizione di un nome segnala una dichiarazione di identità e innesca un processo di identificazione. Eppure qualcuno potrebbe ricordare che c'è nome e nome, o meglio che non tutti i nomi conducono a far funzionare i meccanismi sopra descritti, e quindi che non tutti ci mettono sulle tracce delle istanze che reggono il gioco. Senza tornare a *Vent d'est*, un possibile controesempio è del resto presente nella stessa filmografia wellesiana: in *F for Fake* (Francia/Germania, 1975) Welles — che porta avanti personalmente il racconto, stando questa volta in scena [53] e rivolgendosi spesso allo spettatore [54] — promette che per un'ora intera dirà soltanto la verità; sul finire del film, dopo aver rievocato parecchi casi di plagio, e in particolare dopo aver esposto la vicenda del nonno di Oja Kodar, che aveva imitato dei quadri di Picasso e che se li era fatti autenticare dallo stesso pittore, ammirato dell'opera, confessa che l'ora è già passata da diciassette minuti. Dunque in questa storia piena di falsari e di mentitori, di travestimenti e di trucchi — in questa storia che, ironia o paradosso, si presenta nei modi del cinema verità [55] —, c'è come uno scivolamento, una sbandata: per almeno diciassette minuti la voce narrante non è quella di un informatore fedele, ma quella di qualcuno deciso a prendere le distanze sia da chi è responsabile della partita, sia da chi è chiamato a raccoglierne i frutti. Detto altrimenti, in questa storia a doppio fondo l'apparizione di un nome non ci avvicina nè all'enunciatore nè all'enunciatario, ma ci spinge verso un possibile inganno.

Che pensare allora? Il fatto colpisce soprattutto perchè è una medesima presenza sullo schermo — appunto, un medesimo nome, Orson Welles — a dettare le regole del gioco e a contraddirle; tuttavia la situazione ricorda anche quei momenti — numerosi specialmente nel cinema di finzione [56] — in cui entrano in conflitto un autore che parla per bocca di uno dei suoi personaggi e un personaggi che parla per sè e non per il suo autore; tanto in un caso che nell'altro abbiamo a che fare con l'affermazione di un principio che ambisce a guidare l'intero film ed insieme con la volontà di ritagliare uno spazio che ne è in qualche modo indipendente. Ciò significa che lo spostamento apparentemente illogico che interviene in *F for Fake* — un gioco delle parti? una deriva? — può essere in fondo considerato come la radicalizzazione di una frattura che attraversa una gran parte di film, là dove si fronteggiano delle figure

dalla portata diversa rispetto all'andamento della vicenda; dunque come un'interrogazione sull'essenza della verità e della menzogna, ma a partire da un'analisi complessiva delle possibilità e dei gradi di intervento sulla rappresentazione da parte di chi vi è rappresentato. Ora una tale impostazione del problema, oltre ad inquadrare meglio lo "scherzo" wellesiano, ne mette in luce anche le indicazioni reali: la principale delle quali è che sì, esistono molti modi per rendere al cinema il possesso di una parola e la capacità di ascoltarla (diciamo: molti tipi di nome, visto che con il termine rinviamo in generale all'apparizione di un personaggio in grado di promuovere la diegesi, o meglio alla costituzione di un soggetto nell'enunciato [57]; in ogni caso, se allarghiamo i confini della nozione, è per coglierne con più precisione li nocciolo); ma questi molti modi e molti tipi, più che eseguire ciascuno il proprio istinto, al fin fine lavorano tutti a trovare dei più perfetti equilibri. La conclusione sarà che il nuovo esempio tratto da Welles fornisce — invece che una smentita — una conferma ed una integrazione del disegno che avevamo cominciato a tracciare con gli *Ambersons*. Ma avanziamo con calma.

Punto primo. Esistono varie specie di personaggi che sullo schermo organizzano la scena — con la voce, con lo sguardo, con il gesto — e che sullo schermo la prendono in consegna. Abbiamo già esaminato l'informatore e l'osservatore: figurativizzazioni puntuali delle istanze che sottendono il gioco; fedeli incarnazioni dei principi che guidano le immagini e i suoni; utili portaparola dell'enunciatore e dell'enunciatario. Ad essi dobbiamo ora affiancare il *narratore* e il *narratario* [58]: rispettivamente fonte di notizie e punto di ascolto interni al testo filmico, ma autonomi rispetto alle sue linee portanti; dunque cronista e lettore di un resoconto che cade sotto la loro diretta responsabilità; suggeritore e testimone di un teatrino circoscritto e privato. Ne cogliamo bene i tratti nell'eroe in vena di confidenze e nell'amico confessore paziente; nel sognatore di cui sono visualizzati gli incubi e nello psicanalista che glieli interpreta; nel criminale che architetta un piano e nel detective che ne ricostruisce le mosse; nell'intervistato che dice la sua e nel convenuto che ne accetta l'opinione; insomma, in tutti quei personaggi che seduti al tavolo di gioco — anzi, presenti proprio grazie alla partita — usano un loro mazzo di carte particolare, vuoi perchè vogliono tentare delle mani truccate, vuoi perchè vogliono esibire delle combinazioni di studio. Fuor di metafora, a differenza dell'informatore e dell'osservatore, il narratore e il narratario impersonano un punto di vista "secondo" all'interno della rappresentazione — "secondo" sia nel senso di alternativo, sia nel senso di subordinato —; pur dipendendo ed imitando l'enunciatore e l'enunciatario, non ne raccolgono la possibile delega; e il film, nel momento stesso

in cui li costruisce e li ospita, si dichiara anche pronto a smentirli o ad abbandonarli al loro destino [59].

Punto secondo. La differenza tra le due coppie (informatore ed osservatore da un lato, narratore e narratario dall'altro) sembra riportarci per più di un verso all'opposizione tra commento e racconto: infatti la prima forma di figurativizzazione del farsi e del darsi del film spinge l'enunciato a prendere in carico la propria enunciazione, mentre la seconda — nel mantenere le distanze dall'enunciatore e dall'enunciatario, o meglio nel non volerne e nel non poterne assumere la rappresentanza — spinge l'enunciato verso uno spazio apparentemente privo di coordinate enunciazionali. Del resto, che cos'è realmente quello di cui l'informatore ci informa e che l'osservatore osserva, se non l'andamento del film che si sta svolgendo sotto i nostri occhi? E che cos'è invece quello che il narratore narra e che il narratario raccoglie, se non la *loro* storia — di cui il film, verrebbe da dire, si fa veicolo trasparente —?

Punto terzo. Una simile spartizione di campo riconferma anche che il contrasto tra le due coppie non investe la "verità" del testo filmico, ma semmai il suo statuto. Infatti l'informatore e l'osservatore da una parte, il narratore e il narratario dall'altra, non definiscono il grado di autenticità dei fatti, ma semplicemente il tipo di legame che le immagini e i suoni hanno con i loro presupposti (e cioè con l'enunciatore e l'enunciatario, che si manifestano in sè, al di là d'ogni figurativizzazione, solo quando si fa emergere quasi a forza dal discorso filmico un'iperfrase sottosa del genere "*io* guardo e *ti* faccio vedere che . . ."); sarà poi questo legame, per i modi in cui si attua, a suggerirci semmai quanta fede dobbiamo prestare al mostrato. Dunque, siamo effettivamente di fronte a qualcosa che riguarda in prima istanza il contesto e l'appropriatezza di un film. Del resto è proprio a causa di ciò che si arriva a cogliere il senso di certi scivolamenti: se il personaggio - Welles passa senza apparente soluzione di continuità dalla posizione di conduttore a quella di elemento della finzione — per ritornare poi, con lo smascheramento del proprio inganno, al posto iniziale —, se il radiocronista di *Riso amaro* e quello di *The King of Marvin Gardens* compiono lo stesso tragitto, non è perché hanno smarrito la logica o la morale, ma perché sanno che c'è una qualche sovrapponibilità delle misure e una qualche correggibilità delle mosse; sanno che c'è un punto in cui è lecito — e forse necessario — ondeggiare tra commento e racconto, e decidere su questa base gli assetti più giusti.

Punto quarto. Anche senza scivolare via dalle rispettive posizioni, l'informatore e l'osservatore da un lato, il narratore e il narratario dall'altro, hanno sempre il modo di tenersi collegati; soprattutto perchè è nel con-

fronto reciproco che emerge la loro esatta identità. I tipi di relazione sono fondamentalmente due: per coordinazione, quando convivono in campo membri dell'una e dell'altra coppia (è il caso di due personaggi insieme in scena, dei quali uno rievoca una vicenda, e l'altro spiega come essa va presa); o per subordinazione, quando membri della prima coppia introducono membri della seconda (è il caso di qualcuno che illustra l'azione — ad es. una voce *off* — e che nel far questo ipotizza che qualcun altro abbia una diversa — o comunque personale — visione dei fatti). In termini più precisi [60], c'è coordinazione quando ad un doppio debrayage segue un ambrayage (un *io* — l'enunciatore — proietta davanti a sè due *egli*, uno dei quali viene lasciato in campo così com'è — in posizione di narratore —, l'altro viene richiamato a formare un *noi* — un informatore, in consonanza appunto con chi guida il testo —); c'è invece subordinazione quando ad un debrayage e ad un embrayage connesso segue un ulteriore debrayage (l'*io* dapprima costruisce un *noi*, poi gli affida la costruzione di un *egli*). È sullo sfondo di queste manovre che certe figure sullo schermo arrivano ad operare per conto di chi dispone le carte, e certe altre si ritagliano una parvenza di autonomia.

Punto quinto. Una tale serie di legami fa del testo filmico un luogo pieno di echi, di richiami, di scambi di mani: insomma, un testo pienamente *plurivoco* [61]. Se allora la dichiarazione di identità e il processo di identificazione trovano nell'informatore e nell'osservatore gli ancoraggi più saldi, qualunque voce, qualunque sguardo, qualunque gesto, può funzionare da valido punto d'appoggio: la consapevolezza che un film ha delle proprie coordinate si sviluppa a partire da più di un anello della catena che gli elementi sullo schermo formano tra di loro. Del resto, il discorso filmico non confessa forse ciò che è e non consiglia forse il modo in cui va preso, oltre che attraverso dei momenti sintomatici, anche attraverso l'eroe e la sua spalla? Oltre che nella disposizione esplicita della cinepresa, anche nella figurazione della scena? Oltre che con delle chiamate in causa dirette, anche con delle situazioni esemplari? Ogni cenno di intesa è una porta aperta grazie a cui il testo può arrivare a riflettere su se stesso.

Tiriamo un attimo il fiato. Attorno al nome e alla sua presunta duplicità abbiamo ritrovato le indicazioni che già erano emerse nel corso della precedente analisi: il farsi e il darsi del film nell'enunciazione, le diverse misure che caratterizzano l'enunciato, i corto-circuiti causati dall'interpellazione, la presenza di figure delegate, ecc. Possiamo sintetizzare questi dati in una piccola mappa:

una mappa che cerca di restituirci i possibili parametri di un testo (con gli elementi costitutivi ai lati — di per sè rappresentabili, lo ripetiamo, solo attraverso l'emergenza di un'iperfrase del tipo "*Io ti* mostro che..." — e con le figurativizzazioni al centro), e dunque la possibile struttura di un contesto (con le sue due misure in alto e in basso). La posizione dell'ascolto, che è quella che più ci interessa, vi appare ben ritagliata.

Tiriamo un attimo il fiato: ma per riprendere subito il cammino. Infatti il nome non è solo il perno su cui poggia l'ordine del discorso filmico, è anche la spia di un'eccedenza; non è solo la chiave del formarsi di ruoli, è anche l'occasione per un rinvio a dei corpi. È proprio questa direzione che ora esploreremo.

4. *Enunciare, comunicare*

Pensiamo a dei titoli di testa o di coda quali il cinema ci propone abitualmente. È facile riconoscere in essi due distinte serie di elementi. La prima comprende l'indicazione delle mansioni artistiche e tecniche (con delle qualifiche spesso variabili: basta pensare alle dizioni "regia", "messa in scena", "un film diretto da ", "un film di"), un eventuale elenco delle parti principali (talvolta sostituito da una successione di Primi Piani o di vignette raffiguranti i protagonisti), dei cartelli di avvertimento (del tipo "Ogni riferimento a fatti o personaggi reali è puramente casuale"), delle azioni di sfondo (sovente con compiti di prologo o di epilogo veri e propri), un accompagnamento musicale (il più delle volte dalle caratteristiche inconfondibili della sigla), e lo stesso titolo del film: altrettanti segnali che uno spettacolo sta cominciando o sta terminando, e che si tratta di uno spettacolo e non d'altro [62]. La seconda serie invece comprende l'indicazione di ha curato la regia, il soggetto, la sceneggiatura, la fotografia, ecc., la lista degli attori recitanti e dei tecnici impiegati nelle riprese o nell'edizione, alcune formule di ringraziamento ("siamo grati a..."), eventuali note di produzione ("girato negli studi di..."), e così via: altrettanti segnali che sullo spettacolo pesa qualcosa che non è direttamente presente sullo schermo, se non sotto altra forma

— degli individui che lo hanno costruito, delle occasioni che lo hanno determinato, dei materiali con cui è stato modellato —. Dunque l'ondata dei nomi che campeggia nei titoli — perchè sono dei nomi che in gran parte leggiamo — guida una manovra decisamente ambivalente: da un lato essi tracciano una linea di confine pronta a circoscrivere le proprietà di un film [63] — pronta cioè a disegnare un "interno" e a caratterizzarlo in quanto tale —, dall'altro essi fanno di questa frontiera un valico verso l'"esterno" — se si vuole, verso ciò che non è il film e che tuttavia gli è vicino, o verso ciò che non gli appartiene e che tuttavia lo riguarda —. Non di rado le sequenze che apriranno o chiuderanno la narrazione, giusto a ridosso dei titoli e dei nomi, confermeranno questa doppia valenza con delle metafore trasparenti: vi si troveranno infatti luoghi deputati alla finzione e improvvisi arrivi di estranei, recessi nascosti e spedizioni sul punto di partire, possedimenti recintati e varchi da sfruttare; esemplari tra tutte le prime e le ultime immagini di *Citizen Kane* (*Quarto potere*, Orson Welles, USA, 1941), dedicate alla cancellata e alla rete di protezione che delimitano Xanadu, con il monogramma del proprietario — a replicare l'iniziale del nome di colui che dà il titolo del film [64] —, e con il cartello "No Trespassing" — ad avvisarci che la storia consiste nel tentativo di entrare nella vita di un uomo, e nell'impossibilità di penetrarne il segreto — [65].

Queste giustapposizioni tra "interno" ed "esterno" potrebbero far pensare alla dialettica tra cinema e realtà, e per questa via reintrodurre il dibattito sul segno e il suo referente. Ma un simile "taglio" qui ci porta ad altro: non ad un confronto sistematico tra quanto viene mostrato e cosa c'è nel mondo, bensì ad una analisi degli incontri — non sempre pacifici — tra chi muove la rappresentazione essendone una delle pedine e chi la rappresentazione la fabbrica o la utilizza facendone la posta del gioco. Detto meglio, i nomi che fungono da "cornice" o da "sipario" del film [66] in coincidenza con l'accendersi e lo spegnersi delle luci della proiezione o con lo spegnersi e l'accendersi delle luci della sala, ci invitano a riflettere soprattutto sui legami che si stabiliscono tra coloro che operano "lungo" un testo — i soggetti dell'enunciazione, con le loro marche e le loro tracce, autentiche linee di forza del progetto in corso di svolgimento [67] — e coloro che operano "attraverso" un testo — i soggetti empirici, con la loro voglia di esprimersi e di capire, il loro fare, il loro interagire [68] —; appunto, per riprendere dei termini già più volte impiegati, sui legami che si annodano tra dei *ruoli* — un enunciatore ed un enunciatario — e dei *corpi* — un emittente e un ricevente —.

Se finora, parlando dello spettatore, abbiamo insistito sulla capacità del film di darsi ad intendere al di là delle presenze concrete che sono

disposte a riceverlo, adesso è arrivato il momento di sottolineare la seconda parte del viaggio. Ma subito s'affollano le domande: e innanzitutto, perchè chiamare questa la "seconda" parte del viaggio? Il tragitto infatti si presta ad essere compiuto in entrambi i sensi di marcia. Solo che se lo affrontiamo — come qui — a partire da dei ruoli, facciamo dell'istante in cui un testo delinea il proprio *io* e il proprio *tu* non solo una fase d'avvio, ma anche la mossa vincente: l'attimo che fonda o perlomeno determina ogni passaggio successivo, al quale lascia semplicemente la funzione di rendere effettivo quanto è già stato deciso — si potrebbe anche dire: al quale lascia il puro incarico di gestire degli effetti —. Se invece riteniamo che la direzione del percorso sia quella inversa, daremo ai corpi le maggiori responsabilità: sono essi che fondano o comunque determinano le coordinate di un film, alle quali spetta semplicemente il compito di riflettere quanto costituisce la loro condizione d'esistenza. Dunque parlare di "prima" o di "seconda" parte del viaggio può essere compromettente: in un caso ci si trova a privilegiare una geografia simbolica (magari con qualche difficoltà a capire poi come essa diventi reale dovendo rimanere la stessa), nell'altro ci si trova a far aggio su delle dinamiche concrete (magari con qualche difficoltà a capire poi come esse si travasino in ciò che spesso le tradisce). Ebbene, non per amor di compromesso, ma per rispetto al quadro teorico che stiamo cercando di tracciare, nel momento in cui riconosciamo l'esistenza di due itinerari contrari (che danno luogo tra l'altro a due impostazioni di ricerca apparentemente inconciliabili) [69], dobbiamo anche dire che è soprattutto la *reversibilità* del cammino nel nostro caso ad imporsi: un testo trova il proprio compimento in un continuo vai e vieni, grazie al quale i ruoli e i corpi si sostengono e si aggiustano l'un l'altro, inseguendosi a vicenda. Le complicità — inestricabili e necessarie — che si stabiliscono tra il dire ciò che si è e l'essere ciò che si dice può forse render l'idea di questo ininterrotto movimento a pendolo [70]: ma, di nuovo, sono le sequenze di *Citizen Kane* a darci le indicazioni più ricche, là dove un medesimo nome, Rosebud, nel prologo — suscitando un interrogativo — ci proietta nel cuore della rappresentazione, e nell'epilogo — offrendo una confidenza personale — ci fa ritornare nella nostra pelle; che poi la parola magica non sia di vero aiuto [71], e che il passare e il ripassare la soglia lasci intatto il mistero, semmai rende più spessa la cifra, non la vanifica.

Seconda domanda: in che senso parliamo di corpo? E in che relazione lo mettiamo col ruolo? Diciamo subito che usando questo termine non ci riferiamo al "meramente empirico", e cioè ad un campo di fatti bruti; al contrario pensiamo ad un dato strutturale, la cui posizione

è diversa da quella assunta dagli elementi fin qui esaminati, ma il cui intervento è altrettanto indispensabile alla formazione di un oggetto semiotico. Restiamo ancora una volta sul versante dello spettatore: quando un film elabora un punto a cui raccordare le proprie architetture e a cui chiedere un cenno di replica, quando insomma istituisce la propria destinazione, non s'aspetta di trovare davanti a sè un alieno; tra l'interlocutore che viene previsto dalle immagini e dai suoni nel loro spingersi fuori dai bordi della scena, e l'interlocutore che incrocia le proprie occhiate con le occhiate lanciategli dallo schermo — diciamo: tra un'istanza e un comportamento — c'è differenza, non estraneità. Ebbene, una simile connessione di fondo si spiega osservando che un corpo è insieme il supporto e la riserva di un ruolo. Il *supporto*, innanzitutto: le dinamiche che un testo filmico si impegna ad organizzare — e che definiscono a loro volta gli snodi in base a cui il testo si muove —, se vogliono da un lato trasformare delle ipotesi in un esercizio effettivo, e dall'altro dotare di una stabilità degli assetti in parte variabili, debbono appoggiarsi a qualcosa o a qualcuno. In altre parole, per calare delle linee di condotta in un'azione, e per agganciare dei punti di vista continuamente sfuggenti [72] ad un perno fisso, ci vuole una presenza di fatto: in questo senso un corpo, rispetto ad un ruolo, è come una lastra fotografica che fa apparire l'immagine nei suoi contorni precisi e che nello stesso tempo blocca il movimento in posa canonica; dunque una superfice che iscrive e che mantiene. E, oltre al supporto, la *riserva*, s'è detto: la lastra è anche un palinsesto in cui ogni iscrizione si somma a delle tracce precedenti ed ogni mantenimento si fa occasione di memoria. Infatti le dinamiche del testo, ben lontane dall'incontrare delle presenze inerti, attingono a qualcosa o a qualcuno che è in grado di nutrirle ed istruirle; incontrano cioè quello che è il ricettacolo di una competenza [73]. In questo senso un corpo, rispetto al ruolo, è come un registro da cui si possono dedurre i conti passati e presenti; l'attestato di un deposito, capace anche di interrompere il gioco, se in rosso, o di rilanciarlo, quando vengono pagati gli interessi. Supporto, riserva: è allora chiaro perchè non è un aspetto materiale ma una dimensione funzionale che ci preme: tra corpo e ruolo c'è una stretta *complementarità*, che porta ciascun termine a far aggio sull'altro, fino a rendere i rispettivi movimenti, anche se discontinui, perfettamente allineati [74]. *Citizen Kane*, di nuovo, ci regala una situazione esemplare: i titoli di coda ospitano i Primi piani di tutti i personaggi principali con l'indicazione dei rispettvi interpreti, salvo Kane/Welles, segnalato da una semplice didascalia e in formato ridotto solo alla fine della lista delle parti minori [75]; neppure la regia con il suo responsabile hanno un grande rilievo, visto che tocca loro l'ultimo cartello, e per di più in coabitazione [76]; ma intanto questo

corpo d'attore e d'autore sottratto ad un rinvio troppo visibile riempie il testo si sè, come sostegno di ogni travestimento e d'ogni trucco (si pensi al compiacimento narcisista di un Welles giovanissimo che impersona Kane prossimo alla morte), e come alimento del mistero (si pensi alla curiosa coincidenza tra le riprese del film condotte quasi in segreto e la storia di un uomo di cui si cerca il segreto); dunque il ritegno che emerge all'inizio e alla fine è soltanto un paradosso per rimarcare meglio quanto il principio che guida le immagini e i suoni — e con esso la destinazione ideale che il discorso filmico intende avere — debba all'esistenza di mossieri concreti.

Le domande che abbiamo incontrato sul nostro cammino e le relative risposte dovrebbero aver chiarito il quadro d'insieme, almeno nelle sue linee essenziali: il ruolo e il corpo rinviano ad una doppia direzione di marcia, non ad un tragitto obbligato, e ad una distinzione di ambiti, ma ad una incompatibilità di caratteri. Possiamo rendere ancora più esplicite le cose dicendo che la coppia ritaglia due domini appunto reversibili e complementari, quello dell'*enunciazione* e quello della *comunicazione*: mentre il primo si raccoglie attorno alla conversione di una lingua in discorso, il secondo si raccoglie attorno ad una interazione tra individui; mentre il primo evidenzia delle dinamiche e delle architetture, il secondo evidenzia delle pratiche e delle forze; mentre il primo mette a fuoco un campo di relazioni, il secondo mette a fuoco delle premesse e degli effetti. Dunque i due domini non nascondono nè la loro convergenza di interessi, nè la loro decisione di spartirsi pertinenze e responsabilità: se da un lato essi ci ricordano che tendenzialmente non si enuncia al di fuori di una finalità comunicativa nè si comunica senza disporre di enunciati [77], dall'altro essi ci fanno anche notare che il costituirsi di un testo in quanto tale non si confonde con i passi che portano alla sua costruzione.

Ebbene, l'esistenza di queste due zone collegate e giustapposte ci permetterebbe di chiarire parecchi problemi connessi al nostro quadro [78]; qui tuttavia essa ci porta soprattutto a completare l'idea di contesto e di appropriatezza su cui ci siamo già impegnati. Il problema è sempre quello di capire perchè l'interpellazione talvolta assume certi valori e talvolta invece li nega, e perché in alcuni casi è considerata un "tabù" e in altri invece è ammessa. Finora abbiamo insistito sulla coerenza che un tale procedimento deve avere rispetto a quanto gli sta vicino: una fedeltà commisurata al peso delle grandi opzioni — commento e racconto — e all'affidabilità delle coordinate più generali — enunciatori ed enunciatari, con le relative figurativizzazioni —. L'entrata in scena della comunicazione complica nettamente il gioco. Innanzitutto essa dà una

maggiore estensione ai rimandi: il testo scopre un "intorno" non soltanto linguistico, ma costituito anche da comportamenti personali, da rapporti con gli altri, da disponibilità affettive; da elementi che sono strutturali non soltanto perchè diano conto di istanze di fondo, quanto perchè si riferiscono a delle circostanze canoniche, e che sono vincolanti non tanto perchè comandino la successione dei segni, quanto perchè definiscono le condizioni di felicità dello scambio. In questo senso il contesto arriva ad essere *situazione di discorso* [79]. E in secondo luogo l'ingresso in campo della comunicazione sposta gli obblighi cui bisogna far fronte: il testo è invitato a rispettare non soltanto i propri andamenti, ma anche l'incrociarsi delle intenzioni, il sovrapporsi degli obiettivi, il raggiungimento di determinati fini; in particolare è invitato a controllare la completezza della deissi, la legittimità dell'illocutivo e la praticabilità del perlocutivo. Sotto quest'aspetto l'appropriatezza diventa *adeguazione* all'ordine dei fatti [80]. I procedimenti dell'interpellazione dovranno sottoporsi proprio ad una tale verifica, se vorranno scoprire fino in fondo le loro valenze: le occhiate dovranno saper scendere nella sala, le voci entrare nelle orecchie giuste, le scritte trovare attenti lettori; e le proposte farsi gesti effettivi. Insomma, enunciazioni enunciate, essi dovranno morire nella comunicazione, se vorranno vivere davvero.

Ciò vale, sia chiaro, per tutto quanto organizza e situa la rappresentazione — termine curioso, che appunto nel suo significato riunisce il venir alla luce di un oggetto semiotico e il rito sociale che consuma la messa in scena [61] —. Ma la palma dell'esemplarità spetta comunque a quei momenti che mettendo le carte in tavola consegnano la partita a chi intende giocarla: come gli sguardi in macchina, le didascalie esortative, le indicazioni offerte da fuori campo, ecc.; o come i titoli di testa e di coda. Anzi, sono proprio questi ultimi a condurre meglio la lezione: il fatto d'esser posti alle due estremità del film ed insieme d'esser riprodotti alla porta d'ingresso e d'uscita del cinema ne fa in maniera fin troppo evidente i confini molli tra due universi — tra un interno che vuole evadere dal suo cerchio e un esterno che vuole entrare nel discorso —. Del resto lo abbiamo già detto: fronteggiarsi e congiungersi di ruoli e di corpi; fronteggiarsi e congiungersi di quanto fa del testo la propria scacchiera e di quanto ne fa invece la posta del gioco.

Ed è allora sull'ipotetico scorrere di un rullo finale, o sul controllare la locandina di oggi, che concludiamo il nostro viaggio. Era cominciato nel momento in cui un testo, in base all'"ego-hic-nunc" della sua enunciazione, si dava dei parametri capaci di organizzare il proprio mondo, e se stesso come mondo; termina nel momento in cui il testo aprendosi al mondo, e scoprendosi oggetto del mondo, si consegna alla comunicazione.

Tragitto istantaneo, e tuttavia più lungo di quanto non sembri; tragitto in un senso e nell'altro, di dritto e di rovescio; tragitto in cui arrivi e partenze si modellano a vicenda. Come ogni viaggio, comunque: continuo peregrinare.

FRANCESCO CASETTI

Università Cattolica
Milano

(1) Si pensi tanto all'esortazione alla mobilitazione politica negli "agitki" quanto ai cartelli del tipo "Dieci anni dopo" in molti film narrativi.
(2) Tra i numerosi contributi che si sono avuti su questo tema a partire soprattutto dai primi anni settanta, si vedano in particolare P. Bonitzer, *Les deux regards*, in "Cahiers du Cinéma" 275, 1977, e J. P. Simon, *Les signes et leur maître*, in "Ca Cinéma" 9, 1976, centrati entrambi su di un'analisi dello sguardo. Un'attenzione particolare va poi ai contributi che affrontano questo tema, o temi vicini, ispirandosi alla psicanalisi: per tutti, cfr. Ch. Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, UGE, 1977 (tr. it. *Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 1981). Ma non vanno dimenticate le vecchie riflessioni ad esempio di Bazin sullo schermo insieme come *cadre* e come *cache*.
(3) Un'interpretazione meno diretta è anche la designazione: l'"ecco" è sempre "ecco a voi". Cfr. J. P. Simon, *Référénce et désignation: notes sur la deixis cinématographique*, in AAVV, *Regards sur la sémiologie contemporaine*, St. Etienne, 1977.
(4) Per i film musicali, cfr. J. Collins, *Vers la définition d'une matrice de la comédie musicale: la place du spectateur dans la machine textuelle*, in "Ça Cinéma" 16, 1979; per i film comici, cfr. J. P. Simon, *Le filmique et le comique*, Paris, Albatros, 1979.
(5) Per i film familiari, cfr. R. Odin, *Rhétorique du film de famille*, in AAVV, *Rhétoriques, sémiotiques*, Paris, UGE, 1979.
(6) Per gli sguardi in macchina in televisione, cfr. F. Casetti, L. Lumbelli, M. Wolf, *Indagine su alcune regole di genere televisivo*, in "Ricerche sulla comunicazione" 2, 1980, e 3, 1981.
(7) Il concetto di enunciazione (che - conviene sottolinearlo - qui chiamiamo in causa per spiegare ciò che altre nozioni non sanno spiegare) è stato applicato al campo del cinema già da alcuni studiosi: oltre agli interventi già citati di J. Collins, di R. Odin, di J. P. Simon, si vedano i contributi di G. Bettetini, *Tempo del senso*, Milano, Bompiani, 1979, di N. Browne, *The Spectator-in-the-text: Rethoric of Stagecoach*, in "Film Quarterly", XXIX, 2, Winter 1975/76, di M. Buscema, *L'enunciazione visiva*, in "Filmritica" 300, 1979, e 307-309, 1980, di F. Casetti, *Le texte du film*, in J. Aumont e J. L. Leutrat (eds.), *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, di F. Jost, *Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation*, in J. Aumont e J. L. Leutrat (eds.), *Théorie ...*, cit.; ecc.
(8) Si è a lungo discusso se quest'insieme di virtualità costituisca una lingua in senso proprio, e cioè un sistema compiuto e stabile: cfr. E. Garroni, *Progetto di semiotica*, Bari, Laterza, 1972, e Ch. Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971. Se qui i due termini sono accostati, è semplicemente perchè il cinema inteso come riserva di segni e di procedimenti formalizzabili, opposto al film come discorso realizzato, costituisce un livello astratto paragonabile alla lingua (ma forse è meglio dire che il cinema rappresenta il luogo di una competenza, a partire dalla quale il film realizza una performanza: cfr. F. Casetti, *Le texte ...*, cit.).
(9) Il rinvio, esplicito, è alla lezione di E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, e *Problèmes ...*, II, Paris, Gallimard, 1974. Si ricordi in particolare la definizione di enunciazione come la "messa in funzione della lingua grazie ad un atto individuale di utilizzazione", in *Problèmes ...*, II, cit. p. 64.
(10) Per queste due accezioni di enunciazione, cfr. A. J. Greimas e J. Courtés, *Sémiotique*, Paris, Hachette, 1979, p. 126.
(11) Useremo cioè il termine *enunciato* per designare qualunque unità sul piano della

realizzazione discorsiva: immagine, sequenza, film, ecc. Questa estensione è giustificata anche dall'assenza di una terminologia adeguata nel campo del cinema (cioè di una terminologia che ad es. distingua tra unità "teoriche" e unità "empiriche", o tra unità di "taglia" diversa, ecc.).

(12) Chi potrebbe pensare di affrontare l'enunciazione *direttamente* è ad es. un approccio sociologico: ma facendo così esso dovrebbe studiarla in quanto *modo di produzione* dell'enunciato, e non come *condizione di esistenza* e come *regola di costituzione* come fa la semiotica. Il prezzo pagato, come si vede, è cambiar l'oggetto d'analisi...

(13) Si tratta certamente di una presenza paradossale, ma che non può essere elisa nè ridotta al suo contrario. Infatti la non-immediatezza del soggetto dell'enunciazione nell'enunciato non può essere chiamata propriamente assenza - termine che del resto usano G. Bettetini e J. P. Simon nei testi cit. - perchè assenza significa o cancellazione della presenza (e non è questo il caso, visto che la presenza si fa comunque sentire) o una sua vacanza momentanea (e non è questo il caso, visto che non si dà possibilità di un ritorno pieno): per questo preferisco continuare a parlare di presenza, pensando ad una presenza *differita*, e cioè al fatto che il soggetto dell'enunciazione c'è, ma spostato; è appunto nell'enunciato (dove non può essere soggetto dell'*enunciazione*) anzichè nell'enunciazione (di cui pure è il *soggetto*). L'esempio della lettera, spedita e recapitata, oltre che rubata o perduta, dà bene l'idea di come stanno le cose.

(14) Un'ottima analisi della relazione tra sguardo e vista in N. Browne, *The Spectator...*, cit.

(15) Il significato che per intanto diamo alla nozione di *punto di vista* è quello - assai ampio - di marca di un'operazione linguistica: qualcuno ha guardato, nel modo in cui ha guardato, e guardando ha ritagliato *quell'*immagine che ora abbiamo davanti agli occhi (dove il qualcuno è da intendersi ovviamente in senso impersonale). Si preciserà poi, quando sarà il caso, se ci si riferisce a dei fatti percettivi, o concettuali, o d'interesse (cfr. S. Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca, Cornell University Press, 1978 - tr. it. *Storia e discorso*, Parma, Pratiche, 1981); e se ci si riferisce a dei fatti di voce o di modo (cfr. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 - tr. it. *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976). Una rassegna critica del concetto in C. Segre, *Punto di vista e plurivocità nell'analisi narratologica*, in AAVV, *Atti del Convegno "Letterature classiche e narratologia"*, Selva di Fasano, ottobre 1980.

(16) Cfr. A. J. Greimas e J. Courtès, *Sémiotique*, cit., p. 125.

(17) L'opposizione tra discorso e testo è fondamentalmente l'opposizione tra un oggetto empirico e un oggetto teorico, o tra un fatto concreto e il suo principio d'esplicazione. Questo ci permette di dire che il discorso presenta sempre un'enunciatore e un enunciatario, quale che sia il rilievo che essi vi assumono, ma anche che è il testo a dar ragione di una tale presenza, rendendola esplicita anche quando essa opera in silenzio.

(18) Dubbi sulla rilevanza del piano dell'enunciazione nel film sono avanzati da Ch. Metz, *Le signifiant...*, cit. (in particolare nel capitolo "Historic/Discours"). Uno studio sistematico delle tracce dell'enunciazione nel film è stato invece iniziato da G. Bettetini, *Tempo...*, cit.

(19) In questo senso le "dinamiche comunicative" come quelle di rhema e di thema, studiate nel cinema da M. Colin, dovrebbero trovare la loro radice nel processo d'enunciazione.

(20) Parlando di passi, di percorso, e più avanti di tragitto, non si vuole rimandare ad un modello "genetico" dell'enunciazione: il cammino che qui si suggerisce, e che va dal semplice al complesso, serve per metter ordine nella descrizione dei fatti, e

non per raffigurarne "realisticamente" le relazioni. Ciò non toglie che si pensi - ispirandosi a Greimas - all'esistenza di diversi *livelli* nella costituzione di un discorso filmico: in questo senso i passi sono da intendersi come i gradini di una scala piuttosto che come le fasi successive di un "divenire" lineare.

(21) Per la differenza tra enunciazionale e enunciativo (énonciatif e énoncif, rispettivamente), cfr. A. J. Greimas, *Sémiotique*, cit., p. 80; per l'enunciazione enunciata, ibidem, p. 128 (qui tuttavia diamo al termine una accezione più vasta).

(22) Le due coppie, derivate rispettivamente da E. Benveniste e da H. Weinrich, sono discusse e utilizzate la prima da J. P. Simon, *Le filmique* . . . , cit. (ma anche da Ch. Metz, *Le signifiant* . . . , cit.), la seconda da G. Bettetini, *Tempo* . . . , cit.

(23) Una possibile soluzione - che debbo ad un suggerimento di Isabella Pezzini - può consistere nel considerare la coppia enunciazionale/enunciativo come significativa di due diversi modi di costituzione dell'enunciato, e le coppie discorso/storia o commento/racconto come significative di due diverse forme realizzative (di due "generi" di enunciato).

(24) Sulle forme di sovrapposizione di racconto e commento, si vedano l'ampia riflessione e le accurate analisi di G. Bettetini, *Tempo* . . . , cit.

(25) Le nozioni di *corpo* e di *ruolo*, su cui ritorneremo spesso nelle pagine seguenti, riprendono e cercano di portare avanti la distinziona tra *parlante concreto* e *locutore come enunciatore* e tra *ascoltatore concreto* e *destinatario nell'enunciazione* proposta da Ducrot (cfr. O. Ducrot, *Enunciazione*, in AAVV, *Enciclopedia*, V, Torino, Einaudi, 1978), e la distinzione tra *autore empirico* e *autore implicito* e tra *lettore empirico* e *lettore implicito* riassunta da Chatman (cfr. S. Chatman, *Story* . . ., cit.). Un riscontro essenziale - specie per il versante che qui più ci interessa - è comunque U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, dove da un lato la nozione di *lettore modello* designa sia il percorso di lettura definito dal testo, sia la media delle letture che vengono effettuate sul testo (dunque designa due diversi livelli di "astrazione" rispetto ad un gesto concreto), dall'altro lato alla nozione di lettore modello si affianca quella di *lettore empirico*, a caratterizzare un punto di interpretazione effettivo, individuale, magari idiosincratico. Indicazioni essenziali sul rapporto tra corpo e ruolo anche in C. Segre, *Contribution to the Semiotics of Theatre*, in "Poetics To Day" 3, (I), 1980, dove il rapporto tra l'*io* esterno al testo e l'*io* interno al testo porta ad una suggestiva tipologia.

(26) In queste due storie raccontate alla cinepresa c'è anche un richiamo intertestuale assai preciso: nel primo caso all'abitudine neorealistica di aprire il film con una voce *off* che dà le coordinate storiche della vicenda che si comincia a vedere (cfr. per tutti *Paisà*, Roberto Rossellini, Italia, 1946); nel secondo caso al telegiornale e al talk-show televisivo.

(27) Neppure quel controcampo sui generis, pur frequente nel cinema, in cui si vedono gli ascoltatori della trasmissione radiofonica.

(28) Cfr. R. Sklar, *Movie-Made America*, New York, Random House, 1975 (tr. it. *Cinemamerica*, Milano, Feltrinelli, 1982).

(29) Si può usare il termine *cotesto* per designare l'opera entro cui un brano è inserito, e *intertesto* per designare il complesso delle opere che lo affiancano.

(30) Dunque non tutti gli elementi dell'"intorno" linguistico formano un contesto ma solo quelli che attestano e impongono le coordinate enunciazionali.

(31) In questo senso il contesto nasce dalla tensione tra quello che potremmo chiamare *microcontesto* (l'aprirsi ad un "intorno" da parte di un frammento di discorso, in base alla propria enunciazione parziale) e quello che si potrebbe designare come *macro-contesto* (l'"intorno" che un discorso e una serie di discorsi offrono a ciascun frammento, in base ad un'enunciazione globale).

(32) I procedimenti di negoziazione, e - come vedremo più avanti — di rinegoziazione sono caratteristici delle strategie di enunciazione di un testo non meno che dell'integrazione comunicativa; bisogna cioè pensare che un testo produce negoziazione tra i propri elementi, e non solo che è frutto di una negoziazione tra partner comunicativi. Ciò ci autorizza ad estendere anche alla situazione di cui stiamo parlando un concetto elaborato in una direzione diversa.

(33) Esemplare ni questo senso la storia del realismo cinematografico: il "fare verità" è legato a pratiche testuali sempre diverse, e comunque assai mutevoli, in cui la dimensione del commento ora si appropria e ora cede il controllo sui determinati elementi (ad es. l'indicazione della presenza della macchina da presa ora riassorbe la "figurazione" su cui è organizzato il quadro, ora ne è riassorbita). Spunti assai stimolanti per questo tipo di ricerche in G. Bettetini, *Produzione del senso e messa in scena*, Milano, Bompiani, 1975.

(34) M. Sbisà e P. Fabbri, *Models (?) for a Pragmatic Analysis*, in "Working Papers", Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Università di Urbino, 91, febbraio 1980, distinguono tra regole presupposte dall'atto comunicativo, e regole negoziate all'interno dell'atto comunicativo: la distinzione vale anche a livello enunciazionale, in cui si compenetrano regole proprie di ogni conversione della lingua in discorso, e regole tipiche di questa o quella forma di conversione. Qui ci riferiamo ad entrambi i casi, ma con una particolare accentuazione per il secondo, visto che sono delle procedure di negoziazione, più che delle strutture uniche, a trovarsi coinvolte nella caratterizzazione di un "genere" o di un "regime" discorsivo.

(35) Per una distinzione tra appropriatezza, grammaticalità e congruenza, si veda F. Casetti, *Il testo del film*, cit.

(36) La televisione sviluppa al massimo questa situazione, aiutata anche da tutti i caratteri di "contiguità" tra luogo d'emissione e luogo d'ascolto (o tra tempo d'emissione e tempo d'ascolto) che il mezzo comporta. Ma la situazione è anche tipica del ritratto fotografico e pittorico, vera auto-dichiarazione del ritrattato (si vedano al proposito le ricerche, in corso di stampa, di O. Calabrese). Nel cinema, il punto forse più esplicito è rappresentato dai film di famiglia: cfr. R. Odin, *Rhétorique du film de famille*, cit.

(37) Per quest'aspetto dei film musicali, cfr. J. Collins, *Vers une définition d'une matrice de la comédie musicale: ...*, cit. La stessa cosa vale per i film comici, per i quali si veda J. P. Simon, *Le filmique et le comique*, cit.

(38) Un esempio, commentato nello stesso film in chiave sia critica che poetica, e comunque nella direzione che qui stiamo sottolineando, è uno sguardo in macchina lanciato da una bambina persiana nel documentario *La via del petrolio* (Bernardo Bertolucci, Italia, 1965-66).

(39) Lo schema che abbiamo proposto privilegia le modalità deontiche; ma sarebbe possibile trovare delle alternative anche a livello di altre modalità.

(40) Si potrebbe ripetere le stesse cose anche per i brani di *Riso amaro* e di *The king of Marvin Gardens* esaminati in precedenza: anch'essi sono posti ai margini del film, subito in apertura, a ridosso dei titoli di testa, più assimilabili a quelli che al plot vero e proprio.

(41) Tutta la componente di "critica alla rappresentazione", così come tutto l'elaborato "politico" del film, che al tempo sembravano le chiavi di volta della ricerca godardiana, oggi appaiono con chiarezza elementi secondari rispetto alle più sottili strategie che l'opera di Godard, magari senza saperlo, metteva in campo anche in quegli anni.

(42) Non è detto cioè che ci sia un controcampo che metta in scena l'interlocutore:

anzi, l'assenza di questo controcampo discrimina tra l'interpellazione e la soggettiva. Cfr. più avanti, al Cap. II. I.

(43) E' insomma un "autore implicito" e non un "autore reale" che ci interessa. Per la relazione tra i due termini, si veda la nota 25.

(44) Sulla nozione di *informatore* si vedano in particolare A. J. Greimas e J. Courtès, *Sémiotique*, cit., p. 188, e O. Calabrese, *Il complice e la spia* (in corso di stampa).

(45) Sulla significatività della leggenda concorda tutta la critica wellesiana: un'estensione dell'interpretazione, con bibliografia, in M. Del Ministro, *Pirandello scena personaggio e film*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 157 e segg.

(46) Qui pensiamo dunque a fatti come le marche di stile o gli standard linguistici.

(47) Tra gli autori che hanno impiegato il termine a proposito del cinema, ricordiamo: in direzione psicologica, A. Michotte, *La participation émotionelle du spectateur à l'action représentée à l'écran*, in "Revue Internationale de Filmologie", 13, 1953 (studi ripresi ed ampliati ad es. da L. Ancona e R. Carli, *La dinamica della partecipazione cinematografica*, in "Contributi dell'Istituto di psicologia", XXX, 1970, Milano, Vita e Pensiero); in direzione sociologica, E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1957 (tr. it. *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Feltrinelli, 1982); in direzione filosofica, V. Melchiorre, *L'immaginazione simbolica*, Bologna, Il Mulino, 1972; in direzione psicanalitica, Ch. Metz, *Le signifiant ...*, cit.; ecc.

(48) Il prima e il dopo cui facciamo riferimento non implicano evidentemente alcuna cronologia.

(49) Interessante in questo senso la nozione di *sutura* così come elaborata da J. P. Oudart, *La suture*, in "Cahiers du cinéma" 211, 1969, e 212, 1969.

(50) Gli esempi possono andare da *Rashomon* (Akira Kurosawa, Giappone, 1950) a *L'année dernière à Marienbad* (*L'anno scorso a Marienbad*, Alain Resnais, Francia, 1961).

(51) Sulla nozione di *osservatore* si vedano in particolare A. J. Greimas e J. Courtès, *Sémiotique*, cit., pp. 259-60 e O. Calabrese, *Il complice ...*, cit. Si veda inoltre, in un'accezione in parte diversa, M. Buscema, *L'enunciazione ...*, cit.

(52) L'idea di una doppia battuta è infatti spesso presente: si pensi ad es. a come per Metz l'identificazione consista tanto nel mettersi nei panni altrui - assumendo il posto di un personaggio o della macchina da presa - quanto nel ritrovarsi in se stessi - riconoscendosi come soggetti percipienti (cfr. Ch. Metz, *Le signifiant ...* cit.); e si pensi anche più in generale - al di fuori cioè di un discorso sul cinema - ai numerosi effetti e calchi della lezione lacaniana.

(53) A differenza che negli *Ambersons*, in cui non recita.

(54) Dunque ricorrendo ad un'esplicita interpellazione.

(55) Sintomatica la presenza di François Reichembach come operatore e come attore.

(56) Ma non solo nel cinema di finzione.

(57) Sulla costituzione di un personaggio a "soggetto", cfr. in particolare M. Lagny, M. C. Ropars, P. Sorlin, *Analyse filmique d'un ensemble extensible: les films français des années '30*, in J. Aumont e J. L. Leutrat (éds.), *Théorie ...*, cit. Sul rapporto tra nominazione e costituzione di un personaggio, il rinvio è naturalmente alle parecchie pagine dedicate al tema da R. Barthes, specie in *S/Z*, Paris, Seuil, 1970 (tr. it. Torino, Einaudi, 1972).

(58) Per le due nozioni, con relativa bibliografia, si veda S. Chatman, *Story ...*, cit.

(59) È a questa situazione di base che va riportato il problema, oggi affrontato con una certa frequenza, del "narratore inattendibile".

(60) Per i concetti di debrayage ed embrayage, cfr. A. J. Greimas e J. Courtès, *Sémiotique*, cit.

(61) Prendendo il termine nella sua accezione bachtiniana.
(62) Ai fattori appena citati ne andrebbero aggiunti altri, tra cui la frequente anticipazione nei titoli di testa sia dei tratti caratteristici dello stile del film, sia di figure che magari metaforicamente ne illustrano la trama.
(63) Proprietà nel doppio senso di *caratteristiche* e di *possedimenti*.
(64) E cioè l'iniziale di Kane. Tuttavia, a mio avviso, la lettera di K è, oltre all'iniziale del nome del protagonista, anche la cifra di Welles: infatti sia la K che la W sono costituite da due angoli acuti congiunti; una semplice rotazione permette di passare da una lettera all'altra.
(65) Altri inizi di film sono altrettanto esemplari: pensiamo tra tutti alla sequenza d'apertura di *Providence* (Alain Resnais, Francia/Inghilterra, 1977), in cui un ampio movimento di macchina ci conduce all'ingresso di una villa che ha lo stesso nome del film.
(66) Si veda a questo proposito l'analisi della cornice per il quadro e della ribalta per il teatro fatta da J. Lotman, *Valore modelizzante dei concetti di "fine" e "inizio"*, in J. Lotman e B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, p. 140 e segg.
(67) Potremmo anche dire "progetto in corso di esecuzione", nella misura in cui l'enunciazione è un'istanza di mediazione che assicura il passaggio da una virtualità ad una realizzazione.
(68) E tutte le altre caratteristiche che li rendono soggetti comunicanti.
(69) A questo proposito basta confrontare la nozione di *soggetto* quale emerge dai lavori di Greimas (si veda la relativa voce nel "dizionario" A. J. Greimas e J. Courtès, *Sémiotique*, cit.) e quale si impone invece nella teoria degli speech acts (si veda per tutti J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, London, Oxford University Press, 1962; tr. it. *Quando dire è fare*, Torino, Marietti, 1974): nel primo caso è un'istanza linguistica che modella il mondo, nel secondo è un soggetto mondano che costruisce l'atto di linguaggio.
(70) Sotto quest'aspetto tutta la lezione goffmaniana a proposito del *self*, della sua costruzione, della sua esibizione, ecc., può essere integralmente recuperata ad uno studio specificamente semiotico.
(71) Infatti è chiaro che, al di là delle intenzioni di Welles, il mistero di Kane non si risolve con l'esibizione della sua slitta; anche lo spostamento metonimico che lo spettatore più attento può fare, passando dalla slitta all'infanzia perduta e in particolare alla madre, o all'infanzia non recuperata, e in particolare a Susan Alexander (di cui Kane vuol realizzare il sogno covato da piccola di diventare cantante: sogno impostole della madre, di cui appunto Kane si fa garante), anche questo spostamento metonimico non fa ritrovare tutti i pezzi mancanti del puzzle. Ci si concede alla moda dicendo che il mistero di Kane è un'*assenza*?
(72) Si pensi alla molteplicità delle modalizzazioni che si succedono in un film, e a come esse creino una suite di posizioni enunciazionali diverse, del tipo "Vorrei rivolgermi a qualcuno... ecc.": il corpo in quanto supporto è il luogo in cui tutti i tratti che riguardano ad es. la destinazione si possono stampare trovando i loro punti di giunzione.
(73) Competenza in senso greimasiano: cfr. A. J. Greimas e J. Courtès, *Sémiotique*, cit., p. 52 e segg.
(74) L'analisi del corpo come oggetto semiotico si è sviluppata parecchio in questi ultimi tempi: un'ampia discussione (e un contributo personale) in P. Magli, *Corpo e linguaggio*, Milano, Espresso Strumenti, 1980. Qui si insiste comunque che è il corpo in sè, oltre che per la sua espressività, a costruire oggetto semiotico.
(75) Un elemento altrettanto curioso - e sintomatico - è che tra i personaggi princi-

pali sia inclusa la madre, che non ha un'estensione narrativa tale da giustificare una tale inclusione.

(76) In coabitazione con il direttore della fotografia Gregg Toland. Nei titoli di testa Welles era segnalato a fianco della produzione ("A. Mercury Production/by Orson Welles///Citizen Kane").

(77) I casi limite parrebbero quelli costituiti dai sogni - in cui non si vuole comunicare nulla - e dei sogni naturali - in cui nessuno enuncia alcunchè -: tuttavia intervengono a completare il quadro nel primo caso una comunicazione involontaria o una sorta di controcomunicazione, nel secondo un'interpretazione che provvede a caricare i segnali di significati "enunciati".

(78) Ci limiteremo qui a segnalare tre punti. Il primo investe un dubbio da sciogliere: nella definizione di enunciazione abbiamo insistito sulla sua natura sia di istanza di mediazione, sia di atto linguistico; ora, dopo la spartizione di campo, diventa chiaro che l'enunciazione in quanto tale va considerata soprattutto istanza di mediazione, e che è piuttosto l'enunciazione in quanto correlata alla comunicazione - o nel suo diventar comunicazione - che va considerata atto linguistico. Il secondo punto riguarda una precisazione terminologica: molte delle parole usate per designare il parlare o l'ascoltare interni al testo designano in realtà qualcosa che viene ricostruito a partire da fuori del testo - si pensi all'autore e al lettore *impliciti*: essi presuppongono un lettore e un autore reali che ne mettano in luce i tratti -; qui invece il ricorso ai concetti di enunciatore e di enunciatario da un lato ci permette di rispettare l'itinerario scelto a partire dall'enunciazione, dall'altro ci permette di sottolineare come il farsi e il darsi del testo siano già perfettamente delineati al suo interno. Il terzo punto investe un approfondimento da compiere: Goffman, con la nozione di *formato*, ha cominciato ad elaborare una tipologia dei modi di produzione e di ricezione di un testo (cfr. E. Goffman, *Footing*, in "Semiotica", 25, 1/2); questa tipologia, che si fa carico della "responsabilità" nei confronti di un testo dei soggetti comunicativi, andrebbe correlata su linee isomorfe con quella che si è tentata di fare qui, imperniandola sui ruoli enunciazionali.

(79) Diamo dunque a questo concetto un contenuto più formale di quanto non faccia ad es. van Dijk, che lo oppone in quanto insieme di "fattori socio-psicologici" al contesto in quanto "sistema astratto". Cfr. T. A. van Dijk, *Pragmatics and Poetics*, in T. A. van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North Holland, 1976, p. 29.

(80) E in questo senso, ma solo in questo senso, calcolo dell'*uso* che del linguaggio vien fatto.

(81) Pur in direzione diversa, questo doppio aspetto della nozione di rappresentazione è stato esaminato da V. Melchiorre, *Sul concetto di rappresentazione*, in "Comunicazioni sociali", 2, 1979.

Stampa: Arti Grafiche Editoriali Srl - Urbino

A Semiotica, linguistica, semantica Sémiotique, linguistique, sémantique Semiotics, Linguistics, Semantics	B Semiotica narrativa e discorsiva, Retorica Sémiotique narrative et discursive, Rhétorique. Semiotics of narrative and discourse, Rhetoric	C Socio-semiotica (socio- e Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistic Socio-Semiotics (Socio- a Linguistics)
D Semiotica letteraria; mitologia e folklore; poetica Sémiotique littéraire; mythologie et folklore; poétique. Literary Semiotics; Mythology and Folkloristics; Poetics	E Semiotiche auditive. Sémiotiques auditives. Audio Semiotics.	F Semiotiche visive e audi Sémiotiques visuelles et Visual and audio-visual S