

A11  

---

480





Copyright © MMIX  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133 a/b  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-xxx-x

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: dicembre 2009

*A mia moglie Anna,  
nel ricordo di chi non c'è più*



## Indice

Premessa	9
Capitolo I	La forma della visione nel cinema di Kubrick
1.1	Kubrick e il problema della visione 13
1.2	La forma della visione cinematografica 16
1.3	I paradossi della visione e l'opacità del senso in Kubrick 21
1.4	Paradosso, conoscenza, verità da <i>Eyes wide shut</i> a <i>Shining</i> 28
1.5	La tensione fra diegesi e mimesi in <i>Full metal jacket</i> 36
1.6	Kubrick e lo sguardo-atravverso il cinema 42
Capitolo II	La metafisica filmica in Tornatore e Kubrick
2.1	La metafisica in filosofia e nelle arti figurative 51
2.2	Frammenti di metafisica filmica 55
2.3	Identità, oblio e rammemorazione in <i>Una pura formalità</i> 58
2.4	Dalla psicologia alla metafisica 60
2.5	<i>2001</i> e oltre la metafisica 63
Capitolo III	Il cinema come tra(s)duzione
3.1	Introduzione 71
3.2	Uno sguardo d'insieme 74
3.3	La tipologia dei modi traduttivi in Jakobson 78
3.4	Peirce fra traduzione e interpretazione 81

3.5	La traduzione secondo Eco: perdite e compensazioni	83
3.6	I segni iconici e la simulazione degli stimoli visivi	87
3.7	L'intermedialità della fotografia	91
3.8	Il digitale come grado zero della traduzione	98
3.9	In conclusione	103

Capitolo IV      Appunti per una semiotica dei media digitali

4.1	Nuovi media, internet e dintorni	107
4.2	Un'opposizione ricorrente: digitale vs. analogico	114
4.3	Gli antesignani del digitale	118
4.4	Alle origini del digitale: da Boole a Shannon	123
4.5	La svolta cognitiva connessa al digitale	128
4.6	La tecnologia dell'alfabeto	130
4.7	Il primato dell' <i>homo videns</i>	138
4.8	Il cinema: un'altra rivoluzione cognitiva	142
4.9	In forma di conclusione: la multimedialità di ritorno	146

	Riferimenti bibliografici	151
--	---------------------------	-----



## Premessa

Su quali presupposti teorici e tecnici poggia l'analisi di alcuni testi filmici salienti di Stanley Kubrick, specie se li si esamina sotto il profilo della visione cinematografica in quanto problema? E cosa permette di collegare questa analisi con la questione della metafisica filmica, e di confrontare quel regista col nostro Giuseppe Tornatore? E ancora, in che modo i nodi concettuali così sollevati possono rinviare ad altre questioni, quale ad esempio quella, ampiamente dibattuta, della traduzione intersemiotica, oppure quella inerente la diffusione sempre più rapida di forme mediatiche nuove e nuovissime? A questi e ad altri interrogativi tenta di rispondere il saggio qui presentato, proponendo sui temi affrontati una prospettiva, ci si augura, originale e non scontata, che si pone come il risultato della rielaborazione in chiave unitaria di quattro distinti nuclei concettuali, originariamente concepiti e sviluppati in maniera autonoma e in vista di occasioni editoriali e scientifiche diverse.

In particolare, al primo capitolo vengono presentati i primi risultati di una ricerca seminariale che ha dato lo spunto per porre in termini problematici il rapporto fra la realtà e la macchina da presa, indagandone poi con occhio critico gli esiti più autorevoli apparsi presso certi esponenti esemplari della modernità cinematografica novecentesca. Kubrick è, fra essi, quello al quale è stata dedicata maggior attenzione, e che ha dato luogo ai risultati più sistematici e pubblicabili in maniera più diretta; mentre sugli altri autori esaminati, quali ad esempio Antonioni e Wenders, ci si riserva di tornare in una futura occasione, a seguito di ulteriori e più ampi approfondimenti. Inoltre Kubrick ha dato la possibilità di riprendere e sviluppare in maniera più completa la nozione di metafisica filmica, che pure era stata già affrontata all'interno di un contributo, qui radicalmente rielaborato, avente per oggetto d'analisi *Una pura formalità* di Giuseppe Tornato-

re, apparso in un volume collettaneo dedicato al regista siciliano e curato da Federico Giordano (2007).

L'idea che il funzionamento del dispositivo di ripresa, sia in ambito cinematografico che fotografico o televisivo, possa essere accostato al tema della traduzione intersemiotica era stata sviluppata per la prima volta in occasione di uno dei seminari di semiotica di Urbino, che nel 2006 è stato dedicato alla semiotica della fotografia. Da quello studio era scaturita una prima versione, pubblicata poi in inglese su *Recherches sémiotique/Semiotic inquiry* e di recente ripubblicata in estone, a cura di Peeter Linnap della scuola di Tartu. Quella qui presentata, al terzo capitolo, è una ulteriore e più recente versione, rielaborata in funzione delle specificità del dispositivo cinematografico.

Anche l'ultimo argomento, come il primo, è frutto di una ricerca relativamente recente, condotta a margine dell'attività didattica e focalizzata sulla trasformazione delle modalità di fruizione dei mezzi di comunicazione di massa, a seguito della diffusione della tecnologia digitale. Come argomentato nel quarto capitolo, si ritiene che una corretta indagine semiologica dei "nuovi" media si possa realizzare solo valorizzando opportunamente la nozione di digitale, quale peculiare architettura di elaborazione e trasmissione delle informazioni radicalmente alternativa alla tecnologia analogica. Parte delle considerazioni qui esposte erano state già presentate nel 2008, in una comunicazione dal titolo *Multimedialità di ritorno. Il digitale alle origini del linguaggio*, nell'ambito dell'annuale convegno della Società Italiana di Filosofia del linguaggio, tenutosi ad Arcavacata di Rende (CS) sul tema delle origini del linguaggio. Quel convegno è stata anche l'occasione per confrontarsi più approfonditamente con Savina Raynaud e Aldo Frigerio, cui si deve un'accezione più sofisticata e interessante del termine 'digitale': il contributo qui presentato risente solo in parte di quel proficuo confronto.

L'attività didattica svolta presso la Facoltà di Scienze della Formazione è stata ancora una volta ineguagliabile stimolo per pensare e rielaborare più volte gli argomenti qui presentati, e per trasformare i molteplici appunti sparsi e darli infine alle

stampe, in una forma ci si augura non troppo disordinata e utilmente fruibile da parte del lettore. Questo libro è dedicato a mia moglie Anna, che riempie di gioia ogni mio momento e ha la pazienza di sopportarmi anche quando gli impegni mi portano fisicamente o mentalmente altrove. L'ultimo pensiero va infine alla memoria di quegli affetti che nell'ultimo anno sono venuti a mancare, e hanno reso più solitarie e malinconiche le mie giornate.



# Capitolo I

## La forma della visione nel cinema di Kubrick

### 1.1 - Kubrick e il problema della visione

Sono numerosi gli autori che ritengono Stanley Kubrick un “regista visionario”, nel senso che il suo sarebbe un cinema la cui dimensione visiva assume un ruolo preponderante nello sviluppo del film, senz’altro in misura maggiore rispetto alla dimensione più propriamente narrativa. Questo è vero sia in forza di un dato empirico immediato, sia in ragione del più generale inserimento del regista in un contesto artistico in cui la componente visiva del film si pone sempre meno al servizio della componente narrativa, e tende a rendersi sempre più autonoma da essa. Il dato empirico immediatamente tangibile, cui si è fatto cenno, riguarda evidentemente l’abissale sbilanciamento fra la dedizione che l’autore riserva all’allestimento della messa in scena e il suo (apparentemente) scarso interesse per il soggetto o per la storia raccontata; fra la cura maniacale da lui dedicata appunto alle riprese, e in particolar modo ai loro aspetti fotografici, incluso il fatto di obbligare gli interpreti a ripetere decine di volte la stessa scena, e l’abitudine a non servirsi praticamente mai di sceneggiature originali per i suoi film, per la quasi totalità dei quali lo *script* deriva da romanzi o racconti già esistenti, cioè testi originariamente di natura letteraria, adattati per lo schermo talvolta con la collaborazione degli stessi autori<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Soltanto i cortometraggi giovanili e il lungometraggio di esordio, cioè *Il bacio dell’assassino* (*Killer’s kiss*, 1955), non sono tratti da testi letterari ma da soggetti e

In altri termini, è di tutta evidenza la centralità che nella cinematografia kubrickiana assume l'atto fotografico che sta alla base della produzione di immagini e la posizione di secondo piano in cui si pone, al contrario, la narrazione<sup>2</sup> nell'economia complessiva del film. Al punto da poter ritenere la storia raccontata come un versante quasi contrapposto alle immagini, la cui sensatezza eccede in larga misura la mera funzione narrativa e che fanno della significazione visiva l'autentica cifra stilistica del regista. Sarà dunque questo il punto di partenza per interrogarsi sulla natura e le caratteristiche dello *sguardo* che il regista getta sul mondo, attraverso il suo peculiare modo di gestire la macchina da presa e di configurare, di conseguenza e attraverso di essa, una *relazione fra immagine e realtà* e, quale corollario di questo primo aspetto, il ruolo che l'atto del guardare assume in certi suoi film esemplari che, in maniera particolarmente nitida, si fanno portatori all'interno del proprio tessuto filmico di quella medesima istanza visiva.

Il guardare di certi personaggi, il vedere della macchina da presa, il guardare del regista, il vedere dello spettatore. Sono queste le polarità intorno alle quali prende corpo e si sviluppa il *problema della visione* nell'ambito della filmografia kubrickiana: un problema che è, chiaramente, tanto teorico quanto appli-

---

sceneggiature realizzati dallo stesso Kubrick. Già *Rapina a mano armata* (*The killing*, 1956) è tratto dal romanzo *Clean Break* di Lionel White e il regista ne firma solo la sceneggiatura, come del resto sarà per tutti i suoi film successivi. Con l'importante eccezione di *Lolita* (Id., 1962) in cui la sceneggiatura è stata realizzata dallo stesso Vladimir Nabokov cui si deve l'opera letteraria, e da *2001: Odissea nello spazio* (2001: *A space odyssey*, 1968) in cui Arthur C. Clarke, autore del racconto *The sentinel* da cui è tratto il film, collabora col regista alla stesura di soggetto e sceneggiatura. Su tutto ciò cfr. la completa filmografia kubrickiana tracciata da Enrico Ghezzi (1995: 155, sgg.).

<sup>2</sup> Teniamo presente come per Roger Odin (2004), la diegesi sia l'operazione che pone capo alla costruzione mentale di un mondo fittizio, in cui trova ambientazione la storia, e che senza la costruzione di un universo diegetico non possa esservi articolazione del racconto, benché tale operazione vada tenuta distinta dalla stessa narrazione. «La diegesi non è la storia, ma quando la storia c'è, essa funziona per lo spettatore come operatore essenziale nel processo di costruzione della diegesi» (Odin 2004: 12). Diciamo pure che nel cinema di Kubrick la costruzione figurativa di un mondo fittizio, cioè la diegesi, avviene soprattutto a opera delle immagini e in maniera progressivamente più autonoma rispetto alle esigenze della narrazione.

cativo, poiché lo sforzo che esso richiede sul primo versante, in termini di enunciazione dei suoi principi e delimitazione dei suoi confini sul piano speculativo, è almeno pari all'impegno che viene poi richiesto nel mettere alla prova tale questione, riscontrandola opportunamente con i testi filmici che in modo più pregnante se ne fanno carico. Come afferma Sandro Bernardi (1990: 151), con riferimento a *Dottor stranamore (Dr. Strange-love...*, 1963) ma evidentemente il discorso è da intendersi in termini molto generali: «un altro film ci offre l'occasione per constatare come questa *coscienza della visibilità* e del cinema come "arte della visione" si opponga sempre, in Kubrick, al film come arte della narrazione, fino a dividere un film in *due parti indipendenti e parallele, ma reciprocamente necessarie*» (primo corsivo mio). Mentre lo stesso autore indica poi Barry Lyndon (Id., 1975), che costituisce l'oggetto più cospicuo della sua analisi, come

un film profondamente e strutturalmente *inattuale* (nel senso in cui usava questo termine Nietzsche), che sia quindi come un "libero gioco" delle facoltà<sup>3</sup> cinematografiche e immaginifiche, dove le immagini, svincolate dall'obbligo di produrre una significazione esterna, tematica o attuale, si abbandonano più liberamente alla loro significazione interna, o autorappresentazione, mettendo in luce non tanto un universo narrativo, quanto piuttosto *l'atto stesso del vedere*<sup>4</sup>. (Ivi: 28-29).

Diventa insomma chiaro come l'opera di Kubrick si ponga quale oggetto d'indagine privilegiato per porre il problema della visione cinematografica, cioè il problema di come, attraverso l'azione della macchina da presa e degli altri dispositivi che ruotano intorno a essa, si realizzi la *messa in forma visiva* del

---

<sup>3</sup> Registriamo da subito la terminologia nemmeno troppo implicitamente kantiana, che fa da sfondo alle riflessioni dell'autore citato, e che tornerà di estrema utilità verso il finale del presente capitolo per tirare le conclusioni, di ordine pienamente filosofico, che il cinema di Kubrick solleva.

<sup>4</sup> Al termine del presente contributo torneremo proprio su questo aspetto, in qualche modo autorappresentativo o autoreferenziale, in base al quale il cinema mette in scena *se stesso* nel momento in cui filma la realtà.

mondo<sup>5</sup> extrafilmico e la sua trasformazione in immagini. Cioè in oggetti iconici autonomi, che valgono sempre più per se stessi e sempre meno in relazione alle porzioni di realtà che essi rappresentano, in quanto sono dotati di uno statuto progressivamente più indipendente rispetto alla componente referenziale e narrativa di cui pure sono portatori, dalla quale però tendono a svincolarsi caricandosi di conseguenza di uno specifico valore simbolico. Porre dunque tale questione, e farlo predisponendosi a interrogare la filmografia kubrickiana, significa sollevare contestualmente a questa diverse altre questioni connesse fra loro: cosa che faremo nel seguito, ponendo per prima cosa particolare riguardo al *potere conoscitivo* che la macchina da presa esercita sul reale, esplorandolo e ristrutturandolo in funzione delle esigenze espressive proprie del film; e alla natura della relazione iconica che viene così a instaurarsi fra realtà e immagine, specie in corrispondenza di quegli autori e quelle opere filmiche in cui alla rarefazione del tessuto narrativo consegue un rafforzamento del valore simbolico delle immagini.

## 1.2 - La forma della visione cinematografica

Il volume citato di Sandro Bernardi è dedicato ad analizzare in profondità il cinema di Kubrick inteso quale “arte del visibile”, e costituirà una delle principali linee guida che verranno qui seguite in maniera piuttosto ravvicinata, poichè le argomentazioni ivi proposte si rivelano pienamente funzionali al tema che sarà discusso in questa sede. Accanto a lui, altro autore la cui articolata riflessione insiste sui medesimi problemi teorici inerenti la visione cinematografica, è sicuramente Lorenzo Cuccu (1973). Il quale ha tracciato a quel proposito un percorso volto a definire sul piano teorico una nozione generale di *messa in for-*

---

<sup>5</sup> Al tema del *mondo* in quanto correlato oggettivo dell’immagine filmica e della diegesi cinematografica come costruzione di un mondo siffatto, è dedicato il numero monografico della rivista “Fata Morgana”, n.1, 2007. Sulle implicazioni speculative e anche filosofiche di cui questa tematica è ricca, si veda in particolare il penetrante saggio di Roberto de Gaetano (2007).



*ma visiva*, ad opera della macchina da presa, per poi individuare concretamente, all'interno della produzione di uno specifico regista, le peculiari declinazioni che quella forma generale assume e che si legano a determinati tratti stilistici o procedimenti di scrittura filmica, attraverso un processo «attento a cogliere l'individualità di un autore non in termini psicologici ma nella sua capacità di *produrre delle forme concrete* che sono valide e interessano tutti proprio perché arricchiscono il campo di esperienza estetica, [...], rivelandoci nuovi aspetti della realtà o nuovi modi di porsi in relazione con la realtà» (Cuccu 1973: 142; corsivo mio).

Dunque un tracciato, nel contempo teorico e applicativo, che pone al centro dell'attenzione la ripresa cinematografica quale operazione di messa in forma visiva della realtà e l'esperienza estetica che ne deriva quale processo conoscitivo: una linea di pensiero feconda, che si rivelerà senza dubbio di grande utilità ai fini dell'argomento qui sviluppato, specie in relazione alle implicazioni anche di ordine filosofico che da esso derivano. Tutto questo malgrado l'oggetto privilegiato di analisi del lavoro di Cuccu non coincida col nostro, ovvero il cinema di Kubrick, ma sia al contrario rappresentato da Michelangelo Antonioni, del quale viene esaminata in maniera puntuale ampia parte della produzione filmica. Stanti queste premesse, diventa allora interessante verificare la disponibilità di quel modello teorico ad essere generalizzato, mettendo pertanto alla prova il suo potere esplicativo anche in relazione a quei nodi concettuali che si mantengono validi per Kubrick, essendolo già per lo stesso Antonioni. Il tentativo qui proposto verrà allora sviluppato con l'intento prioritario di esplorare la problematica della visione cinematografica, per come essa si configura in relazione a certi momenti esemplari del cinema di Kubrick, ma avvalendosi in misura non secondaria degli stessi strumenti messi a punto da Cuccu con riferimento ad Antonioni, senza quindi perdere di vista le non poche affinità fra i due registi e ponendo in secondo

piano le pur ovvie divergenze<sup>6</sup>. Del resto lo stesso Bernardi, nel sottolineare come in Kubrick emerge il rinnovato primato di quella che potremmo chiamare la funzione “ostensiva” dell’immagine, a scapito della sua funzione narrativa, «con effetti di reale o effetti fotografici che sviluppano la profondità interna dell’immagine piuttosto che la sua funzione sintattica» (Bernardi 1990: 12), accosta il regista americano allo stesso Antonioni oltrechè a Wenders e Tarkovskij<sup>7</sup>.

Il punto da cui muove la riflessione di Cuccu riguarda l’idea che l’incontro col cinema in quanto dispositivo produttore di significato, «con la “camera” e con un certo modo di usarla e di “sentirne” il peso e la presenza» (Cuccu 1973: 17), determini nell’artista un “salto di qualità” intellettuale che lo trasforma da semplice esponente di una certa borghesia culturalmente avanzata a detentore delle forme espressive che più e meglio di tutte permettono di conoscere, esplorare e rappresentare i conflitti profondi di quella stessa borghesia, le ansie e le paure di una certa società moderna, i germi della sua crisi. Per Kubrick l’incontro con la “camera” avviene a tredici anni: è il padre a regalarli la sua prima fotocamera, aprendogli così le porte per un apprendistato fotografico contrassegnato da «una ricerca spasmodica dell’inquadratura» (Eugeni 1995: 17) e che, secondo Ghezzi (cit. ivi: 193), gli permette di mettere a punto e anticipare molti dei temi visivi che caratterizzeranno il suo cinema degli anni successivi.

La “scoperta” della macchina da presa e l’acquisizione di una certa padronanza nel suo utilizzo, comporta pertanto l’individuazione di due aspetti concomitanti e nondimeno di-

---

<sup>6</sup> Pare però opportuno rinviare a una sede diversa un più serrato e sistematico confronto fra i due registi, confronto tanto più auspicabile alla luce del problema della visione cinematografica qui sviluppato. Ma ricordiamo come lo stesso Antonioni sia stato, insieme a Guido Aristarco e ad altri critici e artisti attivi durante gli anni Cinquanta, uno dei primi recensori italiani di Kubrick, del quale giudicò in maniera positiva, sulla rivista “Bianco e Nero”, i valori umani e politici manifestati in *Orizzonti di gloria* (*Paths of glory*, 1958): cfr. Eugeni (1995: 187).

<sup>7</sup> «Con loro il cinema va oltre l’esperienza letteraria della dissoluzione del plot nel romanzo e nella drammaturgia e sta scoprendo, nell’uso del piano-sequenza, la “potenza a-significante dell’immagine-tempo”; scopre, come direbbe Lyotard, la virtù del “silenzio”, dopo avere attraversato ogni tipo di “discorso”» (Bernardi 1990: 12).

stinti: da un lato il dispositivo cinematografico si rivela essere molto più che un semplice strumento di riproduzione passiva della realtà, in quanto al contrario esso manifesta una funzione attiva di *messa in forma visiva dell'esperienza*; aspetto questo che non può rimanere privo di conseguenze sul piano dei rapporti che il regista intrattiene con la cultura, anche filosofica, del suo tempo. D'altro lato, il cinema è anche e forse soprattutto *dispositivo tecnico*, dotato di una sua dimensione evolutiva e di una componente *sperimentale* che porta il regista a metterne alla prova le capacità espressive e i suoi limiti intrinseci. Emerge dunque una «volontà di saggiare il mezzo tecnico, di svilupparne tutte le peculiari virtualità espressive, di renderlo sempre più libero, articolato e flessibile, sempre più capace di applicare a tutte le zone dell'esperienza umana le proprie specifiche qualità "percettive" ed estetiche» (Cuccu 1973: 18-19).

Acquisire una tale consapevolezza artistica significa padroneggiare le potenzialità espressive del mezzo cinematografico, mettendo a fuoco in particolare la sua capacità di non limitarsi alla mera riproduzione del reale, ma il suo configurarsi come un dispositivo semantico in grado di *ristrutturare l'esperienza estetica*, attraverso due attività fra loro complementari: quella di un'analisi del reale, svolta attraverso l'occhio della macchina da presa e che trova il suo culmine nell'operazione di messa in quadro, e quella di *sintesi* del contenuto delle varie inquadrature nell'unità dell'azione, ad opera del montaggio<sup>8</sup>. Due operazioni che stanno alla base del funzionamento della macchina filmica, e che peraltro non sono mosse dal semplice compiacimento estetico né finalizzate a un mero esercizio di stile ma, al contrario, negli autori qui esaminati si rivelano funzionali ad assumere un *atteggiamento interrogativo*, e quindi di indagine, nei con-

---

<sup>8</sup> «Una intuitiva comprensione dei caratteri strutturali del mezzo filmico, cioè della sua possibilità di dare vita ad una peculiare forma di rapporto e di ristrutturazione rappresentativa dell'esperienza, [...] selezionando e ricomponendo con l'inquadratura e col montaggio questo materiale in sequenze nelle quali una determinata impressione o concezione della realtà si rivela nelle qualità sensibili che il materiale impiegato viene ad assumere per sola virtù di questi procedimenti, irripetibili in qualsiasi altra forma espressiva» (Cuccu 1973: 19).

fronti delle cose e delle persone filmate, allo scopo di esplorarne le verità più nascoste attraverso le loro manifestazioni esteriori<sup>9</sup>.

E' dunque possibile delineare due aspetti distinti, uno legato al dispositivo tecnico e alle sperimentazioni espressive che esso consente, l'altro legato invece al suo potere conoscitivo e alla capacità di indagine sul reale che esso vanta: due aspetti destinati però a convergere se si guarda alla *dimensione simbolica* cui la loro sinergia punta, animata dalla volontà di spingere il mezzo cinematografico a mettere in luce quasi l'essenza delle cose stesse, spingendosi fino alle sue estreme possibilità espressive, piegando di pari passo il versante tecnico alla medesima esigenza. Su questo punto pare si possa registrare la convergenza dell'analisi svolta da Bernardi, che insiste su quello che si potrebbe indicare come il carattere "opaco" della visione cinematografica («l'oscuro oggetto della visione» si intitola il capitolo di apertura del suo volume), il suo rinviare a una regione oscura del senso, all'irrapresentabile, posto oltre i limiti del visibile eppure motore della visione stessa e della funzione simbolica che essa acquista: l'«*arte della visione* come strumento di conoscenza estetica» (Bernardi 1990: 10). Del resto, questo tratto di opacità secondo Eugeni (1995: 170) rende conto della caratteristica di *modernità* del cinema kubrickiano, che consiste sicuramente in una netta presa di distanza dal regime classico della *trasparenza*, ma non tanto nel senso di un suo completo rifiuto come accade per altri autori contemporanei, quanto piuttosto nel senso del rappresentare l'opacizzazione di quella trasparenza, soprattutto in relazione alla capacità del regista di *fotografare* gli istanti in cui quella trasparenza si incrina e inizia ad offuscarsi. «Trasparenza e opacità, prevalenza del racconto e rivendicazione di peso dell'immagine "pura" sono dunque compresenti. I film di Kubrick sono film "trasparenti" che insinuano costantemente un sospetto di opacizzazione, un incrinarsi della

---

<sup>9</sup> «Interrogare le cose, il mondo esterno, gli uomini, fino a costringerli a rivelare, attraverso le loro stesse sembianze esterne, la loro interna verità, il loro senso più riposto, quello che Antonioni stesso chiamerà il loro "mistero"» (Ibidem).

trasparenza, un boccheggiare della fittizia autonomia del mondo funzionale» (Ivi).

E in un contesto del genere spicca il carattere fortemente *sperimentale* del cinema kubrickiano, il suo mettere costantemente alla prova il mezzo tecnico attraverso l'uso di soluzioni inusitate<sup>10</sup>, ma inscrivendo questa sua spinta alla sperimentazione all'interno di un doppio movimento che, come afferma Bernardi, nel proiettarsi verso il futuro, recupera e restituisce un senso nuovo a forme espressive più antiche, di matrice pittorica o fotografica, oppure ancora risalenti al cinema delle origini. Un doppio movimento che trova la sua sede più qualificata nelle *immagini dialettiche* di cui Kubrick è autore, immagini la cui significazione è autonoma e tende a scollegarsi dalla narrazione che esse sviluppano, generando «una forte *tensione fra le immagini e il racconto* (che pure è costruito con le immagini) poiché [...] non sempre le immagini si compongono in una linea discorsiva coerente, unitaria; a volte anzi contrastano il discorso che attraverso di esse viene fatto, *escono dal racconto*» (Bernardi 1990: 12-13). Potremmo al limite dire immagini *paradosali*, attribuendo a questo termine il suo senso filosofico più proprio e legato alle condizioni stesse di sensatezza cui quelle immagini si riferiscono: argomento sul quale torneremo diffusamente nel seguito.

### 1.3 - I paradossi della visione e l'opacità del senso in Kubrick

Una visione “opaca” si è detto più sopra, cioè un processo in cui la visibilità è improntata a valori iconici palesemente negativi, tanto che si potrebbe parlare perfino, con chiaro ossimoro, di una visione “oscura”, nel senso che il vedere si realizza non

---

<sup>10</sup> Basti ricordare le riprese a lume di candela che caratterizzano Barry Lyndon, realizzate fra l'altro servendosi di un obiettivo sperimentale dalla straordinaria luminosità di f/0,7. Pensiamo poi all'aver introdotto per primo l'uso dello steadycam in *Shining*, per non parlare di tutto il lavoro sulle immagini di *2001: odissea nello spazio*, incluse le soggettive dell'elaboratore HAL 9000 realizzate col *fisheye*.

tanto in virtù di parametri ottici positivi come ad esempio la luminosità o la riconoscibilità dell'oggetto visto, oppure la trasparenza del mezzo attraverso cui si vede, ma al contrario è una visione che trae dall'ombra, dall'ambiguità e dal paludamento i suoi elementi di forza. Dunque un processo visivo che si realizza *malgrado* le resistenze offerte da un mezzo opaco e gli ottundimenti dovuti a un oggetto oscuro, e si realizza in quanto processo *conoscitivo* che è tanto più ricco di senso e completo sul piano estetico quanto maggiori sono le resistenze che incontra. E' questo, potremmo dire, un tema filosofico ancor prima che cinematografico, che Bernardi pone quale orizzonte generale della riflessione da lui dedicata a Kubrick, peraltro collegandolo esplicitamente al nesso già annunciato prima fra cinema e conoscenza, e versandone gli esiti più problematici in relazione alla lettura che lui propone di *Eyes wide shut* (Id., 1999). L'opera conclusiva del regista filosofo, nel quale giungono al culmine parecchi dei temi che ne hanno caratterizzato il percorso artistico e intellettuale, e che trovano in questo film il proprio compimento.

Anzi, come avverte Eugeni (1995: 182, sgg.), questo film, parzialmente incompleto e la cui conclusione coincide peraltro con la dipartita del regista<sup>11</sup>, costituisce il compimento di quel percorso sotto almeno due distinti profili. In primo luogo esso costituisce la sintesi di tanti nodi tematici e tratti stilistici già sviluppati in altri film, che mostrano in maniera molto nitida quanto il regista ami insistere sullo stesso tema, riproponendolo a distanza di anni sotto declinazioni nuove o servendosi di forme espressive diverse per rappresentarlo, quasi a volerne mostrare l'evoluzione o la maturazione da un film all'altro. Peraltro nodi tematici e tratti stilistici che però in *Eyes wide shut*, lungi dal pervenire a una sintesi per così dire "rassicurante", vengono invece condotti alle loro estreme conseguenze, tanto

---

<sup>11</sup> Kubrick muore all'alba del 7 marzo 1999, meno di quarantotto ore dopo aver licenziato la prima copia del film da inviare ai responsabili della Warner: cfr. Eugeni (1995: 25). Ma è convinzione di Bernardi (1990: 15) che il film vada considerato postumo, non fosse altro che per il montaggio non del tutto concluso dall'autore, e infatti non perfettamente in stile kubrickiano.

da rendere quasi degli stereotipi i personaggi, gli ambienti e le situazioni rappresentati<sup>12</sup>. In secondo luogo, e proprio in forza del suo essere la *summa* dei temi e degli stilemi già elaborati da Kubrick nell'arco di tutta la sua carriera artistica precedente, *Eyes wide shut* può essere considerato implicitamente come una vera e propria *dichiarazione di poetica*, l'unica che sia dato cogliere nell'arco della sua intera produzione, nonché «come un invito a rileggere e a rimeditare tutto l'*opus* kubrickiano a partire dalla sua conclusione» (Ivi: 183). Questo perché, sempre secondo Eugeni, nel film si manifesta in maniera esemplare il principio formale della propria costruzione: un principio che può esser generalizzato e valere anche per gli altri film del regista, tanto da poter essere considerato appunto come la formulazione, implicita e definitiva, della sua *idea di cinema*.

Una idea centrata sulla volontà di far coesistere nello stesso spazio rappresentativo due o più nozioni diverse, indipendenti fra loro e spesso in posizione di aperta contraddizione. Potremmo allora dire che è il *paradosso* la figura concettuale che domina la poetica kubrickiana e, a maggior ragione, che ispira questo film, che ne costituisce la formulazione più perspicua fin dal titolo: quegli “Occhi apertamente sbarrati”, che devono appunto stare ben chiusi per vedere in maniera più profonda e conoscitivamente più ricca<sup>13</sup>. E all'insegna di questo sguardo paradossalmente tanto più penetrante quanto più gli occhi si serrano, il film mette in scena e fa coesistere la vita di una coppia apparentemente solida col desiderio di tradimento che anima entrambi e spinge in particolare Bill alle sue peregrinazioni notturne, in cerca di rapporti osservati e immaginati ma mai consumati. Mentre la moglie Alice, nel confessargli la propria pas-

---

<sup>12</sup> «Bill Hartford è il prototipo del personaggio kubrickiano colto nell'atto di perdere il controllo delle proprie azioni e della comprensione di quanto accade intorno a lui [...]. D'altra parte il viaggio di Bill assume i caratteri di una deambulazione in una New York labirintica, in cui l'incessante progredire non fa che riportare sui propri passi» (Ivi: 182).

<sup>13</sup> Si domanda Bernardi (1990: 15), «si vede di più a occhi aperti o a occhi chiusi? E' sufficiente avere gli occhi bene aperti per poter vedere? E che significa avere gli occhi aperti?» Alla luce di quanto detto finora, è evidente il tenore retorico di queste domande, la cui risposta è la meno ovvia che si possa pensare.

sione per un altro uomo, asserisce il suo amore per il marito *nello stesso tempo* in cui sogna di tradirlo. Come a dire che Alice e Bill formano una coppia tanto solida quanto è simmetrico e paritetico il desiderio di tradirsi, continuando ad amarsi pur concupendo un altro partner, mentre il tradimento è sognato, immaginato, osservato in altri ma mai realmente compiuto.

La stessa dimensione diurna, dominio del controllo razionale sulle proprie azioni, della responsabilità professionale e della reputazione sociale, convive e a un dato momento cede il passo alla sfera notturna, onirica e pulsionale, votata alla ricerca ossessiva e tuttavia lucida dell'avventura e della perdizione. Una *cupio dissolvi* che spinge Bill al suo peregrinare notturno, al suo viaggio ondivago e circolare nei recessi bui della mondanità newyorchese, le cui ombre si dissolvono all'alba quando la realtà, «una volta illuminata dalla luce del giorno, appare, se possibile, ancora più povera del sogno, e se il sogno ha i suoi misteri insolubili [...] la realtà, una volta smascherata, si rivela essere nient'altro che il retroscena mediocre di questi misteri.» (Bernardi 1990: 19). E ancora, l'identità dei partecipanti all'orgia di Somerton, celata dalle maschere grottesche, si rivela «l'estrinsecazione di un più generale principio di mascheramento sociale» (Eugeni 1995: 124), che è all'opera anche nelle altre situazioni mondane in cui Bill si trova coinvolto e che, ancora una volta paradossalmente, cade soltanto in coincidenza del ricevimento in maschera, tanto che «occorre attendere l'orgia mascherata di Somerton per scoprire uno spazio finalmente spoglio di questa patina colorata e luminescente e dunque tale da rivelare la *verità* delle proprie superfici» (*Ibidem*, corsivo mio). Come a dire che la mondanità alto-borghese di cui Bill e Alice fanno parte, è dominata da una tale condizione di ipocrisia e mascheramento sociale non esplicitamente decifrabile, ma che si svela proprio nell'occasione in cui i corpi sono nudi e solo le maschere ne celano le identità.

Ma il medesimo principio di costruzione paradossale del film si estende anche all'ambientazione urbana che, attraverso la superficie della New York degli anni Duemila, fa trasparire in filigrana la Vienna di inizio Novecento in cui è ambientato il



racconto (*Traumnovelle, Doppio sogno*) di Arthur Schnitzler da cui è tratto il film. Non basta: come sottolinea Eugeni (cfr. 1995: 126, sgg.), oltre al testo letterario da cui è tratto, il film contiene rimandi altrettanto forti ad almeno altre tre storie, il cui nucleo narrativo principale è rappresentato sempre dal viaggio di una bambina in un mondo fantastico: *Attraverso lo specchio* (1872) di Lewis Carroll, per via del personaggio femminile di nome Alice; il balletto *Lo schiaccianoci* (1892) di Tchaikovski, per via dell'abbigliamento della bambina Helena; l'arcobaleno, cui si riferiscono alcuni dialoghi di Bill, che rinvia infine al *Mago di Oz* (*The wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939). Perfino un dato metacomunicativo, come può essere l'appartenenza a un dato genere cinematografico piuttosto che a un altro, soggiace al medesimo principio paradossale, dato che questo può essere letto secondo due diverse chiavi, in base agli *stessi elementi narrativi*: «il “racconto onirico” occupa lo stesso spazio narrativo della “commedia sexy” all'interno della complessa struttura di *Eyes wide shut*» (Nelson 2000: 283, cit. in Eugeni 1995: 184).

Dunque il paradosso come principio concettuale di costruzione formale di *Eyes wide shut* che, come abbiamo visto, si manifesta a vari livelli di articolazione del senso del film, dalla sua organizzazione semantica e narrativa agli aspetti più propriamente figurali, dall'ambientazione ai riferimenti letterari o extratestuali cui il testo filmico attinge, fino alle tracce metacomunicative che ne giustificano l'inclusione in un determinato genere cinematografico. Una condizione paradossale pervasiva e fondante che, più in generale, si pone come principio di formatività filmica che sta alla base di numerose altre pellicole kubrickiane, tanto da poter essere inteso come una cifra specifica della sua poetica. Ma proviamo a precisare meglio cosa deve intendersi per *paradosso* secondo la prospettiva qui tracciata. In prima approssimazione e in termini molto generali esso va inteso, secondo le nozioni già introdotte, come uno stato rappresentativo che permette la coesistenza di due o più concetti o rappresentazioni distinte e fra loro apertamente conflittuali, anche dal punto di vista logico, ma che mantiene nel contempo una

condizione di ambiguità e indeterminatezza, che impedisce di propendere univocamente fra l'uno e l'altro dei termini in gioco. In termini logici e filosofici il paradosso somiglia al paralogismo, cioè all'espressione apertamente contraddittoria e sostanzialmente priva di senso, ma le due nozioni vanno tenute distinte poiché il paradosso, a differenza del paralogismo, è portatore di una condizione di sensatezza.

Così la filosofia sembra muoversi precisamente fra *paradosso* e *paralogismo*. Ma in che modo si può distinguere l'uno dall'altro? Se un paralogismo, nella sua accezione più larga, è un'argomentazione contraddittoria, che va ovviamente evitata non solo nella conoscenza, ma anche nella semplice comprensione, che cos'è un paradosso, *soprattutto se si ha la pretesa di considerarlo 'fondante'?*» (Garroni 1986: 132; ultimo corsivo mio).

Porre la questione nei termini proposti è di centrale pertinenza ai fini dell'argomento qui trattato, non soltanto per assegnare un rilievo prettamente filosofico agli argomenti qui posti in discussione, ma soprattutto per dare corso in maniera più compiuta alle istanze, anch'esse autenticamente filosofiche, che il cinema kubrickiano manifesta. In altri termini, affrontare la questione da un versante propriamente filosofico non è affatto un capriccio di chi scrive, ma al contrario è una precisa esigenza posta in essere da un autore sofisticato e complesso come Stanley Kubrick, in particolare legata al fatto di aver individuato un tratto di paradossalità quale principio fondante e contrassegno specifico della sua poetica cinematografica. Detto questo, esaminiamo adesso la risposta che il citato Emilio Garroni offre all'interrogativo visto sopra:

E' chiaro che per 'paradosso' non si intende qui, come nella tradizione retorica, un 'contrasto' di opinioni, l'una comunemente accettata e l'altra no, sia poi questa vera o falsa. S'intende piuttosto una *'tensione' fra momenti del pensiero*, che non possiamo non pensare in qualche modo insieme e che si escluderebbero l'un l'altro solo se pensati come tutti-espliciti nella forma della definizione. (*Ibidem*; corsivo mio).

Approfondiremo meglio più avanti il concetto, accogliendo per il momento quale suo tratto qualificante l'idea che i pensieri o contenuti in esso manifestati risultino *inscindibili* pur *stando in tensione* fra loro e che, per converso, tali contenuti diano luogo a un campo tensivo per così dire, pur coesistendo e non potendo essere scissi: dunque l'idea di una *tensione costitutiva* fra rappresentazioni o porzioni di contenuto che non possono sussistere per se stesse, né annullarsi nella propria controparte, ma solo simultaneamente a essa configurarsi come polarità oppositive di questa tensione.

E la tensione interna alla componente iconica, o quella che intercorre fra essa e la dimensione narrativa, è l'argomento centrale sul quale si sofferma anche Bernardi, che concorda nel riconoscere il paradosso, anche nelle forme più smaccate dell'ambiguità o dell'inganno, non solo come prerogativa stilistica ed espressiva del cinema di Kubrick ma, anche ampliandone la portata all'intera società contemporanea, come una sorta di critica che il regista muove al mondo che lo circonda: un «processo al Novecento» che rimane ancora incompleto, al di là dell'incompiutezza di *Eyes wide shut*, ma che impone di rileggere secondo la medesima luce l'intera filmografia del regista. Inoltre questa prospettiva serve a Bernardi per sottolineare il carattere *estatico* delle immagini kubrickiane: 'estatico' nell'accezione ejzenstejniana del termine, secondo il quale il visibile *esce fuori* dal testo filmico e spinge lo spettatore a uscire a sua volta fuori da sé, predisponendosi in tal modo all'incontro *patetico* con la sensatezza dell'opera filmica.

Tanto che tale prospettiva «potrebbe essere la sintesi, non solo di questo film [*Eyes wide shut*], ma anche dell'opera kubrickiana, che indica nella menzogna e nel paradosso il nucleo della cultura e della vita "civilizzata"» (Bernardi 1990: 16). E a più forte ragione valgono allora i rilievi filosofici avanzati prima, se si tiene conto non soltanto delle innegabili risonanze speculative che molti film di Kubrick manifestano, quasi che in essi il regista voglia argomentare tesi attraverso le immagini, ma soprattutto se si considera che il suo cinema in generale, e in particolare il film in questione, è «una grande macchina di pensiero vi-

sivo», le cui tesi per esser comprese non richiedono tanto la capacità di articolare argomentazioni razionali, quanto piuttosto il saper guardare e il saper vedere. L'opposizione fra guardare e vedere diventa quindi una ulteriore e più sofisticata torsione del paradosso fondante, in cui l'atto stesso della visione diventa problematico e si pone quindi come oggetto di riflessione oltrechè suo strumento: dunque un pensiero per immagini che *si autotematizza*<sup>14</sup>, «una riflessione visiva che sottolinea molte contraddizioni inerenti all'atto stesso del guardare e del vedere» (), soprattutto una riflessione che dall'interno alla visione stessa si pone quindi come strumento conoscitivo, poiché «guardare significa non solo vedere, ma anche conoscere e comprendere, e le tre cose, come vedremo, non sono identiche, spesso anzi sono incompatibili.» (*Ibidem*).

#### 1.4 - Paradosso, conoscenza, verità da *Eyes wide shut* a *Shining*

Del resto, che il cinema possa presentarsi anche come strumento di *verità*, specie se in esso si installa un paradosso costitutivo quale condizione liminare di senso, è un dato su cui implicitamente lo stesso Eugeni (cfr. 1995: 125) concorda allorché afferma che il movente del viaggio di Bill, ma anche dell'esperienza onirica di Alice, è la *ricerca della verità*: una verità che non si afferma mai in maniera definitiva e stabile ma, al contrario, affiora molto lentamente e attraverso «una tale proliferazione di indizi interpretativi da dare allo spettatore l'impressione di non afferrarne mai completamente e definitivamente il senso» (Ivi). Uno stato di cose che aderisce perfettamente al modello di *testo filmico* che Kubrick elabora, un testo caratterizzato «dalla compresenza di una molteplicità di riferimenti, di storie, di indicazioni che si sovrappongono e deter-

---

<sup>14</sup> Come già accade per la riflessione filosofica che, come mostra Garroni (1986), attraverso l'interrogativo sul paradosso, scopre essere questa la condizione per l'instaurarsi del senso nell'esperienza.

minano a vicenda la propria interpretazione. Esso si presenta dunque come un gioco di specchi e di rimandi potenzialmente infinito, un *labirinto del senso* che può essere percorso e ripercorso ma non dominato e posseduto.» (*Ibidem*). Sono infine queste le «tracce di un cinema possibile» che Bernardi ricerca nei film di Kubrick, scoprendo come in essi, e in particolare nell'ultimo, il cinema si faccia appunto strumento di conoscenza, dispositivo di pensiero per immagini, una prospettiva «che si propone di mostrare come Kubrick usasse il *cinema per pensare*, non per fabbricare sogni e miti, come vuole la tradizione, ma per elaborare un vero e proprio pensiero visivo.» (Bernardi 2005: 18; corsivo mio).

La linea interpretativa qui tracciata ambisce pertanto ad andare oltre i confini dettati dall'analisi di un singolo film, per quanto esemplare esso sia, per essere generalizzata a diverse altre opere del regista, intrecciandosi di conseguenza con i numerosi assi tematici che le percorrono. *Shining* (*The shining*, 1980) è senza dubbio il film che, alla luce dei nodi fin qui evidenziati, più degli altri può essere posto in relazione diretta col primo, per via delle numerose affinità, a partire dal carattere scopertamente paradossale della costruzione di entrambi. Vediamo infatti che anche *Shining*, dal punto di vista della struttura narrativa, è contrassegnato dalla presenza di una molteplicità di *piani diegetici* differenti, cronologicamente separati e alternativi l'uno all'altro, ma che alla superficie del testo filmico risultano compresenti e quasi compressi sulla medesima linea narrativa, con l'effetto di rendere questa linea ambigua e incoerente fino al limite dell'indecifrabilità.

*Shining*, come sottolinea efficacemente Eugeni (1995: 101), è una *summa* delle principali polarità tematiche kubrickiane, che trovano già in questo film un valido terreno di coltura per la loro crescita, pur giungendo a pieno compimento soltanto in *Eyes wide shut*. Fra essi, il più immediato da cogliere al livello della superficie testuale è il tema della famiglia, rappresentata come luogo di crisi e di conflitto: principalmente di crisi delle relazioni interpersonali e di conflitto fra i ruoli che gli individui giocano al suo interno; e ancora la famiglia come incubatrice di

nevrosi, di complessi psicanalitici vari, primo fra tutti quello di Edipo, e dunque colta nel film del 1980 a uno stadio sostanzialmente preparatorio rispetto alla più profonda crisi dell'istituzione familiare e delle relazioni sociali, che esploderà in *Eyes wide shut*. In entrambe le opere si perviene però a esiti pienamente comparabili, alla fuga da una realtà ormai disgregata dalla crisi delle relazioni e dei sentimenti, fuga verso una dimensione onirica o allucinatoria che dia ristoro alle angosce, soddisfazione ai desideri più pulsionali e sfogo agli istinti più violenti e sanguinari.

Accanto a questo, emerge un secondo asse tematico più profondo e pervasivo, che concerne lo *sguardo* dei personaggi e degli stessi spettatori che ne seguono le vicende: un nucleo tematico che già in relazione ad *Eyes wide shut* mostra di avere un notevole rilievo e che torna anche in altri film, sotto varie declinazioni e sfumature, al punto da rappresentare una vera e propria costante tematica del cinema di Kubrick. Uno sguardo che, come verrà in chiaro più avanti, richiede una specifica *distanza* che lo separi dal proprio oggetto, tanto che la visione che ne deriva diventa tanto più perspicua quanto più il suo oggetto è lontano, mentre quando la distanza si annulla e l'occhio si avvicina al proprio oggetto, fino al punto di potercisi immergere, lo sguardo si ottunde fino all'obnubilamento e all'allucinazione. Ma, stando all'analisi svolta da Eugeni, anche a questo riguardo emerge il carattere ambivalente e, ancora una volta, paradossale dello sguardo gettato dai personaggi di *Shining*:

I personaggi maneggiano modelli, perciò hanno l'illusione di dominare visivamente una porzione conchiusa di realtà; non si rendono conto invece che essi stessi sono mossi, che la loro stessa realtà è, come in un gioco di scatole cinesi, osservata e guidata dall'alto. Proprio a questo aspetto dello sguardo fa peraltro riferimento il nome dell'Hotel Overlook, nome che rinvia a "dominare con lo sguardo" e all'idea di "sorvegliare" (Eugeni 1995: 103).

Infine, l'idea che una presenza indeterminata ed esterna al piano di manifestazione diegetica possa influenzare e in qualche modo dirigere le azioni dei personaggi, costituisce un ulteriore

nodo, che da un lato si lega alla questione, anch'essa filosofica, del *determinismo* del comportamento umano in opposizione alla *libertà* individuale, e della manipolazione del soggetto in opposizione alla sua capacità di autodeterminazione: ciò che costituisce l'argomento centrale di *Arancia meccanica* (*A clockwork orange*, 1971), ma che manifesta il suo rilievo anche in *2001: odissea nello spazio* (*2001: a space odyssey*, 1968) attraverso la figura simbolica del monolito nero. Dall'altro lato, il tema della manipolazione rinvia alla *perdita di controllo razionale* sulle proprie azioni, che è il processo cui va incontro per primo Jack Torrance, in preda al suo delirio allucinatorio, ma che coinvolge progressivamente anche i suoi familiari e, infine, lo spettatore del film che perde i parametri narrativi e spazio-temporali per discriminare l'allucinazione dalla realtà. Come detto, sotto questo profilo appare meticoloso il lavoro di Kubrick nel sovrapporre molteplici piani narrativi, diversi fra loro e cronologicamente distanziati, accompagnando questo procedimento con la sistematica cancellazione di tutte le marche di scrittura filmica che possano offrire elementi di riferimento, con l'effetto che

il procedere del film implica dunque un graduale *smarrimento dello spettatore*, in perfetta sintonia con la progressiva "possessione" dei personaggi da parte dei fantasmi dell'hotel. Proprio questa sintonia, sottolineata dal sistema delle soggettive, porta d'altra parte ad avvertire la stessa esperienza spettatoriale come esperienza di ipnosi, spossamento di facoltà, passività rispetto a un flusso di percezioni e reazioni provocate dall'esterno. Lo spettatore, come i personaggi e insieme a loro, è mosso da presenze esterne che ne determinano percezioni e reazioni cognitive, memoriali, emotive. [...] Anche una volta terminato il film e usciti dalla sala cinematografica resta lo smarrimento cognitivo di un'interpretazione conclusiva imperfetta, aperta, ridiscutibile. (Ivi: 108-09).

Ma vediamo quanti e quali sono i piani narrativi di cui stiamo qui discutendo. Il primo è rappresentato dalla vicenda situata al tempo presente del film: Jack Torrance, scrittore in crisi di creatività, decide di accettare l'incarico di custode dell'immenso Overlook Hotel, dove trascorrerà l'inverno insieme alla moglie Wendy e al loro bambino Danny, in una con-

dizione di solitudine e segregazione che, a un dato momento, minerà la stabilità psichica e l'incolumità fisica dell'uomo e della sua famiglia. Su questo, che è il piano narrativo principale del film, se ne innesta un secondo, legato a un fatto di sangue verificatosi nel passato, quando il precedente guardiano Grady si è tolto la vita dopo aver assassinato in maniera cruenta la moglie e le due figlie gemelle: un piano della diegesi che si interseca con quello principale nella forma delle visioni allucinatorie, che inizialmente si presentano solo alla mente di Jack ma che, a un certo punto, acquistano il potere di sortire effetti reali e non solo visivi, interagendo col resto degli eventi che si verificano al tempo presente. Un terzo e ulteriore piano è rappresentato dallo stesso "shining", la "luccicanza" come recita l'edizione italiana, cioè la capacità di percezione extrasensoriale di cui sono in possesso alcuni dei personaggi, in particolare il bambino Danny e il cuoco Halloran, e che permette loro di avvertire all'interno dell'albergo le "presenze" legate ai fatti del passato e la loro influenza nefasta sul comportamento attuale di Jack, quasi come una sorta di "memoria" che i luoghi conservano di quei fatti delittuosi, spingendo gli inquilini attuali dell'albergo a ripeterli. E infine un quarto piano temporale, appartenente a un passato ancor più remoto e indeterminato, ma da cui derivano presagi altrettanto negativi, è costituito dal cimitero indiano su cui è stato edificato l'albergo, nonché dagli atti di cannibalismo cui furono costretti i cercatori vissuti in quegli stessi luoghi.

Come si vede, il carattere paradossale del film in questo caso si manifesta essenzialmente nella sua struttura narrativa: uno stesso personaggio, in particolare Jack, transita con continuità dal presente dell'azione descritta alla festa degli anni Venti in cui si incontra con Grady, dal quale riceve il mandato a sterminare la propria famiglia, riattualizzando in tal modo quel passato di sangue. Questa dimensione allucinatoria, che progredisce di pari passo con gli evidenti segni di squilibrio mentale da parte di Jack, da un certo momento in poi risucchia anche la moglie Wendy che non sarà più in grado di distinguere la visione allucinata dalla percezione reale. Anche perché, pur essendo riusci-



ta a rinchiodare in una cella frigorifera il marito, sempre più aggressivo e delirante, poco dopo se lo ritrova di nuovo in circolazione per l'albergo, in quanto è stato liberato dalle presenze fantasmatiche: a questo punto l'allucinazione è diventata *di fatto* indistinguibile dalla percezione reale. Inoltre il bambino annulla le distanze spaziali e l'isolamento dovuto alla tormenta di neve, riuscendo a mettersi in contatto telepatico col cuoco Halloran, il quale accorre a salvarlo ma non riesce a salvare se stesso, poiché non si accorge della presenza assassina di Jack, che lo colpisce a morte. Quasi a voler ribadire il fatto che lo "shining" è una forma di percezione eminentemente distale, per la quale sono quindi essenziali un certo differimento temporale o una certa distanza spaziale, mentre in prossimità spazio-temporale col proprio oggetto questa percezione si ottunde al punto da rendere notevolmente vulnerabile il soggetto che ne è portatore.

Come sottolinea Eugeni (cfr. 1995: 106, sgg.), funzionale al senso di indistinzione fra realtà e allucinazione, fra presente e passato, fra oggettività e sensazione, è il sistema delle inquadrature *soggettive* su cui si regge il film. In apertura lo spettatore vede in soggettiva lo *shining* di Danny, cioè le percezioni extrasensoriali che lui riceve dall'ambiente circostante o dagli altri soggetti che condividono la stessa capacità, come il cuoco Halloran. Successivamente la visione in soggettiva si sposta su Jack, precisamente nel momento in cui questi viene colto dalle prime allucinazioni e dall'incipiente deriva psichica che lo travolgerà: già a questo stadio lo spettatore non è più in grado di discriminare se l'esperienza che riguarda Jack sia esclusivamente allucinatoria, e cioè legata a una visione alterata, oppure sia anche reale, e in questo caso coinvolga lo spostamento fra l'uno e l'altro dei piani narrativi di cui si è detto. Di conseguenza,

l'unico punto di ancoraggio alla realtà è ormai Wendy. Finché nella parte finale anche la donna è presa nel regime allucinatorio: a questo punto diviene del tutto impossibile distinguere allucinazione e realtà [...]. Mano a mano che i personaggi perdono il controllo delle proprie percezioni, lo spettatore è privato della possibilità di decidere il grado di realtà di quanto vede sullo schermo. (*Ibidem*).

Peraltro il senso di smarrimento, confusione e disorientamento che ne deriva, è accompagnato e rafforzato dall'uso peculiare di diversi altri elementi della scrittura filmica adoperata da Kubrick: in particolare le luci, che in quasi tutte le scene sono piene, artificiali e abbaglianti, con un effetto marcatamente *realistico*, che si ritrova anche in altri aspetti della scenografia e denota un uso dell'illuminazione radicalmente dissonante rispetto alle luci in chiave bassa, che rappresentano lo standard del cinema horror cui il film in qualche modo si rifà. Inoltre l'utilizzo così pervasivo di una luce artificiale, e sempre uguale da un'inquadratura all'altra, abolisce il senso dello scorrere del tempo poichè rende le ore notturne uguali a quelle diurne, al punto che l'unico riferimento per poter riconoscere e quantificare le non infrequenti ellissi temporali sono le didascalie, «che però giocano su un continuo salto e su una costante indistinzione dei parametri di misurazione del tempo: l'intervista, il giorno di chiusura, un mese più tardi, martedì, sabato, lunedì, mercoledì, le 4 del pomeriggio, più nulla» (*ibidem*): l'effetto è di rendere confusa e quasi impercettibile la progressione temporale su cui si basa lo sviluppo narrativo del film, quasi come se l'azione si svolgesse in un presente intemporale destinato a ripetersi e a non trascorrere mai. In qualche misura funzionale al medesimo effetto sono anche i numerosi carrelli in avanti, raffinati dall'introduzione della novità tecnica dello *steadicam*, che rende possibile il movimento fluido e senza stacchi della macchina da presa nell'esplorazione degli interminabili corridoi dell'Overlook Hotel. Dunque un ulteriore elemento che, abolendo le marche della discontinuità spaziale, opera per restituire un senso fittizio e innaturale di continuità e sovrapposizione anche temporale a quei piani narrativi che, come detto, sappiamo essere cronologicamente distanti ma che il film ci rappresenta come diegeticamente contemporanei.

Da quanto detto emerge con chiarezza il fatto che è la scrittura filmica, principalmente attraverso il sistema delle inquadrature, in particolare delle soggettive, dei movimenti di macchina e dell'illuminazione ad incaricarsi di rendere sul piano iconico, e trasformare così in immagine, quel paradosso che sta a fon-

damento della struttura narrativa del film e di cui si è detto sopra. Un paradosso che va inteso ancora una volta come condizione di indeterminatezza o indecidibilità fra due o più stati della diegesi alternativi fra loro e tuttavia simultaneamente presenti: si tratti della realtà, oppure dell'allucinazione delirante di Jack o della "luccicanza" telepatica di Danny e Halloran; si tratti del presente della vicenda narrata, di un passato più o meno remoto che incombe su essa, piuttosto che di un passato ricorrente che non trascorre ma tende a riattualizzarsi. Una pluralità di piani e di prospettive che può presentarsi anche a un livello metacomunicativo, come sovrapposizione fra il piano dei personaggi manifestati diegeticamente, il piano *intemporale* delle presenze "altre" e il piano extrafilmico della visione da parte dello spettatore, che scivola progressivamente nel paradosso. Decisivo a tale proposito quanto sottolinea Eugeni (1995: 104, sgg.), e cioè che le "presenze"

vogliono sottrarre i personaggi al tempo e portarli in una dimensione temporale dell'eterno ritorno, in un non-tempo in cui i differenti strati di passato [...] convivono mescolati e confusi. E' il *tema della memoria e della Storia*, una memoria e una Storia mostruose perché prive di prospettive di coordinamento, corrispettivo temporale del labirinto spaziale.

Come conseguenza di uno sviluppo narrativo privo di progressione temporale, la scena finale non svela i misteri ma casomai li congela e li prolunga oltre il termine del film: il lungo carrello in avanti con cui scopriamo il volto di Jack fra i tanti ospiti della festa del 1921, immortalati in una fotografia esposta nelle sale dell'Hotel, «apre più possibilità interpretative di quante non ne chiuda» (ivi: 109). Il senso di realtà oggettiva che l'immagine fotografica trasmette, permette di spostare Jack fra gli ospiti del 1921 e di renderlo contemporaneo di Grady e delle altre presenze "fantasma", replicando però nella fotografia quel *rigor mortis* che il Jack "odierno" acquisisce dopo la morte nel gelo del labirintico giardino che circonda l'Hotel. Una morte per assideramento cui l'uomo era andato molto vicino già quando la moglie lo aveva rinchiuso nella cella frigorifera, e che solo

l'intervento liberatorio delle presenze fantasma aveva scongiurato. E se le cose fossero andate diversamente? Se il Jack "odierno" avesse davvero finito le sue ore nella cella frigorifera e il resto della vicenda fosse frutto del ribaltamento sul versante percettivo di Wendy e Danny del piano allucinatorio? Se un sosia di Jack, diciamo un suo doppio, fosse stato davvero ospite dell'Overlook nel 1921 e si fosse magari perso nel labirinto notturno fino a morire assiderato, non prima però di avere davvero discusso con Grady dei suoi propositi omicidiari? Il film pone in campo diverse soluzioni possibili, ma non fornisce elementi univoci di scelta, lasciando aperte tutte le alternative possibili, comprese quelle qui provocatoriamente azzardate.

### 1.5 - La tensione fra diegesi e mimesi in *Full metal jacket*

Abbiamo ampiamente mostrato come il paradosso, quale principio fondante di organizzazione formale del film, operi a vari livelli e si presenti sotto diversi aspetti. Può manifestarsi in maniera profonda e strutturale, come in *Shining* o in *Eyes wide shut* oppure risultare sfuggente, quasi impercettibile, come l'accostamento del distintivo della pace con la scritta "Born to kill", che campeggiano sulla divisa e sull'elmetto del soldato Jocker in *Full metal jacket*, o come la risposta che lui dà a una battuta del suo superiore, invocando la «dualità dell'essere umano, l'ambiguità dell'uomo» a propria giustificazione: quasi un *wit*, un motto di spirito cui il citato Bernardi dedica un intero capitolo della sua approfondita analisi, insistendo ancora sulla «divisione della narrazione in due istanze: parole e immagini» (Bernardi 1990: 51). Convocare fra i nostri oggetti d'indagine l'ultimo dei quattro<sup>15</sup> film di soggetto bellico girati da Kubrick, è un passaggio che permette di tenere insieme e collegare meglio fra loro le due diverse linee interpretative qui adottate, e

---

<sup>15</sup>Teniamo principalmente presenti *Fear and desire*, *Orizzonti di gloria*, *Dottor stranamore* e appunto *Full metal jacket*. Eccentrico rispetto a questa classificazione è invece *Barry Lyndon*, malgrado le scene di ambientazione bellica siano numerose.

cioè quella sviluppata appunto da Sandro Bernardi e centrata proprio sullo studio del regista americano, e quella elaborata da Lorenzo Cuccu in relazione alla filmografia di Antonioni, ma della quale si tenterà qui di mostrare una validità di ordine più generale.

Il primo dei due, nel sottolineare la scoperta teatralità del film, si sofferma sulla peculiarità delle ambientazioni vietnamite, in particolare sulla ricostruzione<sup>16</sup> della città di Hue realizzata in un impianto del gas in disuso presso Beckton, nei sobborghi di Londra, che presenta la singolare caratteristica di essere un luogo *vero* eppure *inverosimile*: cioè a dire un luogo *autentico*, quanto alla sua concreta fisicità, che il cinema prende a prestito, filma e distrugge, senza tuttavia che tale luogo sia stato costruito appositamente per un uso cinematografico, come accade invece per i set ordinari. Ma nel contempo la rappresentazione filmica di quel luogo è *inverosimile* in quanto viola le aspettative percettive dello spettatore, non ne rispetta i codici culturali e convenzionali che disciplinano il genere “guerra in Vietnam”, che rendono più credibili i trucchi e gli effetti speciali, questi sì realizzati in studio, di un Coppola o di un Cimino; svelando di conseguenza la volontà di Kubrick di rappresentare il Vietnam non per analogia, ma per *dissomiglianza*, ovvero per sostituzione attraverso un «procedimento che non ricostruisce l’oggetto ma mette al suo posto un oggetto diverso» (Bernardi 1990: 24). Il che, in altri termini, mette ancora una volta in luce, ed è questa la tesi centrale di Bernardi, «il conflitto fra scrittura e contenuto», la crisi della significazione referenziale per cui il significato delle immagini non si risolve più nell’oggetto foto-

---

<sup>16</sup> Come sappiamo (cfr. Eugeni 1995: 115), la ricostruzione degli ambienti vietnamiti è stata realizzata da Kubrick in un impianto dismesso della Compagnia del Gas britannica situato nei dintorni di Londra, che il regista ottenne il permesso di distruggere, realizzando un interessante e, ancora una volta, paradossale cortocircuito fra realtà e finzione. Lo scenario post-industriale britannico, infatti, ben si presta a imitare il massiccio razionalismo architettonico della vera città di Hue, progettata e costruita negli anni Trenta secondo i canoni della scuola tedesca di architettura di Dessau. Al punto che la stessa *location* rinvia alla «dialettica tra ossessione di ordine/razionalità e situazione di disordine/smarimento vissuta dalla macchina dell’esercito in Vietnam, [e] conduce dunque a un discorso sulla nostra civiltà» (ivi).

grafato, e nemmeno nella storia raccontata, ma si apre a una dimensione simbolica e, in qualche misura, allegorica. Per l'autore, un tratto ricorrente del modo kubrickiano di fare cinema consiste precisamente nel mettere gli elementi del linguaggio filmico adottato in aperto contrasto con il significato narrativo del film: se il soggetto prescrive un certo sviluppo narrativo, le immagini e soprattutto i dispositivi di linguaggio iconico che le organizzano si muovono in direzione opposta. E' «un conflitto tra il film e il cinema, tra la *significazione* (che è racconto) e la *visione* (che è percezione)» (ivi: 28); ma, si domanda Bernardi (ivi: 25), «che accade dal punto di vista cinematografico, se questo uso *allegorico* dello spazio e degli oggetti porta in luce un conflitto fra *realismo* ed *effetto di reale*, ovvero fra le immagini e il loro significato, *un conflitto tra i mezzi della rappresentazione e la rappresentazione stessa?*».

La risposta è che dalla crisi del modello narrativo, dalla tensione fra significato e immagini, ne esce rafforzata la stessa dimensione visiva e questo determina inesorabilmente lo scacco nell'*interpretabilità* del film<sup>17</sup>. Torna dunque in campo il rapporto dialettico fra visione e racconto: un tema già visto in apertura, che costituisce il *fil rouge* dell'intera argomentazione qui sviluppata, ma che in questo caso si arricchisce di un elemento nuovo, poichè esso si salda al problema dell'*interpretazione* dell'immagine filmica e della sua messa in relazione con un sistema semantico. Interpretare un segno significa infatti collegarlo ad altri segni e riconoscerlo equivalente a essi, perlomeno sotto certi riguardi. Ciò vale per un segno qualsiasi, e a maggior ragione per un dispositivo semiotico complesso come quello costituito da un film: tale operazione comporta la capacità da parte dello spettatore di porre gli elementi significativi di cui es-

---

<sup>17</sup> «Il contrasto fra la rappresentazione e i mezzi della rappresentazione stessa diventa in genere per Kubrick uno strumento per sviluppare la *visibilità cinematografica*, per scoprire attraverso di essa la differenza nell'identità, per ritrovare l'altro nello stesso. [...] Questo stile produce un film *ininterpretabile*, che mette duramente alla prova la lettura, intesa come ricerca di un significato recondito da scoprire. [...] *l'interpretazione è infatti il modello che Kubrick più sovente elude*» (Bernardi 1995: 26-27).

so consta, in relazione con altri segni, altre rappresentazioni, altri elementi portatori di significato di cui lo spettatore dispone, in base al suo grado di possesso dei codici<sup>18</sup> cinematografici e filmici che operano all'interno di quel film. Interpretare un segno significa infatti tradurlo nei segni o testi che si riconoscono equivalenti a esso, accrescendone il potenziale semantico come ritengono alcuni<sup>19</sup>, depauperandolo come ritengono altri<sup>20</sup>, in ogni caso modificandolo come si sostiene nel terzo capitolo di questo volume, in cui la questione viene affrontata da una prospettiva più latamente teorica. Non essendo questa la sede per dibattere ulteriormente del versante semiologico e più propriamente traduttologico della questione, rinviando al seguito la disamina degli aspetti più strettamente iconici e fotografici dell'immagine filmica.

Al contrario, quel che merita di essere qui sottolineato è proprio il rifiuto da parte di Kubrick dei codici filmici, e in special modo di quelli iconografici, con i quali è stato chiamato a confrontarsi all'epoca della scrittura di *Full metal jacket*. Come av-

---

<sup>18</sup> Teniamo presente che «nell'eterogeneità delle componenti filmiche, [ve ne sono] alcune che appartengono stabilmente e direttamente al mezzo, e altre che vengono espressamente accolte dall'esterno, da altri mezzi e da altri ambiti espressivi» (Casetti, Di Chio 1990: 64). Evidentemente i primi appartengono ai codici più generalmente cinematografici, i secondi appartengono invece ai codici più specificamente filmici, nei quali è più evidente l'effetto della circolazione intertestuale e intermediale delle forme semiotiche. Inoltre ricordiamo come, sempre alla luce del modello di analisi del testo filmico ivi predisposto, la nozione di codice può intendersi secondo tre diverse accezioni: una correlazionale, cioè il codice come sistema di relazioni; una cumulativa, cioè il codice come repertorio di segnali e di sensi; una istituzionale, cioè il codice come insieme di regole di comportamento interpretativo. E' evidente che la comprensione di un film, l'attualizzazione del suo senso, mette sempre in gioco i tre aspetti del codice.

<sup>19</sup> In primo luogo Charles S. Peirce, ispiratore dell'orientamento semiotico che pone al centro proprio la nozione di interpretazione, e l'idea che questa operazione si configuri come l'accrescimento del significato di un termine attraverso il suo accostamento ad altri termini semanticamente equivalenti. Umberto Eco è l'autore contemporaneo che si pone come il più diretto prosecutore di questa linea di pensiero, e che si è occupato più da vicino del tema in questione in *Dire quasi la stessa cosa* (2003): all'interno della presente raccolta, il saggio su *Il cinema come tra(s)duzione* è dedicato proprio ad esaminare la pertinenza in ambito cinematografico di tale argomento.

<sup>20</sup> Susan Sontag (cit. in Bernardi 1990: 27) ritiene ad esempio che «interpretare signific[hi] impoverire».

verte Eugeni (1995: 116, sgg), Kubrick è perfettamente consapevole di doversi confrontare da un lato con tutti gli elementi interpretativi ipercodificati, tipici di un genere cinematografico più che assestato come il *war film*, il cinema di soggetto bellico: e lo fa in maniera ironica, lasciando affiorare nel soldato Jocker la parodia di John Wayne. Su un altro versante invece, il confronto è giocato sul terreno della *rappresentazione mediatica* che la società americana ha della guerra in Vietnam, la prima a essere seguita interamente e quasi “in diretta” dai mezzi di comunicazione di massa. Cioè da un insieme di fenomeni comunicativi che ha già depositato presso gli spettatori una consolidata iconografia del Vietnam, sia specificamente cinematografica (si pensi ad esempio ad *Apocalypse now*, Francis Ford Coppola, 1979), sia più latamente mediatica. La mossa di Kubrick consiste allora nel *rigettare l'iconografia esistente*, e di assecondare il suo intento di proporre uno sguardo nuovo e “innocente” sulla guerra, uno sguardo scevro dalle sovrastrutture ideologiche che l'argomento bellico porta inevitabilmente con sé, uno sguardo che sia capace di depurare le proprie strutture percettive e narrative dalle stratificazioni che la suddetta circolazione intertestuale deposita. «Dal punto di vista della scrittura cinematografica *Kubrick reinventa il Vietnam*, ne fornisce una iconografia per molti aspetti nuova» (*ibidem*, corsivo mio), e per farlo «lavora contro il racconto: assieme alla fabbrica del gas che gli è stato concesso di distruggere, il regista distrugge anche la struttura narrativa, la fa esplodere, la fa andare alla deriva» (ivi: 118). Ancora una volta l'affermazione di un regime pienamente visivo accompagna, e si realizza compiutamente attraverso, la dissoluzione della dimensione narrativa soggiacente al film: è esemplare in tal senso l'analisi della sua parte centrale, cioè dove solitamente il *plot* entra nella fase decisiva del suo sviluppo. In *Full metal jacket*, al contrario, i protagonisti muoiono uno dopo l'altro e si giunge, in prossimità del finale, a una sequenza di eventi poco significativi e privi di progressione narrativa, associati a dialoghi che oscillano fra lo stereotipato e il *nonsense*. «Una storia senza storia, dunque. Un racconto senza eroi, tale



da scoraggiare ogni possibile simpatia e identificazione dello spettatore con uno dei protagonisti» (ivi: 119).

Giunge così al culmine la peculiare convergenza fra uno degli assi tematici principali dell'intera filmografia kubrickiana e il principio stesso di organizzazione semantica del materiale filmico: l'esercito come dispositivo deterministico per il controllo dell'individuo e la meccanizzazione del suo comportamento, l'inceppamento di questo meccanismo quando esso entra in contatto con la guerra "vera", quella combattuta, e il conseguente fallimento di tutti gli strumenti gerarchici di controllo, la crisi della pianificazione razionale quale modello ispiratore dell'azione umana e la deriva regressiva e pulsionale che ciò innesca nei soldati, il loro smarrimento dentro un territorio labirintico e indecifrabile, a combattere contro un nemico invisibile, privi di coordinate sia fisiche che morali. E' questo l'asse tematico fondamentale del film, che riunisce e conduce al loro pieno sviluppo i diversi nuclei tematici già emersi nelle opere precedenti. Le forze armate si presentano infatti come modello della società, organizzazione e ordine sociale cieco e meccanicistico già in *Orizzonti di gloria* (*Paths of glory*, 1957), dove peraltro ritorna l'idea del combattimento contro un nemico invisibile che è presente anche in *Fear and desire* (1953), «il film più vicino a *Full metal jacket*» (Eugeni 1995: 114). La complessa relazione fra comportamenti violenti, nelle parole e negli atti, regressione infantile e sublimazione della pulsione sessuale, su cui è costruita ad esempio l'ambigua figura del soldato Jocker<sup>21</sup>, è un nodo concettuale presente, sia pure sotto angolature differenti, in *Dottor Stranamore* e in *Arancia meccanica* dove si interseca peraltro col tema del controllo sociale, della libertà individuale e della meccanizzazione dei comportamenti soggettivi. Questo stesso argomento si ritrova inoltre in *2001*, declinato nella forma di una razionalità violenta, fredda e priva di passioni che quasi confligge con l'animale pulsionalità dell'essere umano.

---

<sup>21</sup> Un po' scimmia di *2001* quando percuote Palla di Lardo, un po' controfigura di John Wayne quando scherza con i commilitoni, un po' boy-scout di ritorno da un'escursione sulle note di Topolino nel finale del film.

Un essere umano fragile che, di fronte alla crisi del controllo razionale, diventa preda delle proprie paure, delle proprie ossessioni, e si smarrisce in un ambiente ormai divenuto ostile, labirintico e imperscrutabile: il che rinvia ancora a *Shining*, chiudendo in qualche maniera il cerchio.

La vera novità di *Full metal jacket*, oltre al suo essere la sintesi più completa della costellazione tematica qui descritta, consiste allora nel fatto che i suoi nodi più salienti si trasferiscono dal piano del contenuto alla stessa organizzazione semantica e rappresentativa del film. Il cinema stesso, e soprattutto quello di Kubrick, è un dispositivo meccanicistico perfetto, basato sul controllo razionale e ossessivo di ogni dettaglio o sfumatura, che tende a rendere ripetitivi (le scene girate decine di volte) i comportamenti degli interpreti e quindi a meccanizzarli; un dispositivo che pone in scena se stesso, rappresenta il proprio mettere in forma una realtà fittizia, che a un dato momento si inceppa e mostra la sua stessa entrata in crisi. «La macchina narrativa mostra la propria agonia, come la macchina dell'esercito, come la struttura architettonica della civiltà industriale, che era civiltà delle macchine. La crisi della razionalità e del controllo si radica per la prima volta *nel corpo stesso del discorso cinematografico di Kubrick*, manifestando così la propria urgente attualità e ponendosi come il nucleo centrale attorno al quale tentare *oggi* una risistemazione dell'universo tematico di Stanley Kubrick» (Eugeni 1995: 120; primo corsivo mio).

## 1.6 - Kubrick e lo sguardo-atravverso il cinema

Il quadro teorico che emerge dalle considerazioni fin qui sviluppate permette allora di evidenziare il legame molto stretto che unisce la questione della visione alla crisi della narrazione: come ha mostrato l'analisi di alcune pellicole kubrickiane esemplari, in corrispondenza dell'indebolimento o, *a fortiori*, della dissoluzione del tessuto narrativo del film si registra un accresciuto statuto di autonomia delle immagini dal racconto, e un conseguente incremento del loro potere visivo. Come antici-

pato prima, anche su questo punto è possibile registrare l'inaspettata convergenza con le riflessioni elaborate da Cuccu in relazione alla filmografia di Michelangelo Antonioni, la cui produzione è contrassegnata in maniera specifica proprio da alcuni tratti, quali ad esempio la debolezza dell'intreccio narrativo e conseguentemente la quasi totale assenza di selezione drammatica del materiale filmico; il rifiuto dell'ellissi quale figura che determina la selezione di quel materiale, sia in relazione alla durata delle inquadrature, sia in relazione a ciò che esse contengono, e quindi il rifiuto di un principio di economia compositiva; e ancora l'indeterminatezza del finale che contribuisce a dare il senso dell'apertura e dell'incompiutezza dell'opera filmica<sup>22</sup>. Tutte caratteristiche che possono essere condensate nella complessa nozione di *de-drammatizzazione*, cioè l'idea che la composizione drammaturgica del film rinunci sistematicamente a porsi come asse centrale e principio di organizzazione formale del materiale visivo, non tanto per l'assenza del *plot*, quanto per il fatto che, una volta costruito l'intreccio narrativo, questo viene reimmerso nel dato fenomenico indifferenziato, e in qualche modo paludato in esso, anziché essere isolato in una composizione drammatica omogenea e riconoscibile.

Probabilmente queste osservazioni potranno apparire meno applicabili al cinema di Kubrick, in quanto il depauperamento della dimensione narrativa si avverte nel suo caso in maniera tutto sommato più limitata e marginale rispetto ai film di Antonioni, su cui si appunta l'attenzione di Cuccu. Casomai in Ku-

---

<sup>22</sup> E' facile rendersi conto di come molti dei film di Kubrick in realtà aderiscano in modo molto ravvicinato a questa caratterizzazione, malgrado in quei film il plot sia ben presente, e possa quindi risultare poco appropriato parlare di de-drammatizzazione *tout court*. Sta di fatto che il finale indeterminato o comunque aperto caratterizza ad esempio *Shining*, *2001*, *Orizzonti di gloria*, *Dottor Stranamore* e addirittura nel primo caso, come si è visto, il finale anziché chiudere gli interrogativi che animano il film, non soltanto li lascia aperti ma anzi li moltiplica. Mentre l'idea che la selezione del materiale filmico non sia sempre finalizzata allo sviluppo dell'intreccio, né rispetti un principio di economia visiva, è un fatto riscontrabile sia nelle lunghissime inquadrature di *2001*, sia negli altrettanto lunghi carrelli ottici di *Barry Lyndon*: in entrambi i casi, sia pure per motivi diversi, la costruzione dell'inquadratura e la sua durata non sono funzionali alla progressione narrativa ma soddisfano invece finalità di natura prettamente iconica.

brick affiora, come si è visto prima, la crisi del cinema stesso in quanto macchina narrativa, e quindi il deterioramento, l'inceppamento e la dissoluzione non tanto del particolare tessuto narrativo proprio di un determinato film, quanto piuttosto del dispositivo filmico in quanto tale, e in quanto capace di raccontare una storia, anzi per meglio dire «una storia senza storia», come abbiamo visto, lasciando campo libero alle immagini e al loro valore simbolico. E allora potrà non essere del tutto azzardato estendere anche a Kubrick gli strumenti analitici pensati da Cuccu, e di condurli alle loro estreme conseguenze, dato che quegli esiti appaiono pienamente pertinenti anche nel caso della cinematografia kubrickiana.

Ripercorriamo allora alcune delle nozioni principali che l'autore ha elaborato, allo scopo di sfruttarne al meglio il potenziale esplicativo: torniamo quindi alla nozione di *forma* e al ruolo che essa ha nell'organizzare il materiale espressivo del film. Come abbiamo visto, è la macchina da presa *attraverso l'inquadratura* a dare la forma visiva al reale, immergendosi in esso, esplorandolo, selezionandolo, filmandolo. Anche rifacendosi ad Arnheim, l'autore afferma che se l'arte cinematografica consiste nella capacità di *rendere visibile* la realtà, allora tale visibilità è prodotta dalla forma: a tale proposito viene introdotta la nozione di *formalismo conoscitivo*, sia per sottolineare il ruolo per così dire *teoretico* che l'azione della macchina da presa svolge nel filmare la realtà, sia per richiamare il fatto che, in linea generale, ogni conoscenza derivi da una appropriata operazione di messa in forma del materiale sensoriale. Ne deriva che, in assenza di una selezione drammatica di questo materiale, che sia cioè finalizzata alla progressione narrativa, balza in primo piano la stessa azione filmante della macchina da presa, il suo essere attivamente *presente* sulla scena e nondimeno esterna a essa, in quanto non più paludata al suo interno come strumento meramente ricettivo, il cui funzionamento risulta invisibile. Ne consegue il suo essere responsabile di una *visione estraniata*, come la definisce Cuccu, cioè di un regime visivo in cui di-

venta palese l'*alterità* del dispositivo filmico rispetto a quel materiale su cui imprime la propria forma<sup>23</sup>.

Derivano da ciò genuini e insospettabili risvolti di natura filosofica: la visione estraniata, secondo la prospettiva predisposta da Cuccu, non è tanto il prodotto del processo filmico quanto piuttosto la *rappresentazione* di quel processo, che tiene legati insieme il momento impressionistico dell'*aisthesis*, cioè della sensorialità immediata con cui il fenomeno è dato, con il *sensu* profondo di cui esso è portatore. Si tratta dunque di una modalità visiva in cui l'immagine si pone come una forma di *interrogazione* sulla realtà che, in chiave problematica e autorappresentativa, manifesta una tensione conoscitiva che alla lunga si trasforma in tensione etica. Così facendo, *attraverso* l'oggetto visibile traspare, quasi in filigrana, l'atto stesso della visione e i presupposti tecnologici e percettivi che lo rendono possibile: se la visione si configura come *forma della relazione* fra iconico e diegetico, alla crisi della diegesi corrisponde il fatto che la visione debba manifestare le *condizioni di visibilità attraverso* l'oggetto visibile dato in forma di figura.

Un concetto reso ancor più esplicito, e posto in termini ancor più esplicitamente kantiani, da Bernardi (1990: 29) che, in relazione a *Full metal jacket*, sostiene che «il film allora, [...], avrebbe la funzione estetica di rendere visibili quelle che sono le "forme pure" della percezione sensibile (spazio e tempo), ovve-

---

<sup>23</sup> Nell'analisi svolta dall'autore, sono molteplici i temi figurativi o le soluzioni anche tecniche funzionali a rendere "estraniata" la peculiare forma di visione filmica che Antonioni mette in campo e che, riteniamo, possono essere individuati anche nel cinema di Kubrick, a volerne condurre un'analisi più minuziosa. Vediamo ad esempio che contribuiscono alla visione estraniata aspetti quali: l'andamento erratico di certi personaggi, la funzione psicologica del paesaggio, perfino l'uso dei rumori ambientali, così come l'uso dei campi lunghi e medi o di certe soluzioni di montaggio. E' del tutto evidente come molti di questi elementi, e con funzioni analoghe, siano individuabili anche nella filmografia kubrickiana: pensiamo ai "viaggi" di Bill nei bassifondi notturni newyorchesi, alla spedizione "oltre l'infinito" di David, al girovagare di Danny sul triciclo per i corridoi dell'Overlook Hotel; pensiamo poi al ruolo che l'ambientazione e il paesaggio giocano in *Barry Lyndon* piuttosto che in *Full metal jacket* o *Arancia meccanica*; pensiamo al silenzio siderale, sempre in *2001*, appena interrotto dal respiro affannoso dello stesso David mentre disattiva Hal, o al sonoro "postindustriale" (cfr Eugeni 1990: 117) che caratterizza le scene più desolanti di *Full metal jacket*.

ro di rendere percepibile *la percezione stessa*» (corsivo mio). Dunque l'occhio della macchina da presa come dispositivo conoscitivo che, nel filmare la realtà, mette in mostra se stesso e le sue operazioni di messa in forma visiva del reale: una tesi sulla quale convergono i diversi autori consultati. Torniamo allora alle considerazioni, già viste in apertura, che lo stesso Bernardi riserva a *Barry Lyndon*, «dove le immagini svincolate dall'obbligo di produrre una significazione esterna, tematica o attuale, si abbandonano più liberamente alla loro *significazione interna*, o autorappresentazione, mettendo in luce non tanto un universo narrativo, quanto piuttosto *l'atto stesso del vedere*» (*ibidem*, secondo corsivo mio). Dunque, ancora una volta, la tensione fra visione e narrazione e l'autonomia della prima quale conseguenza dello «svuotamento della storia e del personaggio» (*ibidem*)<sup>24</sup>, che Kubrick risolve a modo suo accostandosi in maniera decisiva a quel Settecento in cui trova ambientazione la storia di Redmond Barry, ma accostandosi soprattutto alle categorie estetiche che la riflessione del secolo andava elaborando, formulando infine «una possibile riflessione sul cinema come arte del guardare, e su un'estetica intesa come conoscenza, in senso kantiano» (ivi: 30).

Appare dunque della massima pertinenza concludere il percorso qui sviluppato facendo nuovamente riferimento all'estetica filosofica elaborata da Emilio Garroni, un autore che ha fatto del problema della conoscenza in Kant una delle architravi teoriche del suo pensiero. Con la filosofia critica inaugurata dal filosofo tedesco, infatti, viene posto nella maniera più esplicita il problema della *possibilità dell'esperienza*. Viene dunque avanzato l'interrogativo su come sia possibile, e a quali condizioni, l'esperienza in generale e in particolare l'esperienza determinata che ogni giorno tutti noi facciamo e che dà luogo al giudizio conoscitivo: ciò che configura la filosofia kantiana come *filosofia trascendentale*. L'originalità della risposta kantiana

---

<sup>24</sup> E il testo prosegue poi ribadendo ulteriormente il concetto: «il film racconta una storia solo per mostrare se stesso, e che questo se stesso, il suo significato in quanto oggetto estetico, è costituito dalla percezione dello *spazio* e del *tempo*» (*ibidem*).

al quesito, e della rilettura che Garroni formula della filosofia di Kant, consiste nell'idea che il luogo più proprio per interrogarsi sulle condizioni di possibilità dell'esperienza è situato *all'interno* della stessa esperienza determinata, e non al suo esterno come voleva invece la tradizione metafisica risalente ad Aristotele. Ed è soltanto a partire da questa consapevolezza, dal sentimento di trovarsi già da sempre immersi nell'esperienza stessa e nella sua determinatezza, e di anticipare esteticamente l'orizzonte empirico in termini di una precomprensione, che si può porre la questione della sua possibilità in termini di autotematizzazione e di risalimento critico dal condizionato empirico a quelle condizioni che non sono a loro volta direttamente esperibili. Si assiste così al

convertirsi di ciò che ho chiamato 'paradosso fondante' [...] nella 'condizione del senso', e viceversa. [...] 'Paradosso' e 'senso' sono facce della medesima comprensione, e addirittura sono due modi diversi di dire la medesima cosa. Il 'paradosso' esprime il *limite interno dell'esperienza*, in quanto la poniamo in questione – nell'esperienza determinata – come esperienza in genere, come *orizzonte non esperibile dell'esperire*, come sua condizione intellettuale non definibile intellettualmente al modo di un oggetto di conoscenza, come unità limitare di senso non esauribile mediante significati, che invece sempre la presuppongono. E' quindi il suo 'senso' in quanto, nello stesso tempo, 'sentimento' dell'esperire, quale sua anticipazione estetica, vissuta all'interno delle determinatezze. (Garroni 1986: 263; corsivi miei).

Secondo l'originale prospettiva speculativa tracciata da Garroni, sarà dunque l'estetica filosofica a doversi fare carico della suddetta condizione paradossale, e a darle un esito pienamente produttivo, anziché chiudersi nella circolarità o nel paralogismo. La figura più qualificante con cui Garroni identifica questa condizione, nello stesso tempo di sensatezza e paradossalità, consiste nell'idea del *guardare-attraverso* i fenomeni, secondo una terminologia tratta da Wittgenstein ove il trattino sta a sottolineare l'inseparabilità fra lo sguardo e le concrete modalità e

condizioni *attraverso* cui esso si realizza<sup>25</sup>: quindi il termine non identifica una peculiare modalità dello sguardo che si affianca a quella ordinaria, ma invece la modalità che lo *sguardo in generale* ordinariamente assume, e che emerge come problema specifico solo al momento in cui quello stesso sguardo in generale viene posto in questione, e diventa oggetto di un interrogativo circa le sue condizioni di possibilità. Ecco dunque che «il guardare-attraverso è piuttosto la *condizione interna del semplice guardare* e possiamo parlarne solo mettendo in questione, o interrogandoci su, il semplice guardare *mentre guardiamo, dall'interno del guardare e mediante il guardare*» (Garroni 1992: 19). Pertanto tale condizione è, lo ribadiamo ancora una volta, intimamente paradossale, ma non per questo contraddittoria, in quanto essa implica il porre in questione l'esperienza percettiva *dal suo interno* e il prenderne le distanze, senza tuttavia poter mai uscire da essa: dunque uno sguardo rivolto *fuori* dall'esperienza percettiva ordinaria, ma che non può mai veramente uscire da essa e quindi la *guarda-attraverso*.

Come può realizzarsi uno sguardo del genere? Risponde Garroni: per mezzo di un'estetica che si pone come filosofia<sup>26</sup> a tutti gli effetti, e si configura come *uso critico del pensiero* che non restringe il suo interesse a un particolare settore dell'indagine filosofica, anche se può trovare nell'opera d'arte o nel giudizio di gusto occasioni di riflessione *esemplari*, in senso kantiano. Ma allora si deve intendere che «“uso critico del pensiero”, quale *comprensione* dell'esperienza in genere *all'interno* dell'esperienza, è qui in opposizione a “uso metafisico”, quale

---

<sup>25</sup> Se il semplice guardare attraverso (senza trattino) un paio di occhiali implica che gli occhiali possano essere rimossi, e le due forme di visione (con occhiali e a occhio nudo) possano essere confrontate, come accade quotidianamente a qualsiasi miope, il guardare-attraverso (col trattino) invece presuppone che non si possa rimuovere quell'attrezzatura percettiva e cognitiva che rende possibile il vedere e il comprendere e lo condiziona. Il punto è che l'uomo deve mettere in questione quel vedere e quel comprendere che gli sono propri, stando all'interno di quel mezzo e senza potersi sottrarre al condizionamento che esso esercita.

<sup>26</sup> Per essere più precisi, come una filosofia *tout court* e non come filosofia speciale, cioè filosofia settoriale che si occupa di un particolare oggetto di riflessione. Questo perché l'oggetto d'indagine dell'estetica praticata da Garroni coincide con l'esperienza in generale, e non con l'opera d'arte o il giudizio di gusto.



*sapere* dell'esperienza in genere *dall'esterno* dell'esperienza» (ivi: 26). Sembra proprio che le numerose peculiarità tematiche e figurative emerse analizzando alcuni dei film di Kubrick, si muovano sul piano cinematografico nella stessa direzione verso cui punta, sul piano filosofico, la nozione di guardare-attraverso proposta da Garroni: riepiloghiamo quindi le caratteristiche che possano fornire suffragio a questa tesi, per fare così convergere il nostro discorso verso le proprie provvisorie conclusioni. Come abbiamo visto, tratti salienti e costanti dei film esaminati sono: la paradossalità dell'intreccio narrativo e la sua progressiva dissoluzione, la presenza pervasiva di un paradosso fondante anche ad altri livelli del testo filmico, da quello figurativo a quello metacomunicativo, la crisi della razionalità quale modello di controllo delle azioni umane e di organizzazione sociale, col conseguente sopravvento della dimensione pulsionale, istintiva, regressiva, psicotica e violenta; infine la crisi e la progressiva dissoluzione della stessa macchina filmica, quale dispositivo centrato sull'intreccio e finalizzato a produrne lo sviluppo narrativo, che finisce col rappresentare se stesso e svelare i propri artifici. Alla luce di quanto detto sopra, l'insieme di questi nuclei e in particolare l'ultimo, che ne costituisce la sintesi complessiva, definiscono il particolare modo di vedere il cinema di Kubrick e, *attraverso* il cinema, di vedere il mondo. Possiamo dunque ben dire che quello kubrickiano è uno sguardo-attraverso il cinema sul mondo, sia nel senso di un uso critico, come si è visto sopra, di quella macchina per il pensiero visivo che è il suo modo di fare cinema, sia nel senso della messa in mora di quell'altra forma di sguardo, esterna all'orizzonte dell'esperienza, come è il modo di vedere tipico della metafisica. Anche questo diventa, a modo suo, oggetto di rappresentazione in *2001: odissea nello spazio*, come sarà argomentato nel capitolo che segue e al quale rinviamo per dare pieno svolgimento a questo tema, essendo dedicato appunto alla discussione di alcuni illuminanti casi di metafisica filmica.



## Capitolo II

### La metafisica filmica in Tornatore e Kubrick

#### 2.1 – La metafisica in filosofia e nelle arti figurative

Riprendiamo adesso il discorso dall'idea che in Stanley Kubrick un certo modo *critico* di servirsi della macchina da presa, quale mezzo di pensiero per immagini, comporti fra le altre cose l'esistenza di una *metafisica* filmica soggiacente, che attraverso implicitamente parte della sua produzione, per dissolversi a un certo punto e affiorare esplicitamente in alcuni momenti esemplari. Evidentemente però, prima di poter mostrare come e in che senso ciò sia vero, sarà necessario riassumere sia pure per grandi linee cosa si intende per 'metafisica', innanzitutto secondo una prospettiva prettamente filosofica e, in secondo luogo, in base all'angolatura che rende questa nozione in qualche modo rappresentabile, e quindi applicabile al campo delle arti visive o figurative. Per prima cosa precisiamo quindi che il termine in questione, 'metafisica', in filosofia individua una corrente di pensiero che si propone, fra le altre cose, di indagare le condizioni formali di possibilità dell'esperienza, a priori e indipendentemente da essa. Il che implica lo sforzo di individuare un luogo concettuale e astratto, che sia collocato all'*esterno* dell'orizzonte empirico immediato e non compromesso con l'esperienza ordinaria, a partire dal quale sia possibile esaminare le forme pure della sensibilità (cioè lo spazio e il tempo, secondo l'Estetica trascendentale in Kant<sup>27</sup>), attraverso cui gli og-

---

<sup>27</sup> L'estetica trascendentale è la sezione preliminare della *Critica della ragion pura* (Kant 1781), in cui vengono definite le forme pure della ricezione sensibile. La prima critica kantiana, e in special modo la sezione intitolata "Dialettica trascen-

getti empirici possono esser dati, e le forme pure dell'intelletto (cioè le categorie) attraverso cui quegli oggetti possono esser pensati. Anche secondo la tradizione di pensiero che risale ad Aristotele, e che ha dato sostanza a questa nozione, si tratta dunque di individuare un luogo extra-empirico o ultramondano, frutto esclusivamente dell'attività speculativa dell'uomo e non esperibile concretamente, popolato da oggetti teorici quali l'essere in sé, l'anima, le pure relazioni concettuali di causa ed effetto, di sostanza e accidente, e così via. Proprio le opere critiche di Immanuel Kant contribuiranno a convincere la comunità dei filosofi circa l'impraticabilità di un percorso del genere e, di conseguenza, della necessità di accantonare qualsiasi metafisica, esplicita o implicita, per riconoscere al contrario il fatto che il condizionamento dei sensi sia una condizione ineliminabile per la conoscenza umana, e che ogni interrogativo sulle origini e la natura di tale conoscenza non solo non possa eludere i sensi quale condizione, ma debba necessariamente collocare *all'interno* dell'esperienza sensibile ogni percorso che dal dato empirico immediato voglia *risalire* alle condizioni che lo rendono possibile.

Il fatto che la ricerca filosofica o scientifica abbia raggiunto questa forma di consapevolezza a un dato momento del proprio sviluppo, all'incirca nel corso del Settecento, non implica necessariamente che lo stesso sia avvenuto anche per l'espressione artistica che, al contrario proprio nel corso del Novecento ha dato luogo a una vera e propria riabilitazione della metafisica, quale polarità concettuale a cui si ispirano diverse correnti in particolare pittoriche. La prima trasposizione di tale quadro teorico si ha nell'ambito delle arti visive e riguarda la *pittura* metafisica, sviluppatasi in Italia durante i primi anni del secolo scorso, per opera di autori quali Giorgio De Chirico, Carlo Carrà, Mario Sironi e altri minori. I tratti espressivi e stilistici che maggiormente caratterizzano i dipinti di questi autori si possono

---

dentale", è peraltro il principale testo in cui emergono i limiti della metafisica filosofica e la necessità del suo superamento. Altro testo kantiano molto utile in tal senso, anche per via del suo taglio meno tecnico e più divulgativo, sono i *Prolegomeni a ogni futura metafisica*.

condensare nei seguenti elementi salienti: a) l'utilizzo di forme geometriche regolari, semplici, perlopiù di soggetto architettonico; b) l'uso di colori puri e uniformi, con illuminazioni fortemente direzionate; c) trattandosi di forme pittoriche, quindi strutturate in maniera eminentemente spaziale, esse rappresentano il tempo attraverso gli strumenti che lo misurano: si pensi ai metronomi di De Chirico ma anche all'orologio deformato in *La persistenza della memoria* di Dalì, che versa nell'alveo del surrealismo l'esperienza simbolica e concettuale maturata dalla pittura metafisica.

Generalizzando queste prime osservazioni e ampliandone la portata anche al caso di alcuni film esemplari, pensiamo in particolare a *Una pura formalità* di Giuseppe Tornatore e *2001: odissea nello spazio* di Kubrick, si ritiene che questi possano essere considerati espressione di una metafisica filmica nemmeno troppo nascosta, che accoglie e condensa i due sensi del termine sopra specificati, dando così luogo all'interessante sintesi fra il versante logico-filosofico e quello pittorico-figurativo. Notiamo infatti come la metafisica nel senso precisato sopra, sia rappresentata tanto dal punto di vista della vicenda narrata, che ad esempio nel primo film citato consiste nell'indagine su un presunto omicidio che si scopre poi essere un suicidio, esaminato dalla prospettiva ormai ultramondana dello stesso suicida, peraltro immemore di se stesso e del proprio passato; e lo sarebbe anche dal punto di vista delle soluzioni visive, luministiche e cromatiche, adottate nel film, dell'ambientazione claustrofobica, dell'orario notturno in cui la vicenda si svolge e delle fasi antelucane in cui essa culmina e si conclude. Completano il quadro ulteriori elementi concettuali, quali la memoria di certi fatti esistenziali più o meno lontani e l'oblio di altri più recenti e drammatici, la presenza e l'assenza del soggetto, lo smarrimento della sua identità.

L'ipotesi interpretativa che si tenterà qui di sostenere è peraltro suffragata da diversi autori che si sono occupati del film di Tornatore, alcuni dei quali si limitano a sottolinearne il senso di irrealtà, tanto in relazione all'ambientazione quanto alla sto-

ria narrata<sup>28</sup>, mentre altri colgono in maniera più specifica come la messa in scena allestita dal regista siciliano abbia una portata ben più che semplicemente “irreale” e si sbilanciano più nettamente sulla caratterizzazione *metafisica* che la pellicola assume. In particolare Enrico Magrelli individua quattro diversi scenari che si intersecano e si sovrappongono all’interno del film, due dei quali legati più propriamente ai canoni dell’indagine poliziesca e del giallo, gli altri due maggiormente ancorati alla dimensione introspettiva e psicologica, di un personaggio smarrito e confuso che, messo di fronte all’accusa di omicidio, trasformerà l’interrogatorio nella confessione di un suicidio ma, soprattutto, nella pratica introspettiva di ricostruzione di un’identità ormai perduta. Un’identità

«provvisoria, falsa, garantita da un ruolo o da un’istituzione, messa perennemente in discussione dagli “accidenti” dell’esperienza e della realtà. Il terzo scenario lavora sull’introspezione e questa volta le parole mascherano e svelano, si spostano, indefinite, nello spazio alla ricerca dei corpi e delle cose. E’ il quarto scenario, il più teorico, cresciuto e allevato dal terzo, che si sviluppa sul *nodo metafisico dell’essere nel mondo e nel tempo* e del non-essere nel mondo e nel tempo. Come se in una nottata, umida, livida, fredda, scossa da un temporale, il confine tra l’esistenza e la morte consentisse un vano bagliore di coscienze»<sup>29</sup>.

E’ pertanto su quest’ultimo versante che concentreremo maggiormente i nostri sforzi, tentando di mettere in luce i principali elementi tematici e narrativi, figurativi e stilistici che possano essere ricondotti allo scenario metafisico, assumendo questa nozione in un senso il più possibile tecnico e filosoficamente avvertito.

---

<sup>28</sup> E’ il caso ad esempio di Cristina Bragaglia, “Una pura formalità”, in Fernaldo di Giammatteo, *Dizionario del cinema italiano*, Roma, Editori riuniti, 1995, pp. 266-68.

<sup>29</sup> Enrico Magrelli, “Una pura formalità”, *Cineforum*, n.336, 1994, pp. 80-81; corsivo mio. Ma all’angolatura metafisica che caratterizza il film si fa cenno anche in Claudio Siniscalchi, “Il primato del racconto”, Valerio Caprara (a cura di), *Sicilia e altre storie. Il cinema di Giuseppe Tornatore*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996, p. 21-33.

## 2.2 - Frammenti di metafisica filmica

Numerosi autori sottolineano come il film di Tornatore esibisca molto da vicino i tratti stilistici qualificanti del genere poliziesco: uno sparo nella notte, un uomo in fuga, gli agenti di un commissariato sperduto che lo braccano e la pertinacia di un commissario di provincia che costringerà il fuggiasco alla confessione, malgrado la stima che egli nutre per lui dopo averne scoperto l'identità, trattandosi di un famoso scrittore del quale egli è strenuo ammiratore. E tuttavia «l'omicidio si rivela essere il suicidio dello stesso Onoff che, in una onirica e irreale sequenza finale, verrà introdotto da una camionetta della polizia nel mondo dei morti»<sup>30</sup>, al culmine di una progressione narrativa che perde progressivamente contatto con la realtà finendo anzi proprio con l'insistere e il giocare sul distanziamento che la vicenda assume fra il reale e la sua rappresentazione. Di tale analisi vale allora la pena di sottolineare i poli, che essa individua, e fra i quali il film tiene sospeso il proprio spettatore, cioè la presunta appartenenza al genere poliziesco e la sorprendente rivelazione finale, che imprime invece al film una svolta esistenziale e, appunto, metafisica, ma anche l'idea secondo cui il regista, senza mai svelare del tutto il proprio gioco, lo renda progressivamente manifesto attraverso l'introduzione di segnali piccoli e grandi.

Sono dunque molteplici gli indizi che contribuiscono a creare o soltanto suggerire lo scenario metafisico: alcuni rivestono una funzione puramente figurativa e sarebbero di per sé poco rilevanti se non ne accompagnassero altri, più significativi e autonomamente capaci di sostenere l'ipotesi interpretativa qui allestita. Ai primi appartengono certi elementi cromatici, come il bianco diafano della ciotola di latte o il blu elettrico della coperta con cui il personaggio interpretato da Gérard Depardieu viene

---

<sup>30</sup> Cfr. Stefano Anselmi, "Giuseppe Tornatore", in Giulio Martini e Guglielmina Morelli (a cura di), *Patchwork due. Geografia del nuovo cinema italiano*, Milano, Il Castoro 1997, p. 219.

accolto al suo arrivo al commissariato; oppure i bicchieri e le bottiglie custodite nell'armadietto ove l'appuntato ripone anche i fogli del verbale, e che richiamano da vicino alcune nature morte pittoriche per esempio di De Chirico; e ancora la trappola che acquista un valore simbolico, quasi un monito sinistro, poiché non assolve al proprio compito, non riuscendo a catturare il topo che pure compare più volte in scena.

Al secondo ordine di elementi appartiene invece l'orologio a muro privo di lancette, forse il più importante fra essi, che appare in apertura della lunga sequenza al commissariato, prima ancora che l'investigatore interpretato da Roman Polanski inizi il suo interrogatorio. Si è già detto di come in pittura, di corrente sia metafisica che surrealista, gli strumenti di misura del tempo come gli orologi, perlopiù deformati, o i metronomi siano un tratto tematico ricorrente e adatto a segnalare una dimensione temporale non ordinaria, indefinibile e distorta, basata sul distacco fra la temporalità quale forma della sensibilità soggettiva e l'oggettività cronometrica del tempo quale può essere manifestata da un dispositivo di misura. Anche in questo caso, l'orologio privo di lancette ha la funzione di un vero e proprio "operatore concettuale" poiché da un lato serve a segnalare la deformazione della dimensione temporale che pervade quella scena, in cui gli orari risultano scanditi con precisione senza che sia però possibile visualizzarli e renderli intersoggettivamente controllabili: dunque ciò che kantianamente è proprio del tempo, ossia essere la forma pura del senso interno; ma nel contempo quel quadrante senza lancette, e dunque inadatto alla misura del tempo, è solo il primo di una serie di dispositivi che, ormai persa la loro funzione, stanno invece a segnalare la cifra metafisica dell'ambientazione e della vicenda narrata.

Fanno parte di essi anche il rubinetto in bagno dal quale non scorre l'acqua, la linea telefonica interrotta che non permette di comunicare con l'ambiente esterno, l'illuminazione elettrica che a un dato momento lascia al buio la scena favorendo la fuga del sospettato, e infine i fogli di carta sui quali non lasceranno alcuna traccia né le penne che lo stesso Onoff tenta di usare, né la macchina da scrivere con la quale l'appuntato Sergio Rubini



stende il verbale dell'interrogatorio. Preso singolarmente ciascuno di questi elementi servirebbe soltanto a rendere manifesta la condizione di estremo abbandono in cui versa il commissariato dove si svolge l'azione ma, al contrario, se composti insieme in un quadro unitario essi permettono inoltre di rendere più circostanziata la caratterizzazione metafisica cui si è fatto cenno, e che peraltro poggia su quel senso di isolamento e abbandono.

Per prima cosa è possibile osservare come ognuno di essi assuma una valenza doppia: l'acqua non scorre in bagno dal rubinetto del lavandino o dallo sciacquone del water, ma si manifesta sotto forma di pioggia incessante per tutta la notte, penetrando perfino all'interno del commissariato e scandendo con insistenza le fasi dell'interrogatorio, fino a stendere sulla scena un velo liquido e freddo, molto simile a ciò che appare in numerosi dipinti surrealisti oltrechè metafisici. Analogamente l'illuminazione elettrica, che a un dato momento si interrompe lasciando al buio l'ambiente, apre al protagonista lo spiraglio per il tentativo di fuga che dopo brevi momenti sarà però vanificato dai denti aguzzi di una tagliola. E lo stesso discorso vale poi per la comunicazione telefonica, che Onoff invoca per tutta la notte senza che le sue richieste possano essere esaudite perché, a dire del commissario, le linee sono interrotte mentre all'alba, quando il funzionamento dell'apparecchio viene ripristinato, la chiamata non avrà l'esito sperato perché l'interlocutore di Onoff, che pure risponde, non è in grado di ascoltare la sua voce.

Dunque tutti casi in cui il malfunzionamento di un apparecchio, un dispositivo elettrico o meccanico, stanno a segnalare l'isolamento e l'abbandono del luogo, ma un isolamento o separazione che al progredire della vicenda diviene sempre meno empirico e sempre più esistenziale o, per l'appunto, metafisico nel senso filosofico specificato sopra. Quasi come se l'energia, meccanica o elettrica, che permette a quei dispositivi di funzionare risultasse separata dalla materia di cui essi sono fatti talchè, per esempio, l'acqua può fluire disordinata e informe nei mille rivoli di pioggia che penetrano fin dentro il commissaria-

to, ma non può scorrere nelle ordinate tubature che riforniscono la toilette.

Emblematici in tal senso sono i fogli di carta che rimangono bianchi malgrado l'azione della macchina per scrivere durante la stesura del verbale, o il tentativo fatto da Onoff di tracciare alcuni appunti a penna. Il foglio di carta bianco esprime infatti una *potenzialità* di scrittura che diventa *attuale* solo se l'atto di scrittura si colloca su un piano empirico tale che il foglio sia in grado di trattenere le tracce grafiche che vengono impresse su di esso, mentre solo su un piano metafisico, dominato cioè da pure potenzialità che non divengono mai attuali, si può giustificare il fatto che il foglio rimanga bianco e non trattenga le tracce di scrittura che pure si era tentato di depositare su di esso.

### 2.3 – Identità, oblio e rammemorazione in *Una pura formalità*

La scrittura evidentemente definisce uno degli assi tematici centrali del film in questione, poiché il protagonista fa appunto il mestiere di scrittore benché, a onta del successo di cui gode, lo faccia perché, a suo dire, non sa fare altro. E intorno alla fama che da questa attività gli deriva, ruota tutta l'indagine svolta dal commissario, sospeso fra l'ammirazione e il sospetto, fra la puntigliosa conoscenza delle pagine scritte dall'indagato e l'insondabilità della sua vita privata, come se questa fosse quasi totalmente scissa dalla sua immagine pubblica. Emerge dunque un ulteriore nodo metafisico, forse il più cospicuo dell'intera vicenda, che riguarda cioè il problema dell'identità: in primo luogo l'identità dello stesso protagonista, minata dalle frequenti amnesie che interrompono il racconto che lui fa di sé al commissario; ma secondariamente anche della sua presunta vittima, che solo verso il finale si scopre essere la stessa persona fino a quel momento indagata come responsabile del delitto.

Occorre tener presente come la questione dell'identità sia un problema centrale in metafisica. «Ogni cosa è identica a se stessa e a nient'altro. Questo principio è ovvio e sembra esaurire il significato del termine 'identità'. La sua applicazione, tuttavia,

solleva problemi metafisici notevoli, sia quando si intende 'identico' in senso *sincronico* (x è uguale a se stesso in un determinato istante temporale) sia quando lo si intende in senso *diacronico* (x continua a essere identico a se stesso nel corso del tempo)»<sup>31</sup>. Questo punto lega strettamente la questione dell'identità come continuità o persistenza di una rappresentazione unitaria del sé, col tema della temporalità cui si è fatto cenno più sopra, e spinge a chiedersi non soltanto chi sia veramente Onoff, ma soprattutto se sia proprio lui l'autore di tanti romanzi di successo e se quella sia poi la stessa persona sospettata di omicidio presso il commissariato. Del resto, il carattere opaco dell'identità, la sua imperscrutabilità, il fatto che essa si riveli per frammenti e contraddizioni non riguarda soltanto il protagonista ma anche la sua invisibile controparte, la vittima di quel presunto omicidio che poi, sorprendentemente, di rivela essere un suicidio: una vittima, il cui volto sfigurato ne cela appunto l'identità. E lo stesso commissario svela ben poco della propria, qualificandosi sarcasticamente come "Leonardo da Vinci" e rifiutando fino all'epilogo della vicenda di rivelare il suo vero nome.

L'identità dello scrittore è messa fin da subito in discussione ed è interamente affidata al suo racconto frammentario e confuso: all'inizio della vicenda quando egli, essendo sprovvisto di documenti, non è in grado di soddisfare alla richiesta dei gendarmi che lo hanno fermato; e poco dopo, quando svela di essere il grande Onoff al commissario che, pur essendo appassionato lettore dei suoi romanzi, non lo riconoscerà immediatamente. Solo in seguito il commissario si renderà conto di trovarsi davvero davanti al proprio idolo letterario, che però gli appare ben diverso dall'immagine che aveva di lui, poiché lo scrittore ha tagliato i capelli e la folta barba che portava da sempre: una circostanza di cui inspiegabilmente lo stesso Onoff appare accorgersi solo al momento in cui ne parla col commissario. E così, man mano che l'interrogatorio prosegue, mutano più volte i re-

---

<sup>31</sup> Achille Varzi, "Metafisica", in Franca D'Agostini (ed.), *Introduzione alla filosofia*, Bologna, Zanichelli, p. 6.

ciproci stati d'animo dei due personaggi ma non l'ossessiva insistenza sui dettagli anagrafici, che il commissario oppone alle frequenti contraddizioni e amnesie nelle quali incorre il racconto del sospettato. Tutto ciò spinge a riconfigurare l'intero interrogatorio non tanto nei termini di una confessione, cosa che peraltro avrà senso fare a ridosso del finale, quanto piuttosto come una vera e propria procedura di ricostruzione dell'identità ormai perduta del protagonista.

## 2.4 – Dalla psicologia alla metafisica

Ciò che in definitiva appare come il principale ostacolo all'identificazione dello scrittore è l'impossibilità di raccogliere in un quadro unitario i diversi aspetti della sua esistenza, e di attribuirli a un medesimo soggetto che sia logicamente coerente sul piano sincronico e narrativamente continuo sul piano diacronico. In altri termini, è come se fossero irrimediabilmente distanti, e dunque reciprocamente incompatibili, le due sfere della vita pubblica e della vita privata: l'una fatta dai romanzi e dal successo, e condensabile in quella biografia "ufficiale" che il commissario a tratti si picca di conoscere meglio dello stesso scrittore; e l'altra fatta delle piccole cose quotidiane, delle angosce e delle incertezze, delle ultime persone incontrate al casale, degli ultimi giorni e degli ultimi momenti trascorsi in quel luogo e drammaticamente avvolti dalle nebbie dell'oblio. Le due dimensioni, che continuano a intersecarsi soltanto attraverso contraddizioni, confusioni e smentite, appaiono sempre più simili alle due rette parallele che si incontrano soltanto all'infinito, nel teorema di liceale memoria<sup>32</sup> che Onoff recita appassionatamente. Improprietà, illogicità, incongruenze che si sprecano nel suo racconto, ivi compreso lo stridente contrasto

---

<sup>32</sup> «Attraverso parole che insegnavano il ragionamento geometrico senza passare per le orecchie, ma raggiungendo direttamente il cervello degli studenti»: se si vuole, un ulteriore e più sottile indizio metafisico, basato sull'idea che possa esservi un contatto o una comunicazione direttamente per via intellettuale e senza far ricorso alla mediazione dei sensi.

fra il nitido ricordo con cui affiorano frammenti dal passato più remoto della sua vita e l'angosciosa confusione che domina invece i momenti più recenti e significativi ai fini dell'indagine. Alla luce di quanto sostenuto anche nel saggio precedente, verrebbe da definire per parecchi versi *paradossale* la condizione di Onoff, sia per quel che riguarda l'insondabilità di quegli angoli del suo passato, compresi quelli più recenti, che sfuggono alla sua memoria e che pure affiorano per *flash-back* brevissimi, tanto fulminei da somigliare ad allucinazioni; sia per quel che riguarda la sua situazione complessiva di *colpevole di suicidio*, come si scoprirà a un certo momento, cioè di essere nel contempo vittima e carnefice del delitto di cui è accusato. Come a dire che due diversi piani della diegesi, il presente e il passato, la vita pubblica e l'introspezione interiore, l'esistenza terrena e la prospettiva ultramondana, coesistono e si sovrappongono sulla medesima linea narrativa, in maniera molto simile a quanto già visto nel caso dei film di Kubrick esaminati in precedenza, in particolare *Shining*.

Per rimanere in tema, se l'analisi dovesse arrestarsi al piano psicologico o, per meglio dire, psichiatrico e comunque introspettivo del personaggio, ossia a quello che Magrelli identificava come il terzo scenario presente nella pellicola di Tornatore, allora gli elementi fin qui raccolti potrebbero essere agevolmente resi compatibili con il quadro clinico della schizofrenia, o di un disturbo psichico affine, che viene appunto descritto nei termini di un sé frammentario, disperso, ossia di un soggetto incapace di restituire una rappresentazione unitaria e coerente della propria esistenza. Una chiave di lettura che risulterebbe peraltro congruente con il disordine psichico che si ipotizza possa affliggere un uomo in procinto di suicidarsi. Al contrario, se si decide di sposare fino in fondo l'ipotesi metafisica, dando così corso al quarto scenario tracciato da Magrelli, e si ritiene che gli elementi raccolti fino a questo punto possano sostenerla, occorre allora spingersi fino alle estreme conseguenze cui essa conduce.

La conclusione del film vede convergere verso la medesima risoluzione i tre percorsi paralleli dell'interrogatorio, della con-

fessione e dell'identificazione del protagonista: uno scrittore di successo indiziato di omicidio, il cui stesso nome si è scoperto infine essere fasullo, confessa, svela o ammette di fronte a se stesso di essere responsabile del proprio suicidio. Questa linea interpretativa, che riconfigura il commissario interpretato da Roman Polanski come una sorta di Caronte di provincia, e si conforma all'idea secondo cui il dominio della metafisica sia popolato da entità extramondane o ultramondane, obbliga allora a riconsiderare la figura stessa di Onoff identificandola non più col personaggio materiale ma, al contrario, con la sua *anima* colta nel momento di farsi carico delle proprie responsabilità terrene prima di prendere congedo dal mondo dei vivi. E se questa ipotesi tiene fino in fondo, essa obbliga anche a rileggere secondo la medesima chiave di lettura anche un'altra scena, intermedia rispetto allo svolgimento della vicenda e nondimeno decisiva, e cioè quella in cui Onoff tenta la fuga dal commissariato.

Quella fuga da un lato può esser letta come il tentativo, tanto estremo quanto vano, di mantenersi ancorati al mondo terreno sottraendosi nel contempo all'assunzione di responsabilità che la dipartita comporta; ma, d'altro canto, il tentativo di fuga si verifica proprio quando giunge al commissariato quella che appare essere la salma della vittima del delitto. Solo in seguito, a indagine conclusa, si scoprirà che quel delitto è un suicidio e la vittima si identifica col carnefice, sorta di tautologica identità del tipo  $a=a$ : ma se questo è vero, sarà di conseguenza anche vero che in quel tentativo di fuga si annida la *trasumanazione* di Onoff, il suo transito dal mondano all'ultramondano, ossia il distacco dell'anima dalle sue spoglie materiali proprio nel momento in cui esse vengono portate all'interno del commissariato. Una volta che tale processo si sarà concluso, e che quell'anima ancora errabonda, confusa e immemore del proprio passato si sarà progressivamente avviata a intraprendere il suo cammino ultraterreno, da quelle spoglie materiali si sarà pian piano dileguato ogni residuo di corporeità e rimarranno soltanto pochi effetti personali ormai inerti: l'arma del delitto, la camicia ancora sporca di sangue, il documento d'identità che non si tro-

vava e quella montagna di fotografie in cui sono ormai confinati, quasi intrappolati, tutti i ricordi dello scrittore.

L'ultima annotazione riguarda infine quella che si può indicare come la *configurazione modale* della vicenda narrata, per come essa si manifesta alla sua conclusione: una configurazione dominata da due modalità principali, il sapere e il volere. L'una è piuttosto un 'non sapere' e, per certi versi un 'non poter sapere', se non a costo di quel lungo e doloroso percorso di rammemorazione, riconoscimento e reidentificazione che porta il soggetto a riappropriarsi di quel vissuto che ormai non gli appartiene più. Prima di allontanarsi definitivamente, osservando il nuovo arrivato che beve il latte caldo avvolto dalla coperta blu, Onoff chiede se «non sa ancora niente» e l'inserviente gli risponde che nemmeno lui «lo sapeva», nè gli altri gendarmi o il commissario stesso, «nessuno lo sa quando arriva qui». La modalità del volere, e il contrassegno di eticità che essa porta con sé, sono le infine le caratteristiche salienti dell'anima, in special modo quando essa prende congedo dai propri correlati materiali e affronta il giudizio estremo con cui prende l'avvio il viaggio nel regno ultramondano.

## 2.5 – 2001 e oltre la metafisica

Alla luce di quanto visto finora, se la chiave di lettura proposta pare attagliarsi in maniera più che ragionevole al film di Tornatore, non appare allora eccessivamente ambizioso tentare di applicarla anche al caso di *2001: Odissea nello spazio* di Kubrick, con lo scopo quindi di “chiudere il cerchio”, in un certo senso, cioè di dare compimento anche sul piano applicativo all'analisi della filmografia kubrickiana che è già stata per buona parte svolta al capitolo precedente. Vale pertanto la pena di riepilogare i tratti salienti di una metafisica filmica, per come questa è venuta a configurarsi nei passi precedenti. In particolare si è visto come l'isolamento, la separazione e la distanza siano i tratti salienti della dimensione metafisica: una distanza che non è tanto spazio-temporale, quanto soprattutto logico-

concettuale, tanto da apparire incolumabile e da rendere marcate in maniera particolarmente netta le transizioni che separano questa dimensione da quella ordinaria. Nel caso esaminato, si può infatti affermare che la vicenda di Onoff sia collocata in una dimensione metafisica, nella misura in cui si riconosce che, a un dato momento della storia, il protagonista si è suicidato e ciò a cui noi spettatori assistiamo è situato *dopo* la sua morte, in una sfera evidentemente ultraterrena e in ogni caso avulsa da quella empirica, che ha nella dipartita il suo limite conoscitivo invalicabile. Come si è detto, vi sono poi altri elementi, tipici della scrittura filmica ed ereditati dalla tradizione pittorica, posti al servizio della *rappresentazione* visiva della metafisica, che consistono nella presenza di forme geometriche regolari di ispirazione architettonica, nell'uso di luci irreali e fortemente direzionate, nel ricorso a tonalità cromatiche pure.

Se gli elementi fin qui riepilogati si associano agli altri già emersi nel corso delle precedenti considerazioni dedicate a Kubrick, il quadro interpretativo che si sta tentando qui di allestire risulterà del tutto completo. Vediamo infatti che un tratto tematico ricorrente del cinema di Kubrick è costituito dalla crisi della ragione, intesa tanto nei termini del controllo finalistico delle azioni umane, quanto nei termini di uno strumento positivo di conoscenza e di progresso ordinato e pacifico attraverso di essa. Si è visto anche come Kubrick affronti e sviluppi questo argomento sotto diverse angolature, mettendo in scena il cedimento della razionalità individuale e la progressiva deriva psicotica e delirante di Jack Torrance in *Shining*, oppure rappresentando la perdita del controllo sociale che la razionalità collettiva della legge esercita nel caso di A-lex<sup>33</sup>, il senza legge di *Arancia meccanica* (*A clockwork orange*, 1968); e si è visto infine come la razionalità della logistica, della gerarchia, dell'ordine militare si infranga contro lo spaesamento prodotto dalla guerra vera, dai combattimenti e dai morti: ciò che vale in misura particolar-

---

<sup>33</sup> Per una lettura socio-semiotica di *Arancia meccanica*, con attenzione alla corporeità del protagonista e alla dimensione sociale del controllo corporeo, si veda Marrone 2005.



mente chiara per *Full metal jacket*, ma i cui prodromi emergono molto prima, in *Orizzonti di gloria* e anche in *Dottor Stranamore*, declinati stavolta secondo le tinte amare dell'ironia.

In *2001* tuttavia non si assiste alla messa in scena di una forma particolare e circostanziata di razionalità e della sua entrata in crisi, ma si assiste a molto più di questo se è vero che «il film è da considerare un grande *poema epico della Ragione*, cioè la ricostruzione in chiave mitologica e immaginaria della storia della Razionalità occidentale come strumento propriamente umano di progresso, di civiltà, di ordine, di pace, di avanzamento della conoscenza e di dominio del mondo. [...] Ma Kubrick affronta questo *epos* con scetticismo e ironia profondi e demistificanti. E così, punto per punto, egli smonta gli assunti dell'ottimismo positivista individuando, dietro il mito della Ragione, la presenza dialetticamente attiva dei suoi opposti» (Eugeni 1995: 74-75). Dunque la rappresentazione della Razionalità assoluta e universale, del suo porsi a modello di controllo individuale e sociale delle azioni e delle loro finalità, e del suo fallimento come strumento di benessere e progresso della società. Ma vediamo uno dopo l'altro i passaggi attraverso cui il regista mette a punto una tale rappresentazione e, soprattutto, in che senso essa si pone al servizio di una visione metafisica pienamente filosofica, oltrechè filmica.

In primo luogo la manifestazione della Razionalità sul piano della diegesi è affidata al monolito nero: un parallelepipedo regolare e liscio di materia oscura e indeterminata che, all'"alba dell'uomo", fa la sua comparsa e muta le sorti delle scimmie primordiali con cui entra in contatto. A questo stadio il monolito nero esprime un controllo intelligente sì ma non *autonomo* come ci si aspetterebbe, bensì *eteronomo*, cioè proveniente dall'esterno, da una dimensione aliena ed estranea rispetto alle esistenze ferine di quei primati. Fra essi, quelli che avranno avuto la ventura o il coraggio di toccare fisicamente quella presenza aliena, faranno un salto di qualità nella percezione e nella cognizione del mondo che sta intorno a loro: l'osso di un animale ucciso non è più soltanto un osso, è anche qualcos'altro, è un'arma, uno strumento di morte. Il salto di qualità che

l'intelligenza instillata dall'esterno fa compiere, comporta senz'altro l'accesso a una dimensione simbolica (l'oggetto sta per il suo uso, per la funzione strumentale che può svolgere), ma l'uso strumentale e il controllo intelligente che lo rende possibile non sono finalizzati tanto al benessere o al progresso, quanto piuttosto alla violenza, alla sopraffazione del proprio simile, alla sua uccisione. Un tratto che unisce le origini della specie umana ai suoi esiti più avanzati, a quella navicella spaziale presentata con assoluta continuità spazio-temporale rispetto all'osso-clava del primate.

In secondo luogo la Ragione perde il suo primato come strumento di conoscenza, dato che il procedimento tipicamente scientifico (e quindi razionale) dell'induzione o della deduzione cede il passo alla scoperta per *abduzione*<sup>34</sup>, «ovvero per illuminazioni, *insights*, ipotesi azzardate che brillano improvvisamente facendo intuire un ordine, una sequenzialità, una logica segrete dove un attimo prima c'erano il nulla e il caos» (Eugeni 1995: 76). E' quanto accade alla scimmia primordiale quando, dopo esser entrata in contatto col monolito, scopre quasi per caso la possibilità di usare l'osso come una clava. E' quanto accade ad Hal 9000 al momento in cui, ancora una volta sotto l'influenza del monolito, assume decisioni autonome (anzi, per meglio dire, eteronome, cioè eterodirette dal monolito) e inizia a sterminare i membri umani dell'equipaggio. E ancora, come suggerisce lo stesso Eugeni, nell'acronimo HAL che sta per Heuristic ALgorithm, cioè algoritmo euristico, si cela il fallimento di un modello di conoscenza esclusivamente computazionale: nessun algoritmo può essere completamente euristico, così come nessun sistema formale può autofondarsi<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Con tutto ciò che ne consegue ad esempio nel campo della semiotica filosofica di Charles S. Peirce.

<sup>35</sup> E' la conseguenza dei teoremi di incompletezza, formulati da Kurt Gödel nel 1931, con i quali si dimostra che qualsiasi sistema formalizzato, come ad esempio l'aritmetica, o è *coerente* (cioè vi si possono dimostrare proposizioni vere) ma *incompleto* (non tutte le proposizioni vere sono dimostrabili), oppure è *completo* (tutte le proposizioni vere sono dimostrabili) ma anche *incoerente* (vi si possono dimostrare anche proposizioni false).

Che la Ragione in quanto facoltà conoscitiva non possa essere direttamente responsabile della produzione di conoscenza, ma possa avere una funzione esclusivamente *regolativa* sulle forme di conoscenza prodotta da altre facoltà, è quanto sostiene Kant nella Dialettica trascendentale, cioè quella sezione della *Critica della ragion pura* in cui vengono messe in luce le antinomie, cioè le posizioni contraddittorie e quindi indecidibili, cui perviene la Ragione quando viene a trovarsi in conflitto con se stessa. Su queste basi Kant pone la dissoluzione della metafisica filosofica classica, cioè in buona sostanza indirizza sulla via del tramonto l'idea che un sistema di conoscenza esclusivamente basato sulla razionalità speculativa possa autofondersi, senza far ricorso all'esperienza e a ciò che in qualche modo sta fuori da quel sistema. Col filosofo tedesco si inaugura quindi quel percorso che, non a caso, si definisce *critico* di risalimento dalla conoscenza empirica come ciò che è *condizionato* (ovvero che sottostà a certe condizioni), alle *condizioni* che rendono quella conoscenza possibile, rimanendo sempre all'interno della sfera empirica e sensoriale attraverso cui la conoscenza è data. Come si è detto, un guardare-attraverso i fenomeni allo scopo di cogliere quelle condizioni sensibili e intellettuali che li rendono possibili, e che sono da essi inscindibili. Si può pertanto affermare che Kubrick, «autore concettuale, fortemente nutrito di spiriti filosofici» (Eugeni 1995: 135), in alcuni momenti salienti del suo cinema, perviene a esiti speculativi che possono proficuamente essere accostati a quelli cui conduce l'intero percorso critico kantiano, dalla prima alla terza delle sue opere critiche<sup>36</sup>, con la fondamentale differenza che laddove il filosofo per dimostrare le sue tesi fa ricorso all'argomentazione logica e al linguaggio verbale per esprimerla, il regista "visionario" sviluppa il tema «non con strumenti concettuali e mediante verbaliz-

---

<sup>36</sup> Secondo la lettura del compianto Emilio Garroni, che fa da sfondo alle presenti considerazioni, è proprio nella *Critica della facoltà di giudizio* che giunge a compimento quel percorso, il cui esito principale consiste nella dissoluzione della metafisica classica: un risultato che va oltre le intenzioni dello stesso Kant, il quale era ancora convinto della possibilità di una metafisica riformata che potesse porsi come una forma di conoscenza scientifica, al pari della fisica newtoniana.

zazioni, ma piuttosto con mezzi esclusivamente cinematografici, visivi e auditivi [...], basandosi sull'intuizione visiva e non sul ragionamento intellettuale, sulla forza delle immagini e dei suoni e non su quella dei dialoghi e dei monologhi» (*Ibidem*).

E tutto questo può realizzarsi, evidentemente, solo a condizione che il cinema stesso diventi strumento di conoscenza, dispositivo tecnico e artistico al servizio del pensiero per immagini<sup>37</sup>, capace di farsi carico di quel percorso critico di risalimento e di portarlo al proprio compimento. Si giunge quindi al viaggio di David verso Giove e “oltre l'infinito”, dunque oltre la dimensione empirica ordinaria, al rutilante transito all'interno di un buco nero che gli fa compiere un balzo indietro nel tempo, per ritrovarsi in quell'ambientazione settecentesca dove il percorso filosofico ha preso il suo avvio e il film troverà il proprio epilogo. Di viaggio nel tempo o attraversamento di un buco nero parlano molti commentatori, fra essi Roger Odin afferma che «lo schermo è attraversato da lunghi fasci di linee geometriche e invaso da nebulose di macchie colorate. Nel contesto del film, *un film di fantascienza*, non ho difficoltà a leggere secondo il modo figurativo queste immagini, in apparenza astratte, come un *viaggio nel tempo*» (Odin 2004: 5; corsivi miei)<sup>38</sup>. Posto che nessuno può avere esperienza di come sia un viaggio nel tempo, o cosa si avverta nel cadere in un buco nero, l'analogia fra ciò che vediamo sullo schermo e il mondo di riferimento in questo caso non è, come vorrebbe Odin, semplicemente presupposta ma addirittura *istituita*, in quanto quelle immagini *creano* il

---

<sup>37</sup> Un po' come accade nella terza *Critica* kantiana, in cui l'opera d'arte si configura come occasione esemplare per innescare quel percorso di risalimento, che pure contraddistingue l'esperienza anche ordinaria, e non come un luogo appartato rispetto a quell'esperienza.

<sup>38</sup> Il che equivale a dire che le coordinate metatestuali, cioè l'appartenenza al genere film di fantascienza, forniscono le istruzioni per decodificare figurativamente i tratti puramente plastici (linee, colori, superfici) che popolano la scena durante il viaggio “oltre l'infinito”. Se questo può valere in generale, sicuramente non appare adeguato alla complessità del film di Kubrick, non fosse altro che a causa di un'appartenenza quantomai lasca a quel genere. «L'autore [...] giunge ora a *reinventare* completamente un genere. I legami con la fantascienza del passato sono praticamente inesistenti: il genere è assunto in quanto l'unico in grado di ospitare il grande progetto epico kubrickiano» (Eugeni 1995: 81).

mondo di riferimento. E in questo senso si può dire che il cinema, perlomeno quello fatto da Kubrick, diventi uno *strumento di conoscenza* in senso pieno e conquisti sotto questo profilo uno statuto di completa reversibilità con la conoscenza stessa: «il cinema si rivela come una grande metafora della conoscenza o, viceversa, ecco che l'idea di conoscenza in *2001* si rivela una grande metafora del cinema» (Eugeni 1995: 80)<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Abbiamo già esplorato questo punto e abbiamo già visto come il cinema possa farsi carico di questa funzione "teoretica", per così dire, solo in quanto è capace di proporre una peculiare forma visiva attraverso cui rappresentare il tema indicato. Sottolinea ancora Eugeni che le inquadrature centrate, i movimenti di macchina lenti e laterali, il rispetto di una certa geometria prospettica contribuiscono alla *costruzione* di uno spazio regolare e prevedibile, tanto quanto l'uso di inquadrature asimmetriche e decentrate, o il ricorso alla camera a mano e alla sua peculiare mobilità determinano la *distruzione* di quello spazio percettivo, e del controllo che deriva dalla sua prevedibilità. Sotto questo profilo si noti quanto sia efficace la camera a mano nel filmare il rientro di David sulla navicella spaziale, dopo l'"ammutinamento" di Hal e in vista della sua conseguente disattivazione.



## Capitolo III

### Il cinema come tra(s)duzione

#### Significazione visiva, immagine digitale, intermedialità

##### 3.1 - Introduzione

L'accostamento dell'immagine fotografica e cinematografica alla tematica della traduzione anzi, per meglio dire, il tentativo di esaminare la questione della rappresentazione cinematografica sotto il profilo di una teoria traduttologica, è operazione che può apparire ovvia per un verso, incongrua per l'altro. E' ovvia se si assume una nozione molto lasca e poco specifica di traduzione, con la quale si intenda qualsiasi genere di trasformazione semiotica che, a partire da un segno o testo 'A', ne generi uno di arrivo 'B' diverso dal primo ma nel quale si conservino, attraverso la trasformazione operata, una struttura semantica profonda, qualche proprietà o certi tratti pertinenti, che rendano riconoscibile il legame esistente fra i due segni o testi, rimanendo per il momento impregiudicata la natura della relazione che intercorre fra essi. Sotto questo profilo risulta allora ovvio, e tutto sommato banale, il fatto che la ripresa cinematografica e fotografica possa essere annoverata fra le trasformazioni di carattere traduttivo, benché in questo caso appaia più appropriato parlare di un caso di *'trasduzione'*, termine il cui significato tecnico e la cui pertinenza ai fini dell'argomento proposto verranno maggiormente in chiaro nel seguito.

Il tentativo qui suggerito potrà invece apparire incongruo alla luce di quei modelli teorici che, nell'intenderla secondo un'accezione più avveduta e stringente, non si occupano di traduzione se non mantenendo un riferimento privilegiato, quando

non esclusivo, alle lingue verbali. Il che vale tanto per la traduzione in senso stretto quanto per la traduzione detta 'intersemiotica', nella quale si verifica una rilevante variazione di sostanza dell'espressione, ma sempre a partire da un testo di natura verbale: in entrambi i casi, pertanto, il testo fonte è sempre verbale e qualsiasi tipo di trasformazione esaminata deve comunque inscrivere in un modello verbocentrico che assume la lingua verbale a riferimento privilegiato. Ecco quindi che l'atto del filmare qui esaminato, ottenuto trasformando le strutture otticofigurative proprie della percezione reale in altre strutture otticofigurative proprie della fruizione filmica, si pone in una posizione eccentrica, se non francamente avulsa rispetto ai modelli traduttologici dominanti, nella misura in cui non coinvolge in nessun caso testi di natura verbale, né alla fonte né alla destinazione del processo traduttivo.

Tuttavia, malgrado le opposte derive dell'ovvietà e dell'incongruenza che minacciano il tentativo qui proposto, si ritiene di poter appoggiare la riflessione che segue su alcuni punti solidi e difficilmente contestabili: innanzitutto l'idea che l'immagine filmica, specie nella sua componente visiva<sup>40</sup>, possa essere considerata come un prodotto compiutamente semiotico, un segno in senso pieno. In secondo luogo la convinzione che, nonostante l'unilateralità dei modelli traduttologici dominanti, il rimedio all'incertezza sopra rilevata non consista tanto nell'espungere dal campo d'indagine gli argomenti più spinosi, quanto casomai nell'allargare quel campo, riservando una considerazione più attenta anche ai linguaggi non verbali. Infine, se è vero che qualche anno fa una certa critica radicale alla nozione ingenua di segno iconico ha già spinto la semiotica dei linguaggi non verbali a entrare felicemente in crisi<sup>41</sup>, allora si ri-

---

<sup>40</sup> Il fatto che l'attenzione sia qui riservata principalmente alla componente visiva si giustifica tenendo conto che è quella dotata dello statuto più incerto, tanto sotto il profilo più generalmente semiotico, quanto dal punto di vista più strettamente traduttologico. Non altrettanto, ad esempio, per la componente verbale (il parlato, i titoli, le didascalie) che, al contrario, sta solitamente al centro delle riflessioni di questo tenore.

<sup>41</sup> E' Il risultato cui perviene la critica alla concezione tradizionale e ingenua di iconismo promossa da Umberto Eco (1975: 272, sgg.), il quale sostiene non soltanto



tiene tanto più plausibile esaminare il caso della ripresa cine-fotografica dall'insolita prospettiva della traduzione, augurandosi di poter suscitare interrogativi non del tutto ovvi o considerazioni non eccessivamente incongrue.

Prima di procedere a sviluppare meglio i temi introdotti sopra, pare tuttavia opportuno aggiungere ancora qualche precisazione preliminare. Il nucleo principale del presente capitolo è stato concepito fissando l'attenzione principalmente sulla componente *fotografica* della ripresa filmica, considerata come operazione intrinsecamente ambivalente: cioè per un verso di natura meramente trasduttiva, nella misura in cui la ripresa trasforma certe strutture ottico-percettive in altre strutture visive, largamente equivalenti alle prime; per altro verso di natura più propriamente traduttologica, nella misura in cui si attribuisce a tali strutture lo statuto di un linguaggio in senso pieno, e alle operazioni che trasformano le prime nelle seconde il ruolo di operazioni traduttive vere e proprie. E' evidente che questo modo di vedere le cose riguarda soprattutto *l'atto fotografico* in senso stretto, ma può essere generalizzato fino a includere tutte le forme di rappresentazione basate sul funzionamento di un dispositivo meccanico di ripresa. Il cinema, primo fra esse, aggiunge alla componente strettamente fotografica la riproduzione del movimento, il sonoro e gli effetti di montaggio: dunque tre ulteriori fattori che rafforzano l'impressione di realtà propria della rappresentazione fotografica e ne amplificano l'ambiguità, sottolineandone l'incerto statuto, sospeso fra una più forte adesione alla realtà filmata e un suo più deciso, per quanto più nascosto, distanziamento.

---

che essa vada abbandonata, in quanto ambigua e inutile, ma anche che le problematiche connesse al linguaggio delle immagini sono destinate a mettere in crisi la nozione stessa di segno. «*E' la nozione stessa di 'segno' che risulta inadoperabile, e la crisi dell'iconismo è semplicemente una delle conseguenze di un collasso ben più radicale.*» (Ivi: 283; corsivo dell'autore). Una conclusione che evidentemente risente dell'epoca e del clima intellettuale durante la quale fu formulata, a ridosso di quella "svolta testuale" che sancì la riorganizzazione della semiotica e comportò la ridefinizione del proprio oggetto disciplinare, ma che dovrebbe forse spingere a non sottovalutare la portata delle questioni qui discusse.

### 3.2 - Uno sguardo d'insieme

E' Nicola Dusi l'autore che più da vicino ha affrontato la tematica qui tracciata, avendola sviluppata ne *Il cinema come traduzione* (2003), saggio nel quale un'ampia rassegna delle teorie traduttologiche più recenti viene applicata al caso esemplare della trasposizione cinematografica: cioè al caso in cui la trasformazione del testo letterario di partenza<sup>42</sup> in immagine filmica comporta un radicale e decisivo cambiamento nella sostanza dell'espressione. Insieme al volume di Dusi, fra le fonti principali alle quali il presente contributo attinge, vanno sicuramente menzionate le considerazioni sulla traduzione intersemiotica già elaborate da Umberto Eco nel numero monografico 85/86/87 della rivista *Versus*, dedicato precisamente alla tematica traduttologica, i cui risultati più salienti sono poi confluiti nel successivo volume *Dire quasi la stessa cosa* (2003). Va inoltre tenuta presente la nozione di *stimolo surrogato* che lo stesso autore propone già nel *Trattato di semiotica generale* (1975), per riprenderla più di recente in *Kant e l'ornitorinco* (1997), nell'ambito del dibattito sulla natura del segno iconico, e con lo scopo di rimpiazzare il criterio di somiglianza quale tratto qualificante di questa peculiare categoria di segno, sostituendolo con la sua capacità di produrre nella sfera sensoriale del ricevente una stimolazione che *surroga* quella prodotta dall'oggetto reale.

Ulteriore punto di riferimento per le considerazioni che seguono è rappresentato dalla tipologia dei modi traduttivi, basata sulla tripartizione dovuta originariamente a Roman Jakobson (1959), il quale distingue fra traduzione endolinguistica, interlinguistica e intersemiotica, l'ultima delle quali intercorre fra testi con rilevanti variazioni di sostanza dell'espressione dall'uno all'altro. Evidentemente è questo il caso più interessante, il banco di prova più significativo e stimolante per ogni teoria della

---

<sup>42</sup> Le considerazioni qui sviluppate rimangono valide sia che il soggetto dell'opera filmica provenga da un testo letterario in senso stretto, si tratti di un romanzo o di un racconto, sia che si faccia riferimento alla sceneggiatura e alle altre fasi della lavorazione che precedono le riprese, quando il film è ancora "sulla carta".

trasposizione o dei modi traduttivi poiché, come del resto mostra lo stesso Dusi, nel testo cinematografico convergono due regimi espressivi profondamente diversi, ossia il registro visivo composto dagli elementi plastici e figurativi già operanti ad esempio in pittura, che si amalgamano con le strutture narrative proprie invece della parola e del testo letterario. Come si è mostrato nel saggio di apertura della presente raccolta, proprio la divaricazione di questi due registri, che in condizioni ordinarie procedono di pari passo, permette di rendere tangibile il meccanismo di significazione che sta alla base del cinema, e di mostrare nel contempo come tale meccanismo, nelle sue componenti iconiche, si fondi principalmente sulle trasformazioni dell'assetto visivo rese possibili dal mezzo fotografico.

Il risultato cui pervengono in maniera pressoché unanime le riflessioni qui menzionate, è che ogni operazione traduttiva, sia essa realizzata fra testi di natura verbale, sia fra testi con rilevanti variazioni nelle rispettive manifestazioni espressive, deve sempre iscriversi intorno alle due polarità, opposte e complementari, dell'*equivalenza* fra il testo di arrivo e il testo di partenza, piuttosto che dell'*adeguatezza* dell'uno all'altro. Da un lato l'*equivalenza* rinvia all'inattuabile ideale della *fedeltà traduttiva*, cioè alla presunta identità semantica fra l'espressione di origine e la corrispondente espressione di arrivo; dall'altro lato la nozione di *adeguatezza*, che a quell'ideale rinuncia, richiama invece la stretta connessione fra *traduzione* e *interpretazione*, che può esser fatta risalire a Peirce, e in particolare all'idea che ogni segno per essere efficacemente *interpretato* debba essere *tradotto* in altro segno che ne aumenti l'intelligibilità, arricchendone il significato.

Come stabilito più sopra, una volta fissato questo quadro di fondo se ne proporrà lo sviluppo e l'applicazione al caso, altrettanto esemplare, della rappresentazione cine-fotografica. Si tenterà pertanto di individuare in che senso e sotto quale riguardo si possa dire che l'operazione del filmare *traduca* una certa scena reale in immagine, ponendo capo in tal senso a una forma piuttosto radicale di traduzione. Occorrerà dunque domandarsi quale relazione la ripresa cine-fotografica intrattenga con

l'oggetto o la scena reali in essa ritratti, e quali proprietà ottiche o aspetti figurativi di essi vengano trasposti nella loro immagine. Si osserverà come, dal punto di vista empirico, sia possibile collocare la ripresa fotografica in posizione intermedia fra la pittura e il cinema: della prima la fotografia prolunga l'istinto tipicamente umano di riprodurre gli aspetti eideticamente salienti del reale, affidandolo tuttavia a un dispositivo meccanico di riproduzione che, una volta predisposto, è capace di nascondere l'intervento dell'operatore umano dietro l'automaticità del suo funzionamento, restituendo così una rappresentazione (presuntamente) "oggettiva" della realtà. D'altro canto, come già si è accennato, la fotografia costituisce l'imprescindibile base tecnica di tutta una famiglia di forme di rappresentazione visiva, che include perlomeno anche il cinema e la televisione, tanto che numerosi autori parlano di "statuto fotografico" dell'immagine audiovisiva, mentre si indica con "direttore della fotografia" la figura autoriale che in quegli ambiti si occupa appunto dell'assetto visivo del prodotto filmico o televisivo. Assumere l'operazione fotografica come forma di traduzione comporterà quindi la necessità di far ruotare intorno al medesimo asse anche le altre componenti della produzione cinematografica o televisiva che fotografiche non sono, sottolineando la centralità dell'una rispetto alle altre.

Dal punto di vista teorico sarà poi opportuno rilevare come l'immagine fotografica metta alla prova entrambi i criteri enunciati sopra. Rispetto al criterio dell'equivalenza di significato fra testo di partenza e testo di arrivo, si osserverà come la ripresa trasformi il sistema di differenze di luminosità, colore e linee prospettiche presenti sulla scena reale, in un altro sistema di differenze luministiche, cromatiche e prospettiche *analogo* al primo ma *diverso* da esso; il che equivale a dire: diverso dal primo in termini di valori assoluti, ma capace di sostituire efficacemente gli stimoli visivi prodotti dal primo, configurandosi così come un insieme altamente sincretico di *stimoli surrogati*. Aspetto che risulta peraltro ancor più evidente nel caso dell'immagine numerica, in cui la suddetta transizione da un sistema di differenze a un altro equivalente soggiace alla ulteriore

operazione di quantizzazione, ossia di trasformazione dei valori *continui* di partenza in valori *discreti* che possono essere archiviati o trasmessi per mezzo del codice binario<sup>43</sup>.

Riguardo al criterio della traduzione come interpretabilità, si noti ancora come l'immagine cine-fotografica obblighi a generalizzarlo, poiché essa traduce la realtà filmata e la rende interpretabile non soltanto per *aumento* degli elementi significativi quanto piuttosto, e forse soprattutto, per loro *sottrazione*: è quanto accade nel decidere l'angolo e l'ampiezza dell'inquadratura, selezionando ciò che sta in campo ed escludendolo da ciò che sta fuori campo<sup>44</sup>; è ciò che si verifica ancora nel comprimere sulla superficie bidimensionale della pellicola la prospettiva a tre dimensioni della scena; è quel che si realizza infine nel caso della ripresa monocromatica, che trasforma la gamma coloristica della scena in una scala di sfumature di grigio.

E' importante da sottolineare inoltre il peculiare nesso che l'immagine, in special modo quella fotografica che è fissa, contrae con la temporalità e la narrazione. A prima vista lo scatto dell'otturatore, nell'isolare la scena fotografata dal flusso continuo delle azioni, ne astrae gli elementi puramente spaziali perpetuandone l'istantaneità, come se la semplice sottrazione del flusso temporale dal corso degli eventi fosse sufficiente a definire il rapporto fra essi e la loro immagine. Il che dovrebbe peraltro portare a escludere in linea di principio una dimensione propriamente narrativa per la fotografia, essendo infatti la narritività basata su trasformazioni che, per svolgersi, richiedono un decorso temporale, ossia ciò che in fotografia, per l'appunto, manca. E tuttavia parecchi scatti celebri, pensiamo in particolare a quelli di Henry Cartier-Bresson e alla sua idea correlata di *istant decisif*, dovrebbero indurre a meditare più accuratamente la questione e a considerare come lo scorrere del tempo venga

---

<sup>43</sup> Per una più completa disamina dell'argomento rinviamo al successivo capitolo del volume, dedicato appunto all'opposizione fra tecnologie analogiche e digitali.

<sup>44</sup> Ricordiamo come diversi autori, ad esempio Lorenzo Cuccu (1973), individuino, quale principio di selezione drammaturgica del materiale filmico, l'ellissi sia spaziale, operata dall'inquadratura, sia temporale, operata dal montaggio.

non tanto escluso quanto piuttosto condensato o *crystallizzato* nell'immagine, peraltro attraverso operazioni di natura prettamente temporale come l'esposizione alla luce del materiale sensibile, la durata del suo trattamento e i tempi, tutti soggettivi, della visione da parte del fruitore.

### 3.3 - La tipologia dei modi traduttivi in Jakobson

Come detto in apertura, qualsiasi moderna teoria della traduzione assume come proprio punto di riferimento la ormai classica tripartizione formulata da Roman Jakobson, il quale suddivide i possibili modi traduttivi in tre categorie: traduzione endolinguistica, interlinguistica, e intersemiotica. Tenendo presente che:

- 1) la traduzione *endolinguistica* o riformulazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua; 2) la traduzione *interlinguistica* o traduzione propriamente detta consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo dei segni di un'altra lingua; 3) la traduzione *intersemiotica* o trasmutazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo dei sistemi di segni non linguistici.» (Jakobson 1959: 57).

Dalle parole che il linguista russo adopera emergono tanto i limiti quanto i pregi della sua tripartizione: da un lato essa risulta infatti fortemente centrata sul modello del linguaggio verbale, nel senso specificato più sopra, poiché essa esamina i vari modi con cui una certa espressione verbale possa essere tradotta nella stessa lingua in cui è formulata, oppure in una lingua diversa da quella di origine, oppure ancora in un sistema semiotico non verbale completamente diverso da quello di origine. In questa classificazione, tuttavia, l'autore non prende nemmeno in considerazione la possibilità che si abbiano trasformazioni fra testi non realizzati in una lingua verbale, se non come esercizio estremo e asistemático di capacità creativa: «la trasposizione intersemiotica da un sistema di segni ad un altro: per esempio

dall'arte del linguaggio alla musica, alla danza, al cinematografo, alla pittura» (Ivi: 64).

Al tempo stesso però, all'interno di quella suddivisione gioca un ruolo determinante la nozione di *interpretazione*, cioè l'idea che non si possa ragionare di traduzione in termini di pura e semplice identità, come se questa operazione riguardasse soltanto le due forme espressive, di arrivo e di partenza, senza interferire con il significato, la cui invariabilità si darebbe in qualche modo per garantita. Al contrario, con Jakobson diventa chiaro che tale operazione coinvolge anche la dimensione semantica, che non è indipendente dalle espressioni che lo realizzano e, nella misura in cui la traduzione interlinguistica trasforma tali espressioni, in qualche modo anche il significato ne risulta trasformato. Il che vale anche *all'interno dello stesso sistema semiotico*, in cui «ogni segno può essere tradotto in un altro segno nel quale esso ci appare sviluppato e precisato più a pieno» (Ivi: 59); sicchè anche una semplice sinonimia o una definizione, nel tradurre espressioni fra loro equivalenti, ma diverse, ne precisano meglio il significato, lo arricchiscono, aggiungono dunque qualcosa e in qualche maniera interpretano. Al punto che la stessa nozione di equivalenza da fatto scontato si trasforma in problema: «l'equivalenza nella differenza è il problema centrale del linguaggio e l'oggetto fondamentale della linguistica» (Ivi: 58). Come si vede, è piuttosto stretto l'intreccio che già in Jakobson sussiste fra le nozioni di traduzione e interpretazione, rivelando peraltro l'interesse che l'autore riservava alla semiotica interpretativa sviluppata da Charles S. Peirce, anche in forza del legame che entrambi riconoscevano fra l'esercizio della facoltà di linguaggio e l'organizzazione della conoscenza.

Rinviando a un momento successivo l'approfondimento di un legame così importante e fecondo, pare qui opportuno esaminare l'applicabilità di quella tripartizione al caso dell'immagine cine-fotografica, il che può essere fatto soltanto a condizione di aggirare il riferimento privilegiato al modello verbale che limita la suddivisione jakobsoniana. E' dunque auspicabile pensare a una generalizzazione delle categorie sulle

quali essa si basa, assumendo che: a) il primo genere di traduzione, la *riformulazione*, intercorre fra le espressioni realizzate all'interno dello stesso codice o sistema semiotico; b) il secondo genere, la traduzione propriamente detta, riguarda espressioni realizzate all'interno di sistemi semiotici affini; c) il terzo genere, la trasmutazione, interviene invece fra codici non affini, cioè che presentino consistenti variazioni di sostanza, o perfino di materia dell'espressione<sup>45</sup>. In questo che è appena l'abbozzo per una proposta di generalizzazione rimane ancora del tutto indeterminato il criterio in base al quale giudicare dell'affinità o non affinità fra codici, benché esistano numerose classificazioni dei sistemi semiotici in base a proprietà formali che sarebbero molto utili allo scopo, e che tuttavia non sono mai state sistematicamente applicate alle tematiche della traduzione<sup>46</sup>.

Cionondimeno la possibilità di esaminare l'immagine cinematografica come il risultato di trasformazioni di ordine traduttivo che operano sulla scena reale filmata, è subordinata all'assunzione di alcuni presupposti di fondo. Il primo di essi è che la realtà in quanto tale risulti *già strutturata semioticamente* a monte dell'intervento fotografico: una opzione che risulta congruente tanto con l'orientamento strutturale quanto con la semiotica interpretativa. Sul primo versante, infatti, tanto Hjelmslev quanto soprattutto Greimas<sup>47</sup> parlano di una macrosemiotica del mondo naturale proprio per riferirsi all'organizzazione semiotica immanente al reale, mentre sul secondo versante non del tutto diversa è l'idea peirciana secondo cui perfino il primo contatto percettivo con gli oggetti del mondo risulta intriso di semiosi, in quanto è già a partire dalla percezione sensibile che si attivano le inferenze da cui dipende il comportamento semiotico propriamente detto.

---

<sup>45</sup> Per una più accurata disamina della distinzione fra sostanza e materia, sia dell'espressione che del contenuto, si veda Hjelmslev 1968.

<sup>46</sup> Una di queste, che suddivide i codici in base alle loro proprietà semantiche, è stata formulata da Tullio De Mauro (1982) e, se è consentito di rinviare a un nostro precedente contributo, se ne è mostrata la pertinenza ai fini delle tematiche traduttologiche in Gagliano 2000.

<sup>47</sup> E per l'applicazione della teoria greimassiana all'analisi dell'immagine fotografica e non solo, si veda Eugeni 1999.



Corollario di questo primo presupposto è che la fotografia, operando su una realtà già strutturata in senso semiotico, non sia un semplice sistema di trascrizione, ovvero di *trasduzione* come altrove si è detto, ma introduca una propria organizzazione semiotica specifica, trasformando e riorganizzando il dato di partenza. Soltanto se si accolgono questi due presupposti diventa possibile esaminare la fotografia in senso stretto, e in un senso più ampio anche la componente visiva del cinema e della televisione, sotto il profilo traduttologico, e mettere in luce la sua complessità come fenomeno semiotico, nonché la molteplicità di livelli di articolazione dei quali è suscettibile, e che rendono peraltro non ovvia né univoca la collocazione del fenomeno all'interno della tripartizione jakobsoniana<sup>48</sup>. In altri termini, soltanto se si mette in gioco la posta di una *significazione visiva*, quale operazione realizzata specificamente dal dispositivo di ripresa, ha senso porre la questione sotto il profilo traduttologico, e in particolare considerare la ripresa come la trasformazione fra due diversi sistemi semiotici affini fra loro, e non semplicemente, come vedremo, nei termini della più banale *trasduzione* dello stimolo luminoso corrispondente.

### **3.4 - Peirce fra traduzione e interpretazione**

Che il nesso fra le nozioni di traduzione e interpretazione fosse molto stretto risultava chiaro già all'interno della semiotica peirciana, ove viene formulata l'idea che il significato di un segno non possa essere esplicitato altrimenti che per mezzo di un *interpretante*, cioè di un altro segno che traduca quello di partenza e lo interpreti, associando a esso altri segni capaci di accrescerne e chiarirne il significato. Tuttavia Peirce (cfr. p. es. C.P.4.127) si spinge ancora oltre, affermando esplicitamente che il significato del primo segno è espresso da quel secondo

---

<sup>48</sup> Infatti, a seconda del livello di codifica al quale ci si pone, e del grado di maggiore o minore generalità che esso comporta, è possibile collocare la riproduzione fotografica in ciascuna delle categorie di Jakobson.

segno nel quale il primo può venir *tradotto*, tenendo presente che in quella sede al filosofo e semiologo americano sta a cuore non tanto la traduzione in quanto tale, ma piuttosto *l'equivalenza di significato* fra espressioni diverse di cui l'una interpreta l'altra, e che nel corso dell'operazione traduttiva si suppone sia mantenuta.

Occorre però rilevare come, alla luce della massima pragmatica<sup>49</sup>, tale equivalenza semantica non può essere definita diversamente che in funzione degli effetti pragmatici che le due espressioni di partenza e di arrivo, cioè *interpretandum* e *interpretans*, sortiscono sui propri destinatari. Come afferma Eco (2000: 56, primo corsivo mio) «per rendere più chiaro quello che intende dire, Peirce, nello stesso contesto, afferma che il significato (*meaning*), nella sua accezione primaria, è una “*traduzione* di un segno in un altro sistema di segni”. [...] E' facile accorgersi che in questo, come in altri contesti, Peirce usi *translation* in senso figurato: non come una metafora, bensì come *pars pro toto* (nel senso che assume *traduzione* come sineddoche di *interpretazione*)». E i rilievi sollevati da Eco in quella sede, se da un lato mirano a ribadire quanto già in Peirce fosse stretta la connessione fra i due termini, d'altro canto puntano a mettere in guardia dai rischi insiti nell'idea che ogni forma di interpretazione, anzi ogni atto di semiosi *tout court*, possa essere considerato un caso di traduzione.

Tanto più che nel contesto citato la preoccupazione principale di Peirce, come poi sarà anche di Jakobson, è di ordine prevalentemente semantico piuttosto che traduttologico, se è vero che «Jakobson stava semplicemente dicendo che la nozione di interpretazione come traduzione da segno a segno permette di superare la diatriba su dove stia il significato, se nella mente o nel comportamento, e non dice che l'interpretare e il tradurre siano sempre e comunque la stessa operazione, ma che è utile affrontare la nozione di significato in termini di traduzione (vorrei chiosare *come se fosse una traduzione*)» (Ivi: 57-58). Ma questa

---

<sup>49</sup> Secondo cui, in buona sostanza, sono equivalenti dal punto di vista semantico quei segni che producono gli stessi effetti anche sul piano pragmatico.

precisazione, lungi dall'essere elemento in dissenso all'argomentazione qui svolta, permette invece di affermare che, se la questione della rappresentazione cine-fotografica mal si prestasse a essere intesa come fenomeno traduttivo in senso pieno, e risultasse in definitiva più opportuno considerarla come un caso di trasposizione o trasmutazione, risulterebbe comunque opportuna la scelta di servirsi delle tematiche traduttologiche qui richiamate, adottando l'impostazione promossa dagli autori citati, allo scopo di mettere in luce gli aspetti semantici del problema e, come detto sopra, chiarire quindi a quali condizioni possa darsi una *significazione cine-fotografica*.

### 3.5 - La traduzione secondo Eco: perdite e compensazioni

Sarà pertanto sulla scorta di tali precisazioni che sarà possibile utilizzare le considerazioni svolte dallo stesso Eco (2003), al di là delle resistenze che lo inducono a distinguere con particolare accuratezza la traduzione propriamente detta dalle altre forme citate sopra, e a dedicare peraltro alla prima la massima parte della propria attenzione, relegando in secondo piano gli altri casi qui considerati. Il che lo spinge inoltre a sottolineare l'opportunità di marcare anche in senso terminologico questa differenza, riferendosi così a 'trasposizione', 'trasmutazione' o 'adattamento' nei casi in cui intervenga una rilevante variazione di sostanza o materia dell'espressione. In altri termini, non vi è dubbio che Eco proponga una visione particolarmente restrittiva della nozione di traduzione propriamente detta, riservando terminologia e considerazioni diverse per i casi che non vi rientrano, talchè il tentativo qui proposto esula dai confini che lui traccia per identificare i casi in cui è possibile parlare propriamente di traduzione.

Sotto questo profilo è bene tuttavia distinguere i casi in cui si ha una variazione anche profonda di *sostanza* dell'espressione, ma col mantenimento della medesima materia, dai casi in cui si ha invece una trasformazione della stessa materia espressiva. Questi ultimi infatti, se è vero che includono i classici esempi di

trasposizione di un testo letterario in film, programma televisivo o spettacolo teatrale, è anche vero che rappresentano un fenomeno di frontiera per la semiotica della traduzione, al punto da rendere difficilmente commensurabili i testi sui quali la trasformazione opera, dando così ragione a Eco e alla sua riluttanza ad estendere una trattazione sistematica a una materia tanto indeterminata.

Sono questi i motivi che spingono l'autore a tracciare un discrimine netto fra le due categorie di fenomeni, ripristinando implicitamente la centralità del modello verbale, anche a causa del fatto che nel caso della trasposizione viene meno qualsiasi principio di reversibilità, che invece è all'opera nei casi meno radicali ove è infatti possibile, a partire dal testo tradotto, risalire a quello d'origine sia pure per grandi linee e altrettanto grossolane approssimazioni. Mentre risulta evidentemente impossibile, poniamo, ricostruire la letteralità de *Il nome della rosa* a partire dalla versione cinematografica girata da Jean-Jacques Annaud. Il punto è che il testo d'arrivo, specie se (audio)visivo, è costretto a manifestare esplicitamente ciò che il testo di partenza, se letterario, si limitava a suggerire e a lasciare nell'implicito, con la conseguenza di aggiungere e rendere determinate certe porzioni di significato che nel testo di partenza non erano presenti o erano lasciate volutamente indeterminate dall'autore; oppure di fissare come pertinenti certi livelli del testo, e soltanto quelli, lasciando cadere gli altri come secondari o non pertinenti.

In altri termini, il testo di partenza, specie se è letterario, suggerisce certe inferenze che lascia poi all'iniziativa del lettore di esplicitare o meno, e di farlo alla luce della sua individuale competenza semantica, rendendolo parte attiva del processo di interpretazione; mentre il cambiamento di materia espressiva, poniamo da letteraria a cinematografica, *obbliga* alla piena esplicitazione di alcune inferenze, alla cancellazione di tutte quelle non esplicitate, privando peraltro il destinatario finale dell'iniziativa della libertà o del piacere di operare in tal sen-

so<sup>50</sup>. Ecco quindi che secondo Eco (2003: 315, sgg.) la trasposizione dice senz'altro di più di quanto non dica il testo d'origine, talvolta dice anche di meno, ma in ogni caso manifesta in maniera molto netta l'unidirezionalità del rapporto autore-fruitor, e non rispetta quel delicato equilibrio fra detto e non detto che è proprio del testo di origine e che la traduzione *strictu sensu* è chiamata invece a rispettare: «una traduzione non deve dire più di quanto non dica l'originale, ovvero deve rispettare le reticenze del testo fonte.» (Ivi: 328).

Molto meno radicale del caso testè esaminato è, al contrario, il cambiamento di sostanza espressiva: soprattutto si tratta di un fenomeno più frequente di quanto non appaia a un'indagine superficiale, poiché qualsiasi riformulazione, anche intrasistemica, di una certa espressione di partenza comporta sempre una trasformazione, per quanto minima, sul piano della sostanza. Evidentemente il caso dell'immagine cine-fotografica si mantiene all'interno dei confini tracciati dal cambiamento di sostanza, poiché il mezzo fotografico organizza secondo una forma peculiare e almeno in parte specifica quella stessa materia ottico-figurativa che è tipica della visione umana "a occhio nudo": quindi nel caso in questione si può dire che, ferma restando la materia visiva, la trasformazione esaminata riguarda specificamente la capacità di messa in forma visiva, e dunque semiotica, della macchina da presa.

---

<sup>50</sup> Su questa posizione si allinea anche Paolo Fabbri (1998: 117; cit. in Eco 2003: 320), secondo il quale «il vero limite della traduzione starebbe nella diversità delle materie dell'espressione». E a suffragio di tale linea argomentativa discute un esempio, ripreso anche da Eco (ibidem), relativo a una sequenza di *Prova d'orchestra*, per la quale è interessante chiedersi come possa essere reso a parole un certo movimento della macchina da presa che trasforma impercettibilmente l'inquadratura da soggettiva a oggettiva. Il problema è complementare a quello discusso da Eco, poiché si tratta di descrivere a parole gli effetti di senso prodotti dal dispositivo tecnico, cioè dalla macchina da presa. Il che dovrebbe forse far riflettere sul fatto che la trasposizione riguardante mezzi complessi come quello cinematografico o quello televisivo, nei quali è in gioco un dispositivo di ripresa, il cambiamento di materia può essere ascritto a diverse componenti, uno legato alla messa in scena, un secondo legato alla messa in quadro, cioè agli aspetti più propriamente fotografici che qui ci interessano, e vi sono motivi per ritenere che un'ulteriore componente possa essere legata alla messa in serie, cioè agli effetti logici e narrativi prodotti dal montaggio.

E' chiaro che il campo di indagine complessivo eccede il caso specifico qui esaminato, tanto che sarebbe possibile discutere per ipotesi estrema, come del resto fa lo stesso Eco (2003: 255 sgg.), della riproduzione a stampa di un dipinto a olio o del trasferimento in litografia di un affresco: tutti casi che insistono sulle medesime problematiche qui discusse, per le quali è dunque necessario individuare *un livello pertinente* rispetto al quale effettuare la "traduzione", subordinando a questa scelta tutti gli altri livelli, che vanno per forza di cose considerati secondari. La principale operazione da compiere in tal senso consiste pertanto nel *negoziare* le pertinenze, in base alle quali considerare valida la traduzione, accettando le inevitabili perdite imposte dalla diversa capacità espressiva che il testo di arrivo possiede rispetto a quello di partenza, ma compensandole con gli artifici che il codice di destinazione rende possibili, e che permettono a esso di piegarsi alle aspettative e alla sensibilità del destinatario cui il testo di arrivo si rivolge.

Riepilogando, negoziabilità dei livelli di pertinenza del testo di partenza e loro gerarchizzazione in funzione delle scelte traduttive effettuate, perdita dei livelli semantici non trasferibili nel testo di arrivo e loro compensazione per mezzo delle risorse messe a disposizione dal codice di destinazione: sono questi i capisaldi che Eco individua nel caso della traduzione interlinguistica e che, *mutatis mutandis*, si ritiene possano essere applicati anche al caso della ripresa cine-fotografica, naturalmente a condizione di estendere la generalizzazione delle categorie traduttologiche cui si è fatto cenno più sopra. In altri termini è necessario capovolgere la prospettiva adottata da Eco: ad esempio, dal suo punto di vista acquistano un peculiare rilievo le figure retoriche dell'ipotiposi<sup>51</sup> e dell'ekfrasi<sup>52</sup>, cioè dispositivi che

---

<sup>51</sup> L'ipotiposi è la figura retorica che suscita l'effetto di un'*esperienza visiva* nel destinatario di un testo verbale, attraverso la descrizione di una certa scena, o l'elenco dei suoi elementi salienti, o l'accumulo di eventi e personaggi, o la denotazione. Il caso più problematico si ha quando l'ipotiposi richiama il ricordo di qualcosa che il destinatario non ha mai visto: su ciò cfr. Eco (2003: 197, sgg.)

<sup>52</sup> L'ekfrasi è la descrizione a parole di un *testo visivo*, come una scultura, un dipinto o, per rimanere nel nostro ambito, di una fotografia. Si tratta del simmetrico esatto della trasposizione in immagine di un testo letterario: cfr. Eco (2003: 208, sgg.).

permettono al linguaggio verbale di sostituire un'esperienza visiva in base al fatto che tali figure, attraverso un certo uso tralato delle parole, riescono a *mostrare dicendo*; al contrario, secondo la prospettiva che si tenta qui di suggerire, diventano invece interessanti le strategie con cui l'immagine si fa linguaggio, e in particolare quelle che consentono alla fotografia, e soprattutto al cinema, di farsi discorso e *dire mostrando*<sup>53</sup>.

### 3.6 - I segni iconici e la simulazione degli stimoli visivi

Dire che il linguaggio verbale è in grado, sia pure in maniera imperfetta, di sostituire un'esperienza visiva e che, per converso, il linguaggio delle immagini è capace, benché parzialmente, di sostituire la struttura discorsiva propria della parola è argomento che richiama piuttosto da vicino la nozione di *stimolo surrogato*. La quale nasce a margine della profonda critica all'iconismo ingenuo<sup>54</sup> sviluppata dallo stesso Eco (1975 e 1997), e comporta quindi un'attenta riconsiderazione del segno iconico. Come è noto, secondo Peirce è iconico quel segno che possiede certe proprietà dell'oggetto a cui si riferisce, ossia che intrattiene con esso una relazione di somiglianza (*likeness*), mentre è un indice quel segno che si trovi in rapporto di contiguità fisica con l'oggetto stesso, rimanendo infine arbitrario e immotivato il rapporto fra segno e oggetto nel caso del simbolo. La suddivisione peirciana si basa quindi sul grado di motivatezza del segno, cioè del rapporto più o meno causale che esso intrattiene col proprio referente extrasemiotico, e che è massimo nel caso dell'indice, intermedio nel caso delle ipoicone, minimo se non nullo nel caso dei simboli.

---

<sup>53</sup> Ma, come vedremo, anche nascondendo, sfumando i contorni, alludendo e suggerendo.

<sup>54</sup> Una concezione che è stata oggetto di un dibattito prolungato e variamente articolato e che si basa essenzialmente su due capisaldi: che la nozione di *segno iconico* sia fondata sulla somiglianza fra segno e designato, in accordo all'originale impostazione della questione dovuta a Peirce; l'idea che il significato del segno visivo si riduca al mero referente, cioè all'oggetto reale di cui il segno è immagine.

Tuttavia, alla luce dell'analisi delle modalità di produzione segnica, che Eco svolge nel *Trattato*, tale criterio di distinzione non può essere ulteriormente mantenuto poiché assume come parametro discriminante non la struttura interna del segno, né le sue modalità di realizzazione, ma la relazione con l'oggetto esterno alla semiosi, cioè quello che nell'ambito di una teoria dei codici deve essere considerato come un elemento spurio, in quanto appartenente a quella realtà extrasemiotica che in qualche misura sfugge alla capacità di modellizzazione della teoria semiotica. Inoltre, la stessa opposizione fra arbitrario e motivato viene abitualmente legata ad altre opposizioni la cui relazione con quella è però tutt'altro che chiara, e il cui effetto complessivo è di generare una forte ambiguità sul piano teorico. Infatti una tradizione di pensiero antica e venerabile, che risale al *Cratilo* platonico (cfr. Eco 1975: 254, sgg.), associa l'arbitrarietà del segno alla sua convenzionalità nel senso che, se il rapporto fra segno e oggetto non è retto da necessità, allora sarà retto da convenzione, ed entrambe le caratteristiche sono legate al carattere digitale<sup>55</sup> del segno; al contrario, se il segno è motivato, sarà anche naturale e analizzabile analogicamente la sua relazione col proprio referente. Le proprietà qui menzionate andrebbero quindi inscritte all'insegna della più generale opposizione fra *Nomos* e *Physis*, che le raggruppa tutte nella maniera che segue.

**NOMOS****PHYSIS**


---

ARBITRARIO  
CONVENZIONALE  
DIGITALE

MOTIVATO  
NATURALE  
ANALOGICO

---

<sup>55</sup> Si capisce bene che qui il termine 'digitale' si intende secondo un'accezione diversa da quella per la quale un elaboratore elettronico o una moderna fotocamera sono dispositivi digitali. Digitale qui sta per 'discontinuo' e si oppone ad analogico che sta invece per continuo. Si noti tuttavia come le categorie individuate dall'opposizione più generale includano anche le accezioni più ristrette dei due termini: su questo rinviamo all'ultimo saggio della presente raccolta.



E tuttavia «anche una considerazione superficiale dei fenomeni segnici può dirci che queste equivalenze non tengono: *una fotografia è motivata* (le tracce sulla carta sono prodotte dai raggi luminosi così come provengono dall'oggetto ritratto) *ma è digitalmente analizzabile*, come provano le sue riproduzioni a stampa attraverso 'retino'[tipografico]» (Ivi: 255; corsivo mio). Mentre, aggiungiamo noi, è per convenzione culturale che si rivelano significativi numerosi artifici tecnici come lo sfocato o il mosso, la sovra o la sottoesposizione, o che nel guardare un'immagine in bianco e nero non si avverte nessuna mancanza benché essa, dal punto di vista della motivatezza rispetto all'oggetto reale, sia priva di colori e lo sfocato o il mosso somiglino, da quello stesso punto di vista, allo sguardo di un miope senza occhiali.

Il fulcro del problema consiste dunque nel fatto che la prima alternativa, fra motivatezza e arbitrarietà del segno, non è coestensiva alla seconda opposizione, fra convenzionalità e naturalità, con la conseguenza che il rapporto fra il segno iconico e l'oggetto cui esso si riferisce può essere motivato e nondimeno soggetto a condizionamenti e convenzioni di ordine culturale, che ne determinano la capacità di produrre significato.

Produce un segnale, che in quanto tale dovrà poi essere correlato a un contenuto, è produrre una funzione segnica: il modo con cui una parola o una immagine sono correlati al loro contenuto non sono gli stessi. Il problema è se la prima rappresenti una correlazione culturale e la seconda no: o se entrambe implicino una sorta di correlazione culturale anche se le correlazioni sono operazionalmente diverse (Eco 1975: 256).

E per sciogliere questo nodo l'autore suggerisce ancora che la capacità di significazione del segno iconico non riposi tanto sulla condivisione di certe proprietà con l'oggetto, quanto piuttosto sulla capacità dell'uno di *surrogare*, cioè sostituire efficacemente il campo di stimolazioni percettive prodotte dall'altro, ovvero di realizzare nella sfera sensoriale del destinatario un'esperienza percettiva simile a quella prodotta dall'oggetto reale, e sostituire quest'ultimo, pur servendosi di stimoli di na-

tura diversa rispetto a quelli prodotti dall'oggetto in questione, avvalendosi peraltro di una convenzione culturale sottostante.

Per riassumere, quindi, è vero che nel segno iconico ha un ruolo senz'altro determinante la componente di motivazione, e cioè il legame di causalità fisica che intercorre, poniamo, fra la radiazione luminosa che colpisce la scena e la traccia che di essa viene trattenuta nell'immagine cine-fotografica; e tuttavia un ruolo forse ancor più preminente spetta invece alle altre componenti culturali, di carattere non naturale ma convenzionale, come la disposizione del fruitore a riconoscere nell'immagine una certa porzione di realtà, ad assumerne come pertinenti certi aspetti visivi e non altri, ad acquisire le *abitudini* fruibili che una certa "civiltà dell'immagine" ha installato in lui. Il che equivale a dire che la relazione di somiglianza che permette al mezzo fotografico di funzionare, non è "data in natura" né è valida in ogni circostanza e sotto qualunque condizione, ma vale soltanto sotto certi riguardi e non sotto altri, e che la capacità di individuare somiglianze non è un fatto automatico, ma è il risultato dell'abitudine a fruire di certi dispositivi tecnici, a seguito di un addestramento cognitivo che è implicito nella nostra cultura. Pertanto

il giudizio di 'somiglianza' viene pronunciato sulla base di criteri di pertinenza fissati da convenzioni culturali. [...] Gli elementi di motivazione esistono, ma solo in quanto sono stati precedentemente *accettati convenzionalmente* e come tali *codificati*. [...] Una trasformazione non suggerisce l'idea di corrispondenza naturale: è piuttosto la corrispondenza di una regola e di un artificio. [...] L'immagine è motivata dalla rappresentazione [...], ma è al tempo stesso effetto di una decisione culturale e come tale richiede una percezione addestrata per essere percepita come immagine di quell'oggetto. La similarità è *PRODOTTA* e deve essere *APPRESA* (Gibson, 1966) (Eco 1975: 264-65).

Tuttavia, sostenere che anche nel caso delle immagini è non soltanto possibile ma anche opportuno parlare di *codifica* non significa tanto andare incontro a una soluzione, ma casomai trovarsi di fronte al nocciolo duro del problema, poiché la questione di un codice iconico è stata per lungo tempo un nodo irrisolto

della semiotica. Il che ha indotto peraltro l'autore qui discusso a considerare quelli iconici come dei segni *ipocodificati*, definendoli quindi come *ipoicone* e adottando così una soluzione molto simile a quella che negli stessi anni portò Metz a indicare il cinema come un "linguaggio senza lingua", ossia un sistema dotato della sola dimensione sintagmatica e quasi privo di una dimensione paradigmatica in senso forte. Ciò serve a sottolineare l'utilità della nozione di stimolo surrogato, e forse anche a farne intravedere l'applicabilità al di fuori del problema dell'iconismo in senso stretto, in particolare nel caso della traduzione. Ci si domanda, in altri termini, se non sia possibile sostenere che la traduzione stessa realizzi nel codice di arrivo un testo capace di *surrogare* gli effetti semantici prodotti dal testo di partenza nel codice di origine, come a dire che il testo tradotto debba essere considerato in un senso molto tecnico come l'*immagine* del testo di partenza.

### 3.7 - L'intermedialità della fotografia

In base a quanto evidenziato sopra, la nozione di stimolo surrogato che scaturì da quel dibattito si rivela ancora oggi attuale e produttiva, specie nei riguardi del discorso che sta prendendo corpo in questa sede, e malgrado i tre decenni trascorsi dalla sua prima formulazione<sup>56</sup>. La centralità che è opportuno qui assegnare a quegli argomenti emerge in chiara luce se si tiene conto che l'immagine fotografica si configura come uno dei più efficienti sistemi di surrogazione degli stimoli visivi di cui si dispone, che risulta perfino arricchita, nel caso delle riprese cinematografiche e televisive, della capacità di riprodurre il movimento e le tracce sonore, che si aggiungono a una mede-

---

<sup>56</sup> Il che è testimoniato anche dal fatto che lo stesso Eco (1997: 297, sgg.) sia tornato più di recente sull'argomento, un po' per giustificare le ragioni di quel dibattito a distanza di diversi anni, un po' per mettere in luce le ingenuità e le fragilità teoriche che caratterizzavano la prospettiva semiologica di allora, ma soprattutto per collegare la questione della surrogazione di stimoli percettivi con la nozione di Tipo Cognitivo da lui recentemente elaborata.

sima base fotografica comune. E si tenga inoltre presente come la stessa riproduzione del movimento sia in effetti il risultato dell'illusione che il dispositivo genera a partire dallo scorrimento di fotogrammi che in sé stessi sono fissi: come ebbe a dire qualcuno, il cinema è fotografia ventiquattro volte al secondo<sup>57</sup>. Questo per dire come le maggiori potenzialità espressive di cui cinema e televisione godono, e che si traducono in una più forte *impressione di realtà*, ossia nella capacità ancor più spinta di surrogazione degli stimoli non soltanto visivi ma anche auditivi, non sono alternative alle analoghe potenzialità offerte dalla fotografia, ma al contrario derivano dall'arricchimento tecnico e nel contempo creativo di quelle stesse capacità espressive che l'immagine fotografica di per sé già possiede.

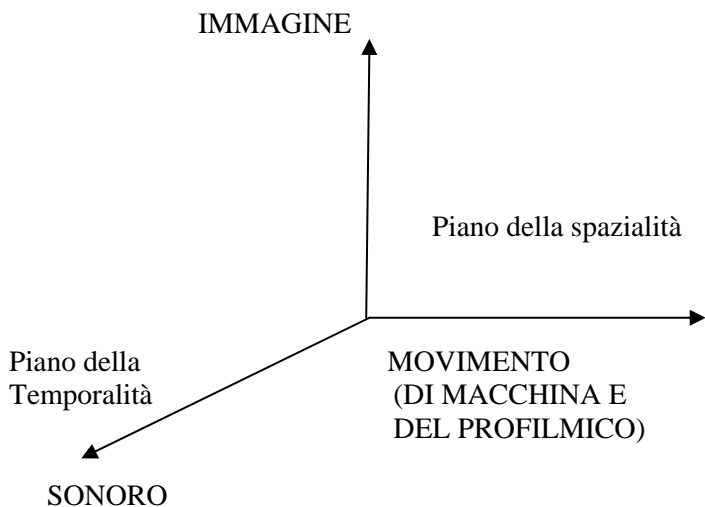
Ciò deriva dal fatto che il funzionamento del dispositivo di ripresa, sia esso la fotocamera o la cinepresa, è riconducibile ai medesimi principi teorici, alle stesse opzioni tecniche e agli stessi artifici creativi, a prescindere dai diversi ambiti in cui esso trova applicazione, anzi con la conseguenza di rendere fra loro affini quegli ambiti. Appare significativo, ad esempio, che si indichi in senso ampio come 'direttore della fotografia' quella figura autoriale chiamata a decidere l'assetto visuale complessivo di un'opera filmica o di una trasmissione televisiva, evidentemente riferendosi in tal modo a una nozione molto generalizzata di 'fotografia', che chiaramente non coincide con la singola immagine ma piuttosto con il complesso di scelte tecniche e artistiche, riguardanti la macchina da presa e la sua disposizione, la qualità e l'intensità dei sistemi di illuminazione, l'eventuale uso di filtri o di altri dispositivi e accorgimenti che influenzano la resa complessiva dell'immagine.

Per sottolineare maggiormente la centralità della componente fotografica nel mezzo audiovisivo, e per meglio evidenziare il legame che essa intrattiene con le altre componenti espressive, appare allora utile servirsi di un diagramma come quello che segue, in cui sono poste in luce esclusivamente le relazioni qua-

---

<sup>57</sup> E si potrebbe parimenti dire che anche la televisione è fotografia venticinque volte al secondo. Ma su questo argomento si tornerà ancora nel capitolo conclusivo.

litative, senza riguardo per i valori quantitativi delle grandezze in gioco. Poniamo di voler assegnare l'organizzazione visiva dell'immagine, e quindi la componente fotografica in senso stretto, al primo asse del diagramma; al secondo asse si potrà così associare il movimento, sia esso di macchina o del profilmico: quindi una componente che si sviluppa anch'essa spazialmente come la precedente, ma che richiede il decorso temporale per esplorare lo spazio visivo della scena; infine sul terzo asse si può collocare la colonna sonora, cioè la componente prettamente temporale della fruizione filmica, che attiva il canale auditivo.



Come si può notare, ogni coppia di assi individua in tal modo un piano che identifica una caratteristica essenziale dell'immagine audiovisiva: di particolare interesse risulta essere il piano delimitato dai primi due assi menzionati, cioè quello ottenuto dalla combinazione dell'immagine con il movimento, che potremmo indicare come piano della *spazialità filmica*, nel quale la struttura tridimensionale del profilmico viene dinami-

camente trasformata nella superficie bidimensionale dell'inquadratura, anche grazie alla mobilità del punto di ripresa. Il secondo piano, di interesse altrettanto grande per una teoria del film, è poi quello individuato dal secondo e dal terzo asse, che contiene lo sviluppo temporale dell'azione e della colonna sonora<sup>58</sup>, e che possiamo appunto indicare come piano della *temporalità filmica*<sup>59</sup>.

Stabilite queste coordinate di fondo, risulta a questo punto interessante esaminare quali conseguenze teoriche derivino dalla messa a punto di un mezzo, come quello cinematografico, le cui caratteristiche tecniche rendono possibile una capacità così accurata di surrogazione degli stimoli (audio)visivi. Le più importanti fra tali prerogative sono ancora una volta di natura fotografica, e in particolare riguardano l'impressione di realtà che l'immagine suscita e il suo carattere presuntamente oggettivo. Si tratta di due aspetti complementari fra loro e saldamente intrecciati, che però è bene tenere distinti. In particolare la prima caratteristica, che deriva direttamente dalla surrogazione degli stimoli visivi, consiste nella capacità di produrre la sensazione di trovarsi di fronte a una porzione del reale riprodotta esattamente per come essa è, cioè come se l'immagine fosse un doppio o una replica della realtà stessa. Il secondo aspetto consiste invece nella capacità di tradurre il reale in immagine attraverso un mezzo di rappresentazione che appare essere *oggettivo*, che

---

<sup>58</sup> Un ulteriore caso, di minor rilievo benché ugualmente possibile, riguarda infine la combinazione fra il primo e il terzo asse, vale a dire fra immagine fissa e commento sonoro, la quale è però meno pertinente ai fini del discorso qui affrontato poiché riguarda casi senz'altro più marginali, come ad esempio quello di una proiezione di diapositive accompagnata da un sottofondo musicale. Si tenga tuttavia presente come la diffusione sempre più massiccia di forme ibride di fruizione dei prodotti audiovisivi renda opportuno tenere presente anche questa combinazione al pari delle altre.

<sup>59</sup> Non deve sorprendere che i due piani principali qui descritti siano quello della spazialità e quello della temporalità, e quindi coincidano con quelle che per Kant sono le forme pure della ricezione sensibile. Diventa casomai interessante esaminare come tali forme pure, e le stesse influenze filosofiche kantiane, siano applicabili all'analisi di alcuni film particolarmente salienti, ad esempio quelli dovuti al genio di Stanley Kubrick. A tale proposito si veda il denso saggio di Sandro Bernardi (2000) e i due capitoli dedicati a Kubrick all'interno di questo stesso volume.

dia cioè la sensazione di realizzare il suo effetto senza la mediazione della soggettività umana.

Questo punto, che forse è quello concettualmente più denso, riguarda il fatto che il dispositivo fotografico paluda, dietro la meccanicità del suo funzionamento, la presenza dell'operatore umano e, in particolare, delle competenze tecniche e della sensibilità estetica, che lo inducono a fare certe scelte di ripresa e non altre. In altri termini l'apparecchio fotografico, una volta predisposto a funzionare in un certo modo, è come se incorporasse all'interno del suo meccanismo l'intenzionalità visiva ed espressiva dell'operatore, restituendo come oggettivo e impersonale ciò che invece è il risultato di operazioni eminentemente soggettive e personali. Questo aspetto, che è della massima rilevanza, ha inoltre una ricaduta diretta sul versante dell'utente finale dell'immagine, il quale è sempre destinato a vedere ciò che l'operatore ha visto per lui<sup>60</sup>. Potremmo dunque dire che già nella fotografia propriamente detta il dispositivo di ripresa pone capo a un complesso processo di *visione delegata* che si amplifica ulteriormente nel caso dei prodotti audiovisivi più sofisticati, come ad esempio un film o un programma televisivo. In casi del genere, infatti, non soltanto lo spettatore delega la propria visione alle scelte compiute dagli autori in fase di realizzazione ma, all'interno della stessa compagine autoriale, il regista delega il compito di decidere l'assetto visivo complessivo dell'opera al direttore della fotografia, e questi delega a sua volta all'operatore di ripresa le decisioni sui dettagli tecnici più fini. Ecco quindi che, a voler esaminare la cinematografia sotto il profilo della traduzione, non si può trascurare questo incessante meccanismo di delega della visione che sta alla sua base, e che

---

<sup>60</sup> «Di fronte allo stimolo surrogato [...] io ho già accettato che qualcuno abbia *visto per me*. Pertanto una buona regola per distinguere tra stimoli naturali e stimoli surrogati mi sembra la seguente: se spostato il mio punto di vista vedo qualche cosa di nuovo? Se la risposta è negativa, lo stimolo è surrogato. Lo stimolo surrogato cerca di impormi la sensazione che avrei se mi ponessi dal punto di vista del Surrogatore [...] Per decidere se uno stimolo sia surrogato o meno basta spostare la testa.» (Eco 1997: 312-13). Ma sullo sguardo cinematografico come dispositivo enunciativo cfr. anche Casetti (1986) e per un allargamento della prospettiva al caso della pittura o dell'immagine fotografica, si veda anche Eugeni (1999).

consiste in una sorta di continua traduzione delle intenzionalità visive fra i diversi soggetti in gioco.

Il secondo aspetto saliente, strettamente connesso a quello testè esplorato, riguarda invece il fatto che le prerogative ottiche del dispositivo di ripresa imitano in maniera eccezionalmente fedele gli stessi meccanismi della visione umana, col risultato di far apparire per molti versi indistinguibili la realtà e la sua immagine<sup>61</sup>. Quello che André Bazin (1973) chiama “complesso della mummia”, indicando con questo termine l’atteggiamento tipico della civiltà occidentale di sottrarre gli oggetti e i corpi reali alla corruzione prodotta dal tempo, ritraendoli in immagine e sostituendo quelli con queste. L’oggettività e l’impressione di realtà che contraddistinguono la fotografia danno dunque compimento sul piano tecnico a ciò che l’uomo ha sempre perseguito, attraverso le altre forme di rappresentazione visiva a partire dalla pittura. Ma soltanto la perfezione ottica del meccanismo fotografico permette, secondo la prospettiva baziniana, di sottrarre gli individui e gli eventi al decorso temporale: «la fotografia infatti non crea eternità, come l’arte, ma imbalsama il tempo, lo sottrae solamente alla sua corruzione» (Bazin 1973:8). Mentre il cinema, che eredita lo statuto fotografico dell’immagine, ne completa l’oggettività “ontologica” sul piano della temporalità: «il cinema appare come il compimento nel tempo dell’oggettività fotografica» (*ibidem*).

Tuttavia, se all’interno del contesto qui evocato pare opportuno richiamare anche le preoccupazioni “ontologiche” di Bazin, non è tanto per il gusto di gettare uno sguardo sul passato remoto delle teorie del cinema<sup>62</sup>, quanto piuttosto per rivolgere questo sguardo al futuro, anzi a un ordine di problemi teorici che derivano dal continuo progresso tecnico che si realizza nel campo dell’audiovisivo e che, essendo ormai divenuto attuale,

---

<sup>61</sup> In certi casi non è scorretto affermare che l’immagine cine-fotografica risulti ancor più realistica della realtà stessa: e fra questi casi rientrano molti dei film di Kubrick.

<sup>62</sup> Tenendo presente che la riflessione di Bazin appartiene alla prima fase delle teorie del cinema, cioè a quelle che Casetti (1993) indica appunto come teorie ontologiche.



ripropone con maggiore forza e nuova risonanza quegli stessi interrogativi di carattere ontologico che animavano la riflessione di Bazin. Pensiamo al problema dell'elaborazione elettronica delle immagini, alla *computer graphics* e al fotoritocco digitale, cioè a tutte quelle tecniche che consentono di manipolare l'immagine in modo tale da intervenire direttamente sui due aspetti sopra esaminati, cioè oggettività e realismo della fotografia, con la conseguenza di alterarne il potere documentaristico, e cioè mostrando come reale qualcosa che non esiste affatto, oppure occultando alla visione ciò che nella realtà esiste. L'uso di queste tecniche finisce quindi col mettere in discussione e rendere così labile e oscillante una distinzione cardinale di ogni teoria fotografica o cinematografica, ossia quella fra elementi filmanti ed elementi filmati. A quale dei due ordini appartiene l'elaborazione digitale delle immagini e gli effetti che essa produce? E a quale tipo di realtà rinvia un'immagine ritoccata posto che, se l'intervento è eseguito ad arte, l'utente comune non è solitamente in grado di accorgersi dell'artificio<sup>63</sup>?

---

<sup>63</sup> Interrogativi di tal genere, senza dubbio di rilievo non secondario, si intrecciano a filo doppio con la questione "ontologica" più sopra richiamata, alla quale reca nuovo vigore proprio la trasformazione tecnologica in atto nei sistemi di ripresa cinematografica. Se ne occupa, ad esempio, Claudio Marra (2002) in particolare in un penetrante saggio in cui fa interagire la dicotomia fra immagine chimica e immagine elettronica con l'opposizione fra indice e icona dovuta a Peirce e richiamata più sopra. La sua idea di fondo è che la registrazione chimica dell'immagine, attraverso un dispositivo di natura analogica, si assimila all'indice in quanto essa si configura come la trascrizione o imposizione di un'impronta sul materiale sensibile, prodotta dallo stesso oggetto ritratto nell'immagine, attraverso la luce che esso riflette. Al contrario, l'immagine elettronica di cui è responsabile il sensore CCD, si basa su un processo di raccolta di informazione, realizzato attraverso un dispositivo digitale, che non intrattiene più un rapporto diretto con l'oggetto di partenza, talché «il principio di un rapporto privilegiato col referente parrebbe cadere nel momento in cui viene meno quel principio della traccia e dell'impronta assicurato dalla fotografia chimica» (Marra 2002: 63). Viene così a stabilirsi la peculiare equivalenza fra la fotografia chimica, in quanto impronta che l'oggetto reale imprime sul materiale sensibile attraverso la luce e, in quanto sistema analogico, capace di creare un *analogon* del reale, secondo la proposta avanzata da Roland Barthes nel suo saggio intitolato *Il messaggio fotografico* (1961, cit. in Marra 2002: 65). Ciò conduce Barthes a considerare «la fotografia un messaggio senza codice» (ibidem), in termini tutto sommato molto simili a quelli che porteranno negli stessi anni Christian Metz a definire il cinema un "linguaggio senza lingua". Al contrario, l'immagine elettronica digitale, in quanto basata su un insieme di tratti discreti, ossia risultanti da un pro-

### 3.8 - Il digitale come grado zero della traduzione

Acclarato che molte delle proprietà semiotiche fondamentali possedute dal mezzo fotografico derivano più o meno direttamente da certe caratteristiche di ordine strettamente tecnico, conviene a questo punto esplorare quelle che possono essere ritenute le più salienti secondo il punto di vista qui adottato. Anzitutto va detto che il fulcro del dispositivo cine-fotografico è costituito dall'obiettivo, cioè dal sistema ottico deputato a raccogliere la luce riflessa dal soggetto e a focalizzarla sull'elemento sensibile della fotocamera o della cinepresa, sia esso la pellicola o il sensore digitale. Come abbiamo già visto, la principale peculiarità della ripresa cine-fotografica consiste nel fatto che le trasformazioni ottiche su cui essa si basa sono per molti versi simili a quelle che presiedono alla stessa visione umana, tanto che non è scorretto affermare che l'obiettivo sta alla pellicola come il cristallino dell'occhio sta alla retina; con l'unica differenza che soltanto il dispositivo fotografico permette di conservare tracce permanenti della sua "visione", attraverso la registrazione dell'immagine su un supporto duraturo.

La componente ottica è dunque un elemento imprescindibile del dispositivo di ripresa ed è posseduta tanto dagli apparecchi più semplici quanto da quelli più sofisticati, tanto da quelli a pellicola quanto da quelli basati su tecnologia digitale. Evidentemente proprio l'alternativa fra pellicola e digitale rappresenta un discrimine fondamentale sia per le pratiche di produzione e fruizione dell'immagine fotografica, sia per qualsiasi riflessione teorica che intenda modellizzare opportunamente quelle pratiche. La fotografia tradizionale è caratterizzata da un elemento

---

cesso di trascoglimento dell'informazione e di sua rappresentazione discontinua, è intrinsecamente associata all'esistenza di un codice per decifrarla. Dunque la posta messa in gioco dalla doppia identificazione fra analogico e segno indicale e digitale e segno iconico, è rappresentata dal fatto che vi sia o meno un codice che, interponendosi fra il reale e la sua immagine, ne disciplini l'interpretazione, paludando al tempo stesso il referente oggettivo.

sensibile di natura fotochimica, cioè i cristalli di alogenuro d'argento incorporati nell'emulsione della pellicola, che una volta esposti alla luce e correttamente sviluppati si trasformano in argento metallico nero, cioè opaco alla luce, dando così luogo a una trasformazione irreversibile. Ne consegue che le parti più luminose della scena producono il massimo grado di annerimento della pellicola e, analogamente, in corrispondenza delle parti più buie, cioè delle basse luci, si ha il minor annerimento: da ciò deriva che il processo fotografico di questo tipo opera per inversione dei valori tonali e cromatici della scena di partenza, sicché la stampa finale positiva altro non è che il risultato di una reiterazione dello stesso processo che dà luogo al negativo, talché il *positivo* finale altro non è che il *negativo del negativo*. Può apparire dunque curioso che l'immagine fotografica, per quanto possa essere percepita come qualcosa di intimamente aderente alla realtà che in essa si trova ritratta, sia invece il risultato di una doppia inversione dei valori tonali e cromatici di partenza, quindi il prodotto finale di un processo che ospita al suo interno un duplice spazio di intervento per la manipolazione di quei valori. Sotto questo profilo, la fedeltà della fotografia più pedissequamente realistica è il risultato di una *costruzione* di senso, tanto sofisticata quanto impercettibile, allo stesso titolo di quanto avviene per l'immagine più smaccatamente manipolata, ma solo la prima è esempio, al pari della traduzione in senso stretto, di una sottile *ars artem celandi*, cioè della capacità di occultare il proprio artificio e mostrare come naturali i propri risultati.

Ben diverso è il caso della ripresa digitale, nella quale l'elemento sensibile è costituito invece dal sensore d'immagine CCD, ossia da un dispositivo fotoelettrico capace di reagire alla sollecitazione luminosa generando una corrente elettrica microscopica. Questa corrente, una volta elaborata dagli altri componenti della fotocamera digitale, viene convertita in informazione archiviabile su un supporto magnetico sotto forma di *file*. E qui emergono alcuni importanti tratti distintivi rispetto al procedimento tradizionale: in primo luogo, a differenza dei processi chimici che operano sulla pellicola, tutte le fasi del processo di-

gitale sono *reversibili* dato che, una volta eseguite le operazioni a loro carico, tanto il sensore quanto i supporti magnetici sono nuovamente disponibili per una successiva iterazione del processo. In secondo luogo, le informazioni codificate nel file acquistano un carattere di immaterialità essendo totalmente indifferenti allo specifico supporto fisico su cui il file viene archiviato, e a differenza del negativo in cui l'informazione è invece indissolubilmente legata alle reazioni foto-chimiche che realizzano l'impressione fotografica.

Il trattamento digitale dell'informazione evidentemente acquista un rilievo indiscutibile, tanto in relazione alla novità che esso costituisce per il mezzo fotografico, quanto per i risvolti traduttologici che esso manifesta secondo la prospettiva qui adottata. Come già accennato sopra, l'opposizione fra analogico e digitale ha infatti una portata più generale e ampia rispetto a quella inerente gli aspetti strettamente tecnici qui menzionati<sup>64</sup>: sotto questo profilo, è analogico quel sistema che alla variazione continua di una certa variabile fa corrispondere la variazione altrettanto *continua* di una seconda variabile dipendente dalla prima; mentre è digitale quel sistema che alla variazione continua della prima variabile fa corrispondere una variazione *discontinua* della seconda<sup>65</sup>. Nel caso della fotografia, i valori di luminosità presenti sulla scena rappresentano il campo di variazione della variabile indipendente, mentre il grado di risposta del materiale sensibile alla sollecitazione luminosa costituisce il più ristretto campo di variazione della variabile dipendente. Ecco quindi che entro un certo intervallo di valori, la pellicola si annerisce in maniera continua e proporzionale alla quantità di luce cui viene esposta, mentre l'elemento d'immagine (cioè il

---

<sup>64</sup> Si tenterà di dare conto della più generale opposizione fra analogico e digitale, anche in relazione ai dispositivi di ripresa audiovisiva, nel capitolo conclusivo della presente raccolta, appositamente dedicato alla semiotica dei mezzi digitali.

<sup>65</sup> «Si dice analogica una apparecchiatura in cui il trattamento dei segnali avviene in modo continuo, ovvero i segnali in ingresso e in uscita al dispositivo possono assumere, entro un intervallo definito, infiniti valori. Il termine è utilizzato per distinguere le apparecchiature analogiche da quelle *digitali*, nelle quali i segnali possono assumere un numero finito di valori discreti (tipicamente due)» (Utet, 2003, I: 635).

pixel<sup>66</sup>) del sensore digitale reagisce invece in maniera discontinua, poiché può assumere soltanto due valori, cioè zero al di sotto di una certa soglia di sensibilità e uno al di sopra di quella soglia.

Come si vede, è essenziale alla digitalizzazione dell'immagine la conversione in unità discrete del campo di valori che caratterizzano il fenomeno continuo di partenza, e che sono in numero potenzialmente infinito. Tale processo si articola secondo diverse fasi: in primo luogo si parla di *quantizzazione* in relazione al fatto che il singolo elemento immagine ammette due soli stati discreti a fronte dell'infinito numero di valori di luminosità ai quali esso reagisce; in secondo luogo si parla di *campionamento* in riferimento al fatto che il valore registrato da quell'elemento vale come campione statistico per tutto un intorno fisico che ha origine in quel punto; in terzo luogo si ha l'*interpolazione* allorché si associa all'insieme dei valori registrati un algoritmo, cioè una procedura di calcolo che permette di ricostruire i valori mancanti, ovvero quelli intermedi fra un elemento immagine e un altro. Al termine di queste operazioni, l'informazione così generata viene ulteriormente elaborata, trasmessa e archiviata avvalendosi di dispositivi basati sui materiali semiconduttori, ossia materiali che a loro volta ammettono due soli valori possibili (cioè zero e uno) e i cui stati sono dunque descrivibili e interpretabili sotto forma del codice binario<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Teniamo presente che, dal punto di vista fisico, il singolo elemento di cui è composto il sensore digitale è un *fotoiodo* ossia, come già accennato un dispositivo fotoelettrico microscopico che, sollecitato dalla radiazione luminosa genera una microcorrente elettrica. L'elemento immagine, o *pixel (picture element)*, è invece un punto dell'immagine che contiene quei valori di luminosità e cromaticità ai quali il fotodiiodo reagisce estraendo da esso informazione. In altri termini il *pixel* è un elemento dell'immagine, mentre il fotodiiodo è un elemento fisico del sensore che genera l'immagine: tuttavia nel discorso che segue prescindere da questa sottigliezza e daremo per assimilabili i due termini.

<sup>67</sup> E' bene precisare che il codice binario è un sistema per *rappresentare* gli stati fisici dei sistemi di elaborazione dati, ma che all'interno degli elaboratori non vi sono zeri e uno, né che l'immagine viene trasformata in zeri e uno come spesso si sente dire. All'interno degli elaboratori vi sono correnti elettriche e circuiti i cui stati sono *rappresentabili* come sequenze di zeri e uno. Ma sulle ragioni, logiche prima ancora che tecniche, che stanno alla base della codifica binaria si rinvia ancora una volta al saggio conclusivo.

L'elaborazione digitale delle immagini si presenta pertanto del massimo interesse sotto il profilo traduttologico poiché esso include questo duplice ordine di trasformazioni: del segnale luminoso che viene trasformato in segnale elettrico, e di quest'ultimo che viene ulteriormente codificato per mezzo del codice binario. Tuttavia dal punto di vista tecnico in questi casi più che di traduzione si è autorizzati a parlare di *trasduzione*<sup>68</sup>, ossia una trasformazione basata sulla corrispondenza biunivoca e rigida fra il segnale in ingresso e il segnale in uscita, che non ammette variabilità o interpretazione, se non in un senso puramente meccanico. Per questo è preferibile pensare alla digitalizzazione della fotografia come a una sorta di "grado zero" della traduzione per immagini, che può essere fatta corrispondere nel caso delle lingue verbali alla traslitterazione, ad esempio dall'alfabeto latino al cirillico, o alla trascrizione in alfabeto Morse che permette di far viaggiare un messaggio verbale su un canale elettrico. Dunque si tratta di fenomeni che riguardano il secondo livello di articolazione dell'espressione, cioè i fonemi per quel che riguarda il canale fonocustico o i punti immagine per quel che riguarda il canale visivo: elementi che quindi si collocano interamente sul piano dell'espressione senza intaccare in nessun modo l'organizzazione del piano del contenuto. Il che dovrebbe rendere indifferente, ai fini della significazione per immagini, le modalità con cui essa è stata acquisita o elaborata, purchè ci si mantenga al di qua della capacità di manipolazione per mezzo del fotoritocco, poiché tale operazione sposta la soglia di intervento dalla semplice riproduzione, che si situa al li-

---

<sup>68</sup> «Si definisce trasduttore un dispositivo o elemento che converte un segnale di ingresso in un segnale di uscita di forma differente» (Mondadori 1980, XII: 350); ma anche «con il termine 'trasduzione' s'intende la trasformazione di un tipo di energia in un altro. Nel mondo biologico esistono strutture che si possono avvicinare, con una certa approssimazione, a trasduttori: sono i recettori, strutture specializzate che mettono in rapporto un essere vivente con l'ambiente che lo circonda.» (Ivi: 354). Ecco quindi che sono trasduttori, oltre al sensore della fotocamera digitale, anche la membrana del microfono, il timpano dell'orecchio o la retina dell'occhio. Ma teniamo presente come in semiotica Hjelmslev indichi con 'trasduzione' le trasformazioni fra codici con diverse materie, sostanze e forme dell'espressione: su ciò cfr. Dusi (2003: 6).

vello della *trasduzione*, a una manipolazione semanticamente più profonda e complessa.

### **3.9 – In conclusione**

E' giunto il momento di tirare le fila del discorso sviluppato fino a questo punto e farlo convergere verso le proprie conclusioni. Abbiamo visto come l'ipotesi di poter analizzare la rappresentazione cine-fotografica sotto il profilo di una teoria della traduzione intersemiotica, si regge sull'assunzione che qualsiasi sistema semiotico abbia come proprio sfondo non tanto il referente in sé, cioè l'oggetto extrasemiotico puro, ma piuttosto una organizzazione semiotica immanente al reale, una *macrosemiotica* del mondo naturale. Simile nozione che ha la propria origine in ambito strutturale, essendo stata elaborata principalmente da Hjelmslev e Greimas (ma cfr. Dusi 2003: 3), trova significative convergenze anche in ambito interpretativo, se è vero che lo stesso Eco procede a una profonda revisione della nozione di segno iconico, proprio per espungere il referente esterno alla semiosi dalla definizione di segno. A seguito di tale ripensamento emerge quindi il concetto di stimolo surrogato, che gode di un ruolo centrale rispetto al problema della significazione per immagini, ma che si è rivelato insospettabilmente utile anche ai fini di una teoria della traduzione.

Sul versante più propriamente traduttologico, si è data per presupposta l'idea che la nozione classica di fedeltà della traduzione sia stata progressivamente soppiantata da quella più flessibile di equivalenza traduttiva. Se l'una implica una inatingibile identità di significato, fra le espressioni di partenza e di arrivo, l'altra è maggiormente orientata alla trasformazione cui un testo va incontro e agli effetti che esso sortisce sui propri destinatari: a una monolitica e utopistica identità semantica si sostituisce così il concetto di similarità di significato o isomorfismo semantico, dai contorni più sfrangiati: su ciò cfr. Dusi (2003: 52, sgg.). Si è anche visto come ogni operazione traduttiva abbia sempre carattere negoziale, nel senso che non può basarsi su

processi automatici e deve sempre tenere conto delle peculiarità del testo; in particolare essa implica l'individuazione di certi livelli testuali pertinenti, con la conseguente perdita degli altri: alcune perdite saranno irrimediabili, altre potranno essere compensate sfruttando al meglio le potenzialità espressive del codice di destinazione.

Si è inoltre sottolineato quanto stretto e fecondo sia il nesso fra traduzione e interpretazione, ma si sono anche sottolineati i rischi di una identificazione troppo stretta fra i due termini. In particolare si è visto come, se è vero che ogni operazione traduttiva implichi un atto interpretativo soggiacente, non sia vero il contrario cioè che ogni interpretazione sia anche una forma di traduzione. Si è casomai osservato come nel contesto peirciano in cui l'assimilazione fra le due nozioni viene proposta, l'attenzione sia rivolta principalmente a questioni di natura semantica piuttosto che traduttologica, e quindi non è tanto l'interpretazione a dover spiegare la traduzione ma piuttosto il contrario, è la peculiarità dell'operazione traduttiva a rendere perspicuo il carattere interpretativo del significato. Alla luce di queste considerazioni è stata inoltre esaminata la tripartizione delle modalità traduttive, elaborata da Jakobson in accordo alla linea peirciana.

Fissato questo quadro concettuale di fondo, si è visto che la sua applicazione al caso della fotografia è possibile soltanto a condizione di generalizzare la suddivisione di Jakobson, in modo da prendere in considerazione anche i casi di traduzione che non coinvolgono testi di natura verbale. Pur con tutte le cautele del caso e nella consapevolezza che la questione è sicuramente meritevole di più ampio approfondimento, si ritiene tuttavia di aver individuato i limiti entro i quali è legittimo parlare di fotografia sotto il profilo traduttologico o, se si vuole, le soglie oltre le quali l'immagine cine-fotografica perde pertinenza sotto quel profilo teorico. In tal senso, la soglia superiore è rappresentata dalle trasformazioni che includono un cambiamento di materia espressiva: dato che la fotografia contempla sempre trasformazioni omomateriche, tali cioè che la materia dell'espressione sia



sempre quella ottica, non può in nessun caso essere considerata come trasposizione o adattamento.

Questi termini vanno riservati, ad esempio, alla classica transizione da testo letterario a film cioè a casi nei quali, pur essendo presente una ripresa di natura fotografica (nel senso allargato discusso sopra), essa sarà comunque subordinata al previo allestimento della messa in scena, ed è in questa fase che si realizza il passaggio dalla materia verbale della sceneggiatura a quella figurativa, che sarà poi oggetto della successiva operazione di messa in quadro. Importante corollario di questo punto è l'idea che si possa intendere per 'fotografia' un insieme di principi teorici, tecnici ed estetici che governano le riprese, siano esse fotografiche in senso stretto, piuttosto che cinematografiche o televisive: il che significa peraltro individuare un meta-linguaggio comune che garantisca la traducibilità reciproca fra queste diverse forme di espressione visiva.

La soglia inferiore della fotografia come traduzione è invece rappresentata dal processo di acquisizione digitale dell'immagine che, come abbiamo visto, rappresenta un caso di trasduzione in senso tecnico-ingegneristico e non sembra coinvolgere il piano della significazione visiva. Abbiamo tuttavia rilevato come il trattamento digitale delle immagini permetta oggi di effettuare operazioni di elaborazione elettronica impensabili fino a pochi anni fa, con quel che ne consegue sul piano dell'attendibilità documentaristica della fotografia, ma con l'incalcolabile vantaggio di aprire immensi spazi di sperimentazione creativa: anche in questo caso si tratta di stabilire se le perdite su un versante siano o meno bilanciate dalle compensazioni ottenute sull'altro versante.

Oltre a tutti i punti esaminati strada facendo e qui riepilogati, è chiaro che un percorso così articolato doveva condurre a risultati di portata più generale benché ancora del tutto provvisorie, cioè a conclusioni che permettessero di spendere qualche parola in più sugli oggetti qui chiamati a confronto, fotografia e traduzione, consegnandoli infine a uno sguardo almeno in parte nuovo. Da questo confronto riteniamo pertanto che abbia da guadagnarne la considerazione semiotica della fotografia, tenuto con-

to che per eccesso di fedeltà essa è stata lungamente considerata un doppio del reale, mera riproduzione dell'oggetto fotografato, con la conseguenza di negarne la natura autenticamente segnica. Al contrario, rivendicare il carattere relativo della fedeltà traduttiva, anzi sostituire questa nozione con quella più flessibile e sfrangiata di equivalenza, invocare il carattere negoziale della traduzione e il suo sussistere all'interno di pratiche di ordine culturale, significa infine riappropriarsi del carattere pienamente segnico della ripresa fotografica e della sua capacità di produrre una *significazione visiva*.

Ma ha da guadagnarne anche la nozione di traduzione come interpretabilità in senso peirciano. Se è vero che un segno nel tradurre un altro lo interpreta arricchendolo il significato, cioè in qualche modo *aggiungendo* elementi significativi, la fotografia si dimostra capace di significare non soltanto per accrescimento degli elementi significativi ma anche, e forse soprattutto, per loro *sottrazione*. Nel fissare l'inquadratura e ritagliare ciò che sta in campo escludendolo dal fuori campo, nel comprimere la profondità della terza dimensione sulla superficie bidimensionale dell'immagine, ma anche nel trasformare la gamma cromatica della scena nella scala di grigi del bianco e nero, e ancora nel rinunciare a una visione nitida e giocando col fuori fuoco, col mosso, con i vari tipi di visione *blur*, la fotografia interpreta il reale e lo traduce in immagine non aumentando gli elementi portatori di significato, ma diminuendoli e non risultando per questo meno significativa. E questo obbliga quindi a generalizzare quel principio peirciano affermando che la traduzione è interpretazione in quanto non solo aggiunge, ma anche toglie, modifica e altera gli elementi significativi dell'oggetto semiotico di partenza, per produrne uno nuovo e diverso dal primo, ma il cui effetto semantico è equivalente al punto da permettere all'uno di *sostituire* l'altro. Perlomeno sotto certi riguardi.

## Capitolo IV

### Appunti per una semiotica dei media digitali Cinema, fotografia, nuovi media

#### 4.1 – Nuovi media, internet e dintorni

Era il 1991 quando Tim Berners Lee, allora giovane ricercatore del Cern di Ginevra, ebbe un'idea che in pochi anni avrebbe rivoluzionato il mondo, delle comunicazioni e non solo: quella di rendere più agevole e intuitiva l'elaborazione delle informazioni che viaggiano attraverso le reti telematiche, organizzandole in formato ipertestuale, attraverso lo sviluppo di un apposito linguaggio di programmazione. Si trattava del primo abbozzo di Hyper-Text Mark-up Language, universalmente noto con l'acronimo di HTML, la cui messa a punto sarebbe stata seguita di lì a poco dal lancio di Mosaic, il primo *browser* della storia, cioè il primo programma capace di interpretare le istruzioni formulate in linguaggio ipertestuale e aprire così anche al pubblico di non specialisti l'accesso e la consultazione dei contenuti realizzati in quel formato. In altri termini erano state poste le fondamenta per la nascita della "rete delle reti", cioè quel World Wide Web che rappresenta la rete telematica per eccellenza, nonché il modo di fruire dei servizi Internet per come lo conosciamo oggi. Era dunque nata una modalità completamente nuova di fruizione e scambio delle informazioni, che però poggiava su una piattaforma hardware in realtà esistente già da alcuni anni, benché il suo utilizzo fosse limitato a una ristretta cerchia di utenti, e cioè agli scienziati appartenenti a quei pochi enti e istituzioni scientifiche mondiali che avevano sviluppato il primo nucleo della rete. La vera novità, costituita appunto dallo sviluppo del linguaggio ipertestuale, permetteva di rendere di-

sponibile quel nuovo modo di comunicare anche al pubblico comune, il che in pochi anni avrebbe reso Internet un fenomeno di massa.

Tanta acqua è passata sotto i ponti da quel 1991 che appare oggi così lontano. Il Novecento<sup>69</sup> è stato definito “il secolo breve”, per via della densità di eventi che si sono verificati nel suo corso, e per la rapidità con cui essi hanno prodotto cambiamenti sociali su scala anche planetaria. Se questa definizione è appropriata per l'intero secolo, tanto più lo è se si guarda ai venti anni più recenti, all'incirca quelli trascorsi fino a oggi dalla messa a punto del Web, e alle trasformazioni, anch'esse repentine e di

---

<sup>69</sup> Se dal punto di vista della comunicazione il ventunesimo secolo potrà essere considerato a buon diritto il secolo di Internet, il Novecento è stato senz'altro il secolo del cinema. Lo afferma autorevolmente Francesco Casetti (2005: 9, sgg.), in apertura del suo corposo volume in cui si propone di indagare il legame esistente fra cinema e modernità novecentesca, e in particolare il ruolo di interprete e, nel contempo, di guida per i fenomeni sociali del tempo che il primo ha assunto. L'idea che regge l'intero saggio è quindi che il cinema abbia prima sperimentato e poi diffuso un tipo di sguardo originale, una nuova forma di visione nel quale la società novecentesca ha finito per rispecchiarsi, identificandosi e riconoscendo in quello sguardo il modo attraverso cui andava percepito il mondo. Dunque un fenomeno le cui specificità risiedono principalmente nel suo basarsi su un dispositivo di natura ottica, ma anche nel suo essere fondamentalmente un mezzo di comunicazione di massa in un'epoca in cui la dimensione comunicativa acquista una posizione sempre più centrale nelle trasformazioni sociali. Il cinema secondo Casetti è dunque responsabile di uno sguardo “ossimorico”, «cioè capace di operare su fronti contrapposti riuscendo nel contempo però anche a compenetrarli tra loro» (ivi: 12), in forza della singolare capacità di far emergere le diverse istanze che hanno animato il secolo, di metterle in scena con tutto il loro potenziale di contrapposizione e conflittualità, operando però una mediazione fra esse e facendole coesistere nello stesso tessuto filmico, come l'autore dimostra esaminando un gran numero di pellicole appartenenti peraltro a diversi periodi della storia del cinema. E' pertanto centrale la capacità del cinema di *negoziare* fra le opposte pulsioni che mette in scena, di creare dei *compromessi*, e di produrre infine una «visione in grado di restituirci il mondo nella sua totalità, [...] una visione strutturata diversamente a seconda della realtà incontrata, [...] una visione dotata di una sua naturalezza, modellata sull'occhio dell'uomo e non solo su una macchina; una visione che cerca di mettere ordine fra gli stimoli forti prodotti da un mondo in tumulto, [...] e infine una visione in grado di stabilire una certa distanza rispetto al suo oggetto, quasi a riproporre la presenza di una soglia fra osservatore e osservato» (ibidem). Dunque una maniera negoziale di mettere in forma visiva i tratti salienti dell'epoca, che si collega in maniera diretta al dispositivo tecnologico su cui si basa la “macchina cinematografica”, ma tenendo presente che «lo sviluppo tecnico dipende da cause sociali. E le invenzioni hanno luogo quando è tempo che vengano» (Balazs 1975: 169, cit. in Casetti 2005: 14).

portata planetaria, che ciò ha prodotto nel mondo della comunicazione. E' a causa di mutamenti tanto radicali e degli effetti epocali che essi hanno avuto sulle abitudini delle società più avanzate, che la grande maggioranza degli autori è concorde nell'identificare la diffusione su larga scala di Internet con l'avvento di un modo completamente "nuovo" di elaborare, organizzare e distribuire l'informazione, facendo così coincidere questo evento con la linea di demarcazione fra "vecchi" e "nuovi" media, e rendendo pressoché coestensiva la nozione di novità in senso mass-mediologico con le più recenti modalità di interazione comunicativa che ne sono derivate. Pertanto parlare di una teoria o una cultura dei nuovi media significa sostanzialmente far riferimento a una teoria o cultura del Web *tout court*.

Che la diffusione della comunicazione via Internet abbia avuto effetti dirimpenti sul sistema dei mass-media, e sugli assetti sociali che da essi dipendono, è una verità così lampante che non avrebbe molto senso tentare di metterla in discussione. E tuttavia limitarsi a constatare quanto decisivo sia stato il ruolo della novità tecnologica nel produrre tali cambiamenti, equivale a registrare un dato tutto sommato ovvio se non lo si collega a una ragione teorica che spieghi in che modo ciò sia avvenuto. In altri termini, appare del tutto evidente come il criterio meramente empirico della pura e semplice novità tecnica del medium non sia da solo sufficiente a fornire un principio teorico attendibile, che sia anche dotato di un qualche potere esplicativo sugli aspetti semiotici, mass-mediologici e sociali del fenomeno. D'altronde, per rendersi conto di quanto tale criterio da solo sia privo di autentico potere euristico, basterebbe ad esempio interrogarsi su come potrà presentarsi il panorama mediatico fra altri quindici o venti anni, tentando di indovinare quanto numerose o quanto varie potranno essere le forme di comunicazione "nuove" e "nuovissime" che si affermeranno nell'immediato futuro. E anzi, rimanendo alla cronaca dei giorni nostri, si può notare come sia in atto già da adesso la diffusione di forme medialità di tipo ipertestuale ma ancor più avanzate rispetto a Internet, tali cioè da discostarsene in maniera tanto significativa da far ritenere quella via web non più come una forma di comunicazione

particolarmente nuova, ma al contrario destinata a essere presto sostituita da altre forme ancor più recenti. Si pensi infatti alla telefonia cellulare di ultima generazione, capace ad esempio di distribuire contenuti televisivi e ipertestuali disancorandone la ricezione dal vincolo del terminale fisso: un dato che associa un mezzo “nuovo” come Internet a un mezzo ormai tradizionale come la televisione, che però in tal modo vive una seconda giovinezza, e tale quindi da far ritenere la ricezione su terminale domestico, anche di contenuti ipertestuali o multimediali, come una forma non più nuovissima, anzi ormai senz’altro consolidata se non addirittura in corso di obsolescenza. Si potrebbe allora osservare che, anche guardando retrospettivamente la questione non cambia aspetto dal punto di vista teorico, nel senso che pure la televisione ha goduto di una fase in cui, rispetto al panorama mediatico nel quale è stata introdotta circa cinquant’anni orsono, ha rappresentato una novità tanto rivoluzionaria quanto oggi è Internet, se non ancora di più. Ma anche in quel caso il mezzo televisivo nasceva, da un punto di vista tecnico, come una sorta di incrocio fra la capacità di diffusione dei segnali via etere, già sperimentata nel campo delle trasmissioni radiofoniche, e le tecniche di registrazione audiovisiva proprie del cinema: quando si è trovato il modo di trasmettere un segnale che fosse in grado di codificare non soltanto l’informazione sonora ma anche quella visiva, è nata la televisione. Dunque un mezzo che scaturiva dalla convergenza di competenze tecniche già esistenti, benché separate e fino ad allora al servizio di un prodotto profondamente diverso da quello che sarebbe poi stato un programma televisivo.

Da queste osservazioni si può preliminarmente concludere che ha poco senso considerare la novità tecnica in termini assoluti, ossia come caratteristica intrinseca del mezzo, poiché sotto questo profilo è un dato destinato a durare molto poco nel tempo e a produrre scarse o nulle conseguenze sul piano teorico. Al contrario è sicuramente più ragionevole pensare all’elemento innovativo in termini comparativi, e cioè valutando in che cosa un dato medium è innovativo rispetto a un altro già esistente, soprattutto in relazione agli effetti comunicativi e sociali che es-

si sortiscono sui propri utenti, considerando che l'innovazione tecnica può incidere a vari livelli di funzionamento del mezzo, da quelli più superficiali a quelli più profondi. Del resto i “nuovi” media condividono le sorti di tutte le altre invenzioni tecniche o delle scoperte scientifiche: come tutti gli artefatti tecnologicamente avanzati, essi nascono sempre all'interno di un tessuto socio-economico, culturale e produttivo, nel quale la loro introduzione determina un effetto di innovazione finché il loro utilizzo non si sarà diffuso su larga scala e di conseguenza stabilizzato, al punto da radicarsi progressivamente negli usi socialmente più consolidati. Da quel momento in poi l'invenzione tecnica o la scoperta scientifica cesserà di essere una novità e sarà anzi pronta per essere affiancata prima e sostituita dopo da una novità ancor più recente, che manderà in mora il “nuovo” di una generazione prima e che a sua volta affronterà a un certo punto il proprio ciclo di diffusione, consolidamento e obsolescenza.

Su questo punto, che pure sembra della massima importanza, si dovrebbe insistere con maggiore attenzione se si vuole praticare in maniera efficace una semiotica dei “nuovi” media. Al contrario, il problema della definizione teorica della nozione di novità risulta invece ampiamente trascurato da chi, pur occupandosi diffusamente dell'argomento, semplicemente non pone un problema del genere, limitandosi ad accogliere la nozione di novità dettata direttamente dal senso comune e confidando sulla riconoscibilità empirica di ciò che è nuovo rispetto a ciò che è vecchio. Gli autori più avveduti, al contrario, denunciano senza infingimenti l'imbarazzo teorico che deriva da questo stato di cose: leggiamo ad esempio che

la semiotica dei nuovi media è un campo disciplinare nuovo, per due ordini di ragioni: alcune empiriche e una di principio. Le ragioni empiriche sono legate al fatto che i corsi universitari che portano questo titolo ci sono solo da pochi anni, e che né in Italia né all'estero sono stati ancora pubblicati lavori sistematici di semiotica dei nuovi media, ma esistono solo tanti saggi sparsi e poco connessi fra loro. La ragione di principio si annida nel nome stesso della disciplina: in quanto relativa ai *nuovi* media, questa semiotica sarà destinata sempre a rincorre-

re il nuovo, e a proporsi come nuova, anche quando le ragioni empiriche della sua novità saranno venute meno. (Cosenza 2004: 3).

E il discorso prosegue<sup>70</sup> poi sottolineando le difficoltà a sviluppare un ragionamento sistematico sull'argomento e l'azzardo che si corre nel tracciare le linee di tendenza per il futuro di un territorio disciplinare così vasto e complesso, ma soprattutto in continua evoluzione e soggetto a una condizione di permanente ambiguità. Sottolinea infatti l'autrice: «è nuovo tutto ciò *a cui non siamo ancora abituati*, che non controlliamo bene e non riusciamo a inquadrare, del tutto o in parte, nelle regole che conosciamo e seguiamo. Dunque il significato del nuovo cambia innanzi tutto in funzione del tempo» (ivi: 12). E ancora: «l'unica cosa oggi chiara dei nuovi media è che *si basano su tecnologie informatiche*, che in quanto tali sono condannate a una condizione di novità permanente.» (Ivi: 14). Affermazione con la quale, pur ancorando l'oggetto del discorso, cioè il nuovo medium, al suo supporto tecnologico, non si evade da uno stato di novità permanente non altrimenti definibile, che rende irrimediabilmente provvisoria qualsiasi considerazione svolta.

Tutti gli impacci teorici fin qui menzionati indicano chiaramente che può risultare più proficuo scegliere un'alternativa diversa, anziché fare impropriamente assurgere un dato empirico inconfutabile, ma nel contempo sempre variabile, come la novità di un certo mezzo di comunicazione rispetto a un altro, a cri-

---

<sup>70</sup> Dai passaggi citati emerge la forte sovrapposibilità fra la novità empirica del medium che funge da oggetto di una semiotica applicata, e la novità teorica di una tale semiotica che dovrebbe occuparsi dei *nuovi media* in maniera *nuova*, cioè non ancora assestata dal punto di vista disciplinare e istituzionale. Che la novità operante ai due livelli menzionati possa generare disorientamento e il bisogno di un più spinto approfondimento teorico, è atteggiamento condivisibile, così come è comprensibile il fatto che la rapidità nell'evoluzione dell'oggetto teorico renda problematico occuparsene in maniera sistematica e attendibile. E tuttavia pare opportuno mantenere distinti i due piani, pena il rischio di far avvolgere il ragionamento in una sorta di tautologica circolarità. Allo stesso modo appare meno condivisibile la posizione di resa sistematica alla novità permanente, «anche quando le ragioni empiriche della sua novità saranno venute meno», perché sarebbe come dire che certi settori disciplinari, come ad esempio la semiotica della moda o della pubblicità, non potranno mai assumere un assetto sistematico e consolidato per via dello stato di continua evoluzione cui è sottoposto il loro oggetto teorico.



terio classificatorio o, peggio ancora, a principio esplicativo dei fenomeni mediatici in questione. Al contrario, occorre domandarsi *cosa c'è di nuovo* nei “nuovi” media, ovvero in che cosa consiste la novità, su quale sostrato tecnologico essa riposa, a quale livello opera e in che cosa ciò sancisce un tratto di discontinuità e distinzione inequivocabile rispetto ai “vecchi” media.

Se la domanda è questa, e quindi se il criterio per individuare la novità vale non più in senso meramente cronologico, ma piuttosto in relazione alla trasformazione che l'elemento innovativo comporta, allora sembra opportuno identificare con l'*elettronica digitale* l'elemento *profondo* di novità tecnica che accomuna tutta una famiglia di “nuovi” mezzi di comunicazione di massa e li distingue in maniera molto netta da tutti gli altri mezzi tradizionali, in quanto essa rappresenta un autentico spartiacque che, in base a certe caratteristiche peculiari, ne giustifica la capacità di innovazione sulle abitudini comunicative più diffuse. A ben guardare infatti è stata proprio l'introduzione del circuito integrato prima e del microchip dopo, ad aver reso possibile la realizzazione del calcolatore elettronico e delle sue varianti odierne, sempre più miniaturizzate, da cui è dipeso l'avvento di un modo radicalmente nuovo di elaborare e archiviare le informazioni, di lavorare, giocare, divertirsi...

Nell'ambito della semiotica del testo<sup>71</sup> è frequente distinguere la *superficie* dei fenomeni esaminati dalle *strutture profonde* che li governano e ne determinano l'evoluzione<sup>72</sup>: una distinzione che in questo caso appare della massima pertinenza. Si potrebbe infatti sostenere che la diffusione su larga scala del calcolatore elettronico abbia inciso prima di tutto sul modo di elaborare l'informazione, custodirla e scambiarla, e quindi abbia operato in primo luogo al livello delle strutture profonde e

---

<sup>71</sup> Che è l'orizzonte teorico al quale si farà più spesso riferimento, sia pure con un atteggiamento talvolta critico nei confronti degli autori consultati.

<sup>72</sup> L'importante dicotomia fra la superficie del fenomeno segnico o testuale e le strutture profonde che ne regolano la sensazione sarà ricorrente nel discorso che segue, poiché si tratta di un'opposizione che opera a più livelli, sia nell'ambito dei fenomeni di interesse strettamente semiotico o linguistico, sia nella più ampia sfera dei processi sociali.

che ciò abbia poi prodotto, a un livello più superficiale, tutta una serie di conseguenze nelle modalità produttive, negli stili di vita, nei comportamenti comunicativi, e non soltanto comunicativi, degli individui. Tanto più che il personal computer o i suoi antesignani nascono inizialmente con spiccate finalità di calcolo e non per scopi espressamente comunicativi, che invece verranno acquisiti soltanto in una fase di sviluppo molto più recente, cioè al momento in cui il calcolatore diventerà il terminale remoto di una rete telematica. Detto questo, il suggerimento da cui prenderanno le mosse le considerazioni che seguono, consiste nel sostituire la nozione ambigua di 'nuovo medium' con quella più precisa di 'medium digitale', che poggia invece sull'opposizione strutturale fra digitale e analogico e non è soggetta a oscillazioni o usura come invece accade per la dicotomia fra vecchio e nuovo.

#### 4.2 – Un'opposizione ricorrente: digitale vs. analogico

A termini di dizionario (cfr. Garzanti 1987), per analogiche si intendono le «apparecchiature che trattano grandezze associabili a grandezze fisiche che variano con *continuità*» (p. 86; corsivo mio)<sup>73</sup>, mentre per digitali si intendono le «apparecchiature che trattano grandezze *discrete* (p.e. *calcolatore digitale*) o di metodi e tecniche che trasformano grandezze continue in grandezze *discrete* (p.e. *registrazione digitale*)» (p. 554; primo e penultimo corsivo mio). In altri termini, il tratto maggiormente qualificante che distingue la tecnologia digitale dalla corrispondente analogica è la capacità di dar luogo a una *rappresentazione discontinua* dell'informazione, laddove la seconda si

---

<sup>73</sup> E, restringendo il campo, «si dice analogica una apparecchiatura elettronica in cui il trattamento dei segnali avviene in modo continuo, ovvero i segnali in ingresso e in uscita al dispositivo possono assumere, entro un intervallo definito, *infiniti valori*. Il termine è utilizzato per distinguere le apparecchiature analogiche da quelle *digitali*, nelle quali i segnali possono assumere un numero finito di valori discreti (tipicamente due)» (Enciclopedia Utet 2003, I: 635; corsivo mio).

basa su una rappresentazione continua della stessa<sup>74</sup>. Ciò in buona sostanza significa che la tecnologia digitale è in grado di fornire una rappresentazione attendibile di un certo fenomeno anche servendosi di una porzione limitata e opportunamente selezionata dell'informazione correlata a esso, mentre l'equivalente tecnologia analogica non trasceglie porzioni particolari di quella informazione ma deve necessariamente elaborarne e archiviarne l'intera quantità disponibile. Il vantaggio che la prima tecnologia presenta rispetto alla seconda, è reso possibile dal fatto che l'una si basa sul processo di *campionamento*, cioè sull'estrazione a intervalli regolari di porzioni discrete dell'informazione totale disponibile, che siano rappresentativi del fenomeno in questione; tali campioni, inoltre, vengono convertiti in grandezze *numeriche*, quale che sia la natura del fenomeno da cui essi traggono origine, e la possibilità di trattarli in questi termini li rende in linea di principio rappresentabili per mezzo del *codice binario* che sta alla base di tutte le tecnologie elettroniche contemporanee, anzi del digitale *tout court*.

Per fare un esempio, usurato ma pur sempre efficace, confrontiamo la fotografia "tradizionale", che si avvale di una tecnologia chimica che è analogica, con la più recente fotografia elettronica, che si basa invece su supporto digitale<sup>75</sup>. La prima si basa sulle proprietà fotosensibili dei cristalli di sale d'argento i quali, se esposti a una opportuna quantità di luce, subiscono un'alterazione nella struttura chimica del reticolo cristallino che, a seguito dell'azione del bagno di sviluppo, si trasformano in argento metallico *nero* e quindi opaco alla luce. La tecnologia chimica su cui si basa questo tipo di ripresa è pertanto legata alla correlazione che si instaura fra il grado di annerimento del

---

<sup>74</sup> E' bene rendere conto del fatto che non tutti gli autori sono unanimemente concordi con questo modo di caratterizzare l'opposizione fra analogico e digitale: su ciò cfr. Frigerio, Mari, Padula, Raynaud.

<sup>75</sup> Non sfugga qui la precisazione che la fotografia comunemente detta "digitale" sia innanzitutto un tipo di immagine *elettronica*, cioè basata sull'uso di dispositivi elettrici, e che essa risulta, sotto il profilo strettamente tecnico, più simile all'immagine televisiva che non alla fotografia chimica. Perché non tutti i dispositivi digitali sono necessariamente elettronici, né tutti i dispositivi elettronici sono per forza digitali.

materiale sensibile e la quantità di luce cui esso è stato esposto: all'interno di un determinato intervallo di valori, la prima grandezza varia in maniera *proporzionale* e quindi *continua* rispetto all'altra, e tanto basta per qualificare come *analogica* quella tecnologia<sup>76</sup>. Nella fotografia (elettronica) digitale, al contrario, l'elemento sensibile è rappresentato da un *chip* di materiale semiconduttore<sup>77</sup> che reagisce alla sollecitazione luminosa generando un micro-segnale elettrico, il quale viene poi raccolto da un'apposita circuitazione posta a valle del sensore stesso, che provvede agli stadi successivi dell'elaborazione. In questa seconda fase il segnale così generato viene dunque *campionato* ad opera di un convertitore analogico/digitale che lo trasforma in un formato tale che i dati in esso contenuti possano assumere soltanto certi valori discreti<sup>78</sup>; questi vengono infine trasferiti al processore interno alla fotocamera che li trasforma in un *file*, cioè in un insieme di *istruzioni* che il calcolatore invia poi a una periferica di visualizzazione, si tratti di un monitor o di una stampante, per ricostruire e rendere infine visibile l'immagine così realizzata. Ecco quindi che le differenze fra i due sistemi possono essere ricondotte ai seguenti due aspetti: il primo, legato alle particolari caratteristiche di fotosensibilità delle tecnologie e dei materiali impiegati nella realizzazione dei dispositivi;

---

<sup>76</sup> Vedremo come ciò valga soltanto a un livello *macroscopico* e che questo non impedisca di individuare un livello *microscopico* sottostante al primo ove i termini della questione si invertono.

<sup>77</sup> Questi materiali, tipicamente il silicio e il selenio, sono «sostanze solide cristalline la cui conducibilità elettrica è intermedia fra quella di un metallo e quella di un isolante» (Enciclopedia Est, XI: 303) e manifestano anche la proprietà di essere sensibili alla luce. Si noti peraltro come proprio in tempi recentissimi sia stato attribuito il premio Nobel agli scienziati americani dei Bell Laboratories che per primi fecero la scoperta delle proprietà fotoelettriche di quei materiali, scoperta fatta nel corso di ricerche appunto sui materiali semiconduttori, quasi a sottolineare una sorta di continuità fra calcolatori elettronici e fotografia digitale.

<sup>78</sup> Occorre ribadire ancora come sia questa seconda operazione, detta anche di *quantizzazione*, a rendere digitale l'immagine e non il fatto che essa sia stata acquisita per mezzo di un sensore elettronico. Si tenga presente come il sensore CCD (*charge coupled device*, cioè dispositivo ad accoppiamento di carica), che oggi rappresenta il cuore delle fotocamere digitali, sia in realtà già presente da molti anni sulle telecamere per uso televisivo, che sono state per lungo tempo un dispositivo di tipo analogico.

il secondo, legato invece alle peculiari modalità di estrazione ed elaborazione dell'informazione che da quelle tecnologie dipendono.

E allora si potrebbe forse individuare un punto di transizione fra le “vecchie” e le “nuove” tecnologie proprio nel passaggio dal primo al secondo aspetto, e cioè nel fatto che i dispositivi odierni sono sempre più spesso basati sulla centralità della nozione, tanto sfuggente quanto pervasiva, di *informazione* e in particolare sulla separazione fra la fase in cui essa viene acquisita e le successive in cui viene elaborata, trasmessa o archiviata. Rinviando al seguito per un maggiore approfondimento di questo punto, passiamo ora a esaminare in maggiore dettaglio le prerogative che la tecnologia digitale presenta, in confronto alla corrispondente analogica. In particolare la prima permette: 1) di elaborare e archiviare una quantità di informazione drasticamente minore rispetto a quella resa complessivamente disponibile<sup>79</sup> durante la fase di acquisizione; 2) trattare questa informazione come se fosse una grandezza numerica, senza riguardo per la natura fisica del fenomeno da cui essa trae origine; 3) di codificare per mezzo di una logica binaria l'informazione numerica così ottenuta. Di questi, che sono i tre principali punti di distinzione fra il digitale e l'analogico, il primo produce vantaggi immediatamente chiari, che consistono nel rendere senz'altro più leggeri e veloci tutti i processi connessi all'elaborazione, alla trasmissione e all'archiviazione dell'informazione, quale che sia la particolare tecnologia su cui essi vengono poi implementati. Al contrario, i vantaggi derivanti dal secondo punto sono invece legati a una prospettiva prettamente computazionale, cioè basata sulla centralità del calcolatore elettronico e sul fatto che, grazie a esso, qualsiasi fenomeno possa essere elaborato sotto il profilo quantitativo, a prescindere

---

<sup>79</sup> Se l'estrazione di campioni discreti permette di ridurre in maniera significativa la quantità di informazione registrata rispetto a quella complessivamente disponibile, la completezza del dato finale è garantita da opportuni *algoritmi* che il sistema associa ai campioni, allo scopo di *interpolare* l'informazione mancante. Naturalmente, a parità di campioni estratti, la fedeltà nell'interpolazione è direttamente proporzionale al grado di accuratezza nella formulazione degli algoritmi.

dalle peculiari caratteristiche che esso presenta sul piano qualitativo: le oscillazioni sonore che compongono un brano musicale o le variazioni di luminosità e colore che stanno alla base di un'immagine fotografica o televisiva, perdono la loro specificità quando esse vengono convertite in bit e si prestano a essere trasformate in un file<sup>80</sup>. Infine, molto meno evidenti rispetto ai primi due punti appaiono le ragioni relative al terzo, cioè il perché la *codifica binaria* dell'informazione stia alla radice di tutti i formati digitali esistenti, tanto da risultare coestensiva alla nozione stessa di digitale, né immediatamente chiaro risulta perché il ricorso al codice binario renda intrinsecamente più efficienti le tecnologie che vi si basano.

### 4.3 – Gli antesignani del digitale

Per rispondere compiutamente agli interrogativi sui quali si chiude il paragrafo precedente, occorre ampliare alquanto il raggio d'azione del nostro discorso e spostare all'indietro l'orizzonte temporale di riferimento, allo scopo di prendere in considerazione anche gli autori e le scoperte più antichi, che fecero da precursori agli sviluppi delle tecnologie digitali più recenti. Tutti i lettori ingenuamente convinti che l'informatica e il digitale dipendano da invenzioni sviluppate negli ultimi venti o trent'anni rimarranno senz'altro sorpresi dal sapere che molte delle soluzioni progettuali su cui si basano i dispositivi odierni risalgono nella loro prima formulazione all'Ottocento, cioè a un'epoca in cui fra l'altro non esisteva nemmeno l'energia elettrica per uso civile. Ad esempio è del 1834 la *macchina analitica* di Charles Babbage<sup>81</sup>, un sistema di gestione meccanica delle

---

<sup>80</sup> Evidentemente da questa prerogativa dipende la cosiddetta *convergenza digitale*, cioè il fatto che le tecnologie digitali si pongano come una piattaforma universale per far convergere in un unico medium le forme espressive che prima competevano a media diversi.

<sup>81</sup> Il matematico inglese Charles Babbage (1791-1871) giunse al progetto dell'*analytical engine* attraverso lo studio di un prototipo, il *differential engine*, al quale iniziò a lavorare fin dal 1822. Se oggi il nome di Babbage e quello del suo e-laboratore di schede perforate vengono ancora ricordati, è perché a lui si devono al-

schede perforate che non superò mai la fase di progetto, ma che conteneva già la fondamentale intuizione di separare i processi di calcolo dalla registrazione dei risultati di tali calcoli e di scindere, concettualmente prima ancora che operativamente, l'unità di elaborazione centrale dall'archivio di informazioni su cui essa opera. Se oggi si parla appunto di unità centrale di elaborazione (CPU, cioè *central process unit*) e memoria di massa, oppure della distinzione stessa fra *hardware* e *software*, è perché l'architettura di un moderno calcolatore elettronico è ancora debitrice delle soluzioni studiate per la prima volta nella macchina di Babbage, malgrado essa non sia mai divenuta un dispositivo funzionante.

Un altro apparecchio per la gestione delle schede perforate, più recente e basato quindi sul funzionamento elettrico, fu messo a punto su suolo americano dall'ingegnere di origini tedesche Hermann Hollerith. In questo caso l'invenzione non rimase allo stadio semplicemente progettuale e giunse invece alla sua fase operativa, tanto che la macchina fu applicata all'elaborazione e alla gestione automatica dei dati anagrafici, risultando peraltro vincente in un concorso bandito dall'Ufficio per il Censimento americano. Al giorno d'oggi il nome di Hollerith potrà risultare sconosciuto ai più e la sua vicenda può apparire poco più che una curiosità degna dell'archeologia industriale, ma se si rammenta il fatto che la società da lui fondata si sia poi chiamata "International Business Machines", meglio nota con l'acronimo IBM, si può avere un'idea di quanto la sua invenzione possa aver rappresentato una tappa decisiva nel processo di sfruttamento industriale e commerciale dei primi manufatti informatici. Tanto più che anche il sistema di Hollerith implementa la suddivisione delle tre funzioni di input, elaborazione e output già presente sulla macchina di Babbage. Rimanendo poi nell'ambito dei dispositivi che, pur essendo meccanici e analogici, preludono a soluzioni che saranno poi presenti su apparec-

---

cune importanti intuizioni progettuali, come ad esempio l'idea di distinguere le schede contenenti i dati da elaborare dalle schede contenenti le *istruzioni* per la macchina: una distinzione che ritroviamo ancora oggi fra *file* di dati e *file* eseguibili. Su ciò cfr. Ciotti, Roncaglia (2000: 45).

chi digitali, va senz'altro menzionato anche il Memex (Memory Extender) di Vannevar Bush (1939), che può essere considerato la prima *macchina ipertestuale* della storia. Il Memex è costituito infatti da una serie di lettori di microfilm collegati a una unità di elaborazione centrale, in grado sia di registrare la posizione dei singoli fotogrammi per montarli meccanicamente che di acquisire nuove immagini: è dunque un apparecchio che coniuga le tecniche del montaggio tipiche del cinema con le prime rudimentali funzioni di calcolo, ponendosi come una specie di precursore della convergenza fra media diversi<sup>82</sup>.

Ciò che accomuna queste invenzioni è in primo luogo il fatto di riprodurre su dispositivi meccanici le funzioni di elaborazione e archiviazione delle informazioni che sono tipiche della *mente umana*, e quindi di avere come modello le capacità cognitive dell'uomo; in secondo luogo ciò avviene avvalendosi di tecniche simili fra loro, che essenzialmente consistono nel suddividere l'informazione complessiva in tante unità informative discrete, da ricomporre poi in sequenze stabilite dall'operatore e che spesso non ripercorrono obbligatoriamente la sequenza originale. E ancora, perlomeno nel caso delle due macchine di Babbage e di Hollerith cui si è fatto cenno, abbiamo visto essere già presente

la caratteristica fondamentale del formato digitale: ossia la *rappresentazione discontinua dell'informazione*: ambedue le macchine proposero, infatti, una struttura dell'informazione basata su un numero fisso di campioni, fissata sulla scheda dalla presenza o meno di perforazioni. Questo permetteva già, di fatto, *una scelta binaria* a seconda che l'ago riuscisse o meno a passare attraverso la scheda, restituendo così risultati del tipo *si-no, vero-falso, acceso-spento*, che nella codifica digitale saranno poi convertiti nei valori 1 e 0. (Guidolin 2005: 47; secondo corsivo mio).

Come si può notare, da queste considerazioni emerge non soltanto che il digitale, inteso come sistema di trattamento *discreto* dell'informazione, abbia origini decisamente più remote

---

<sup>82</sup> Per una più esaustiva disamina dei dispositivi qui menzionati si veda Guidolin (2005: 46, sgg.).



rispetto alle tecnologie elettroniche contemporanee, ma anche che esso possa venire implementato su dispositivi di diversa natura, sia meccanici come quelli a schede perforate, che elettrici o elettronici. In altri termini, non sono tanto le caratteristiche tecniche o i materiali di cui è fatto a decidere se il dispositivo sia digitale o meno, bensì la sua *architettura costruttiva* e soprattutto le modalità logiche con cui essa elabora l'informazione: per stabilire dunque se un apparecchio è digitale non occorre tanto chiedere di cosa è fatto, quanto piuttosto *come* è fatto e *come* funziona. Certamente però anche il *che cosa* diventa importante se si guarda a quanto, nel corso del Novecento, l'evoluzione di questi dispositivi si sia avvalsa della diffusione su larga scala dell'energia elettrica per usi civili: se è di circa un secolo la distanza che separa le prime intuizioni di Babbage dal Memex di Bush, è stato necessario molto meno tempo perché da quest'ultimo si giungesse al primo calcolatore elettronico. Risale infatti agli anni Quaranta del secolo scorso la messa a punto dell'ENIAC (Electronic Numerical Integrator and Calculator), il primo elaboratore *digitale* mai costruito, basato sulle valvole termoioniche e colossale per dimensioni e peso: circa trenta tonnellate distribuite sulla superficie di un appartamento. Ora, per quanto questo primo calcolatore possa apparire distante dai computer contemporanei, l'epoca che con esso prende avvio e che sarà caratterizzata dall'impetuoso sviluppo dell'elettronica digitale, sarà sempre più focalizzata sullo sforzo di miniaturizzazione dei componenti, incremento delle prestazioni, riduzione dei consumi e dei costi ma senza che, in definitiva, ciò abbia comportato altrettanto drastici cambiamenti nella logica progettuale di fondo.

Se la digitalizzazione si basa sulla codifica binaria dell'informazione, allora il dispositivo che la implementa deve ammettere due stati mutuamente esclusivi, come scheda perforata/non perforata se il sistema è meccanico, oppure circuito aperto/circuito chiuso se il sistema è elettrico. E' chiaro che dall'ENIAC in avanti tutti i dispositivi saranno stati del secondo tipo e il fulcro del loro funzionamento possa essere in buona so-

stanza rappresentato da un sistema di *interruttori*<sup>83</sup>, per quanto sofisticati essi siano e complesso il circuito che essi governano. Ecco quindi che le tappe principali del repentino sviluppo cui si è poi assistito sono scandite dalla tendenza a rendere sempre più minuscoli ed efficienti questi interruttori molto speciali: e così durante gli anni Cinquanta l'invenzione del *transistor*, che utilizza tensioni elettriche molto basse, permette di risolvere i problemi di surriscaldamento<sup>84</sup> tipici delle valvole termoioniche e dà così luogo alla seconda generazione di calcolatori. Nel 1958 la Texas Instruments presenta il circuito integrato (microchip), cioè una lastra di silicio capace di ospitare in spazi microscopici un numero enorme di transistor miniaturizzati, con i quali nasce la terza generazione di elaboratori elettronici, la cui fisionomia inizia a somigliare sempre più a quella dei calcolatori attuali. Infine nel 1971 la Intel presenta il primo *microprocessore*, identificato col numero 4004: si tratta di un circuito integrato che, nelle esigue dimensioni di appena 4,3 millimetri, contiene tutte le componenti dell'unità di elaborazione centrale di un calcolatore<sup>85</sup>. L'invenzione del microprocessore dà quindi l'impulso decisivo al processo già in atto di progressiva riduzione delle dimensioni dei calcolatori, tanto che da quel momento in avanti si inizia a parlare di *personal computer* nella misura in cui la riduzione delle dimensioni e dei costi rende accessibile all'utente individuale quel che prima era riservato alle grandi aziende, alle università e ai centri di ricerca. Con quest'ultimo passaggio, il

---

<sup>83</sup> Del resto un interruttore, oltre a essere il più elementare dispositivo atto a discriminare una alternativa binaria, ha la duplice funzione sia di *cambiare* lo stato del circuito sia di *rappresentare* quello stato: su ciò cfr. Ciotti, Roncaglia (2000: 6). D'altro canto, anche un *neurone* può essere considerato come un caso molto particolare di interruttore e, di conseguenza, l'intero cervello come un circuito elettrico straordinariamente complesso e la stessa cognizione umana come il risultato delle elaborazioni eseguite da questo circuito. Le considerazioni qui sviluppate si basano in parte sulla convinzione che quella qui tracciata sia molto più che una semplice analogia.

<sup>84</sup> Un genere di problema destinato a ripresentarsi periodicamente, se è vero che il principale limite pratico che oggi si incontra, nell'ulteriore sviluppo di processori più veloci è potenti, è dovuto proprio allo smaltimento del calore che essi generano.

<sup>85</sup> Per una rassegna più approfondita degli argomenti qui discussi, si veda sempre Guidolin (2005: 53).

computer diventa sempre più alla portata dell'utente medio e la sua diffusione diventa un fenomeno di massa: da strumento di lavoro diventa dispositivo di divertimento e svago, mentre il microprocessore di dimensioni sempre più piccole diventa parte integrante di un numero sempre più vasto di dispositivi elettronici che sono sempre più parte della nostra vita quotidiana. E' la cronaca dei giorni nostri, segnata dalla presenza sempre più pervasiva dell'elettronica digitale.

#### 4.4 – Alle origini del digitale: da Boole a Shannon

Il rapido excursus qui svolto sulle invenzioni e i personaggi che hanno fatto da precursori alle odierne tecnologie digitali, ha permesso di effettuare alcune importanti precisazioni ma non ancora di rispondere compiutamente alla domanda che era stata posta in apertura. Abbiamo cioè visto che il digitale può avvalersi di tecnologie diverse, purché esse siano in grado di discriminare stati rappresentazionali discreti, cioè che siano in linea di principio riducibili alla *codifica binaria* dell'informazione, ma senza aver ancora chiarito *perché* tale codifica abbia un ruolo così centrale per le tecnologie digitali. Per rispondere occorre allora fare riferimento ancora una volta a un autore dell'Ottocento, però stavolta non a un tecnico o a un inventore ma al logico e matematico anglosassone George Boole<sup>86</sup> (1815-1864), la cui opera teorica diede un impulso decisivo allo sviluppo dell'algebra simbolica quale sistema di calcolo universale, secondo l'ambizione positivista di esprimere tutte le verità scientifiche in forma univoca e priva di ambiguità. Questo pro-

---

<sup>86</sup> In particolare Boole sviluppò l'accostamento fra operatori logici e calcoli aritmetici, proseguendo il percorso già intrapreso da Leibniz, che aveva stabilito l'equivalenza fra la disgiunzione e la congiunzione logica dei concetti con le operazioni di addizione e moltiplicazione. Boole portò ulteriormente avanti questo discorso, applicandolo anche ai quantificatori 'ogni' e 'qualche': cfr. Ciotti, Roncaglia (2000: 51).

getto, che nella sua prima formulazione risale a Leibniz<sup>87</sup>, ha come fulcro l'idea che

la validità dei processi di analisi non dipend[a] dall'interpretazione dei simboli adoperati, ma solo dalle leggi della loro combinazione. Ogni sistema di interpretazione che non modifichi la verità delle relazioni supposte è ugualmente ammissibile ed è così che lo stesso processo può, in uno schema d'interpretazione, rappresentare la soluzione di una questione concernente le proprietà dei numeri in un altro schema, quella di un problema geometrico in un altro, quella di un problema di dinamica e di ottica e così via. (Boole 1847, cit. in Abbagnano 1995, VI: 335).

In altri termini, nella concezione booleana il pensiero, se spogliato dei suoi contenuti empirici e considerato dal punto di vista esclusivamente formale, è equiparabile alla manipolazione di simboli *astratti*, per elaborare i quali non ha più tanta importanza il significato che essi esprimono quanto piuttosto le regole che valgono per la loro *combinazione*. Pertanto, una volta fissata per quei simboli una interpretazione che permetta loro di esprimere univocamente una certa verità, l'elaborazione astratta consiste nel trasformare le combinazioni fra quei simboli secondo regole che ne *conservino* la verità, ma senza alcun riguardo per la particolare verità che essi esprimono. Ciò significa che tutti i calcoli aritmetici, come anche le leggi della logica o della fisica se espresse per mezzo di un opportuno formalismo, sono riducibili alla manipolazione di simboli governati da una dimensione esclusivamente *sintattica*, e quindi di per sé privi di una vera e propria *semantica*, così come lo sono tutti i dispositivi che di quei calcoli si servono per eseguire computazioni automatiche, inclusi evidentemente i *personal computer*. Spesso si sente dire che il computer che ormai tutti possediamo sia un "idiota di ferro e silicio", per dire che si tratta di una

---

<sup>87</sup> Il filosofo tedesco Gottfried Wilhelm Leibniz è forse stato uno degli ultimi casi di genialità universale, poiché le sue ricerche spaziavano dalla filosofia alla matematica, dalla fisica alla linguistica. Riguardo ai punti qui discussi, il suo contributo più rilevante è consistito nel sistematizzare il calcolo binario, studiando le diverse alternative alla notazione decimale e sostenendo per la prima volta l'efficacia e la semplicità della base 2. Cfr. ancora Ciotti, Roncaglia (2000: 21).

macchina estremamente veloce, potente e precisa nei calcoli che esegue ma che questo non basta a renderla in grado di comprendere appunto il significato di quelle computazioni né, men che meno, di cogliere il nesso fra quei calcoli e la realtà che sta intorno a essa. L'algebra di Boole, che sta alla base *anche* dei calcolatori contemporanei, offre una giustificazione teorica e senza dubbio elegante a questa banale verità, che peraltro non risulta particolarmente intaccata dalla molteplicità di funzioni nuove e sofisticate di cui si sono arricchiti i computer di oggi.

In effetti, la differenza fra un personal computer e, mettiamo, un progetto di intelligenza artificiale riguarda proprio il differente grado di dipendenza del dispositivo artificiale dall'operatore umano. Nel primo caso, infatti, l'intervento dell'uomo è decisivo ad almeno tre livelli del funzionamento della macchina: 1) è appunto l'uomo che interviene al livello di immissione dei dati attraverso le opportune periferiche di input; 2) è ancora l'operatore umano a dover programmare l'"idiota", cioè a dovergli fornire le istruzioni per elaborare quei dati; 3) ed è infine l'uomo a dover interpretare i risultati di quelle elaborazioni, cioè a dover costruire intorno alle operazioni svolte dal computer quella semantica che esso non è programmato per avere. Al contrario, se si parla di intelligenza artificiale, si starà parlando di un dispositivo che, una volta predisposte le condizioni hardware e software iniziali, sia autonomo dall'uomo perlomeno sotto due punti di vista: in primo luogo, nella ricerca di informazioni ambientali pertinenti per l'esecuzione dei suoi compiti; in secondo luogo, nella capacità di *imparare* ed eventualmente *riprogrammarsi* e cioè di tenere una condotta non completamente rigida, ma anzi che sia in grado di modificarsi in funzione delle condizioni ambientali che esso incontra. Il che implica, in qualche modo, che un sistema del genere sia in grado anche di *prendere delle decisioni*, cosa che invece non ci si aspetta da un personal computer. A tale proposito vale allora la pena di tener presente ancora George Boole che, nella sua opera di maggior rilievo, *An Investigation on the Laws of Thought* (*Indagine sulle leggi del pensiero*, 1854), dimostra come qualsiasi pensiero da un punto di vista logico possa essere rappre-

sentato in termini di una sequenza di *scelte binarie*, cioè come una serie di alternative fra due stati di cose equiprobabili e mutuamente esclusivi.

Una volta posta la fondamentale equivalenza fra i contenuti del pensiero umano e la loro rappresentabilità per mezzo di un sistema di scelte binarie, chi la ha poi applicata per la prima volta a un dispositivo elettrico, aprendo così le porte allo sviluppo dei calcolatori contemporanei, è stato il matematico americano Claude Shannon, all'epoca studente del Massachusetts Institute of Technology (MIT) e noto nell'ambito delle scienze del linguaggio insieme al suo collega Warren Weaver. Il motivo della sua notorietà è dovuto al fatto che, mentre eseguiva dei test *sull'analizzatore differenziale*, un dispositivo elettromeccanico capace di eseguire calcoli anche molto complessi, Shannon ebbe l'idea che un dispositivo elettrico potesse implementare la logica booleana a condizione di esprimere i valori binari di vero e falso (ovvero 1 e 0 se espressi in termini numerici) per mezzo dei due stati di aperto o chiuso in cui un circuito elettrico può trovarsi. Ecco perché l'interruttore elettrico, tanto quanto il relais o il transistor, nel discriminare fra i due stati equiprobabili di apertura o chiusura del circuito di cui fa parte, costituisce l'anello di congiunzione fra un sistema astratto di scelte binarie e la sua implementazione fisica, fungendo così da architrave dell'applicazione della logica digitale a un dispositivo elettrico. Conseguenza di questa intuizione fu anche l'idea di considerare l'informazione come una grandezza quantificabile, la cui *unità elementare* è quella necessaria a dirimere fra due alternative binarie equiprobabili, unità che prende il nome di *bit* da *binary digit*, cioè cifra binaria.

A differenza di altri autori menzionati, il lavoro di Shannon non rimase confinato alla speculazione teorica ma fu invece applicato alla risoluzione di problemi precisi nell'ambito di quella che oggi potremmo chiamare ingegneria delle telecomunicazioni. Infatti il suo obiettivo fu quello di definire le condizioni teoriche e pratiche per cui un sistema di trasmissione fosse in grado di garantire la fedeltà delle comunicazioni, cioè la congruenza fra quanto ricevuto dal destinatario e quanto inviato

dall'emittente, calcolando e attenuando gli effetti di disturbo indotti dal canale fisico su cui avviene la trasmissione stessa. Sotto questo profilo i meriti del matematico americano furono molteplici: non soltanto aver ideato una codifica unitaria per una molteplicità di messaggi di natura diversa, operazione che avrebbe inoltre anticipato la convergenza al digitale cui si assiste oggi; non soltanto aver posto l'informazione come grandezza definibile e misurabile in maniera rigorosa, avendone fissato l'unità elementare cioè il bit; non soltanto aver formulato il concetto di *rumore* inteso nel senso tecnico di perturbazione con cui il canale fisico disturba la comunicazione, e il complementare concetto di *ridondanza* con cui si intendono tutte le strategie atte a rendere più complesso il segnale per renderne più fedele la trasmissione stessa. In realtà, il merito principale di Shannon, conseguito in collaborazione col citato Weaver, fu di aver elaborato un modello matematico della comunicazione che desse una rappresentazione unitaria dei processi di codifica e trasferimento dell'informazione; che fosse valido per qualsiasi tipo di canale fisico, dai cavi elettrici alle trasmissioni in radiofrequenza fino alle odierne fibre ottiche; e di aver altresì individuato il limite teorico alla fedeltà del segnale, detto appunto limite di Shannon, e rappresentato dal fatto che la quantità d'informazione emessa dalla sorgente non possa superare la capacità di trasmissione del canale nell'unità di tempo.

Le linee guida di questo modello, che fu compiutamente formulato in *The Mathematical Theory of Communication* (1948), erano state concepite per trattare la comunicazione fra dispositivi automatici e avvalendosi di un punto di vista strettamente tecnico e ingegneristico. In altri termini, non rientrava fra gli obiettivi dei due autori di occuparsi della comunicazione umana né, tantomeno, di ridurre l'interazione fra esseri umani alla semplicità e alla meccanicità del loro modello<sup>88</sup>. Tuttavia, vuoi per la sua efficacia, vuoi perchè la moda intellettuale

---

<sup>88</sup> Teniamo presente che nella formulazione del suo modello Shannon aderisce alla prospettiva già enunciata da Boole, secondo la quale gli aspetti tecnici della comunicazione sono del tutto indipendenti dal significato che l'utente finale attribuisce al contenuto della comunicazione stessa.

dell'epoca spingeva in quella direzione, questi aspetti non impedirono al linguista russo Roman Jakobson di riprendere quel modello, perfezionarlo e farne per lungo periodo oggetto delle riflessioni linguistiche e semiologiche di ispirazione strutturalista. Ora, senza voler fare una sorta di archeologia del pensiero linguistico e ridiscutere pregi e limiti di quel modello, occorre però sottolineare l'importanza di una riconsiderazione anche semiotica della nozione tecnica di informazione, non soltanto perché proprio la comunicazione umana risulta oggi mediata in maniera sempre più pervasiva da dispositivi artificiali, ma soprattutto perché questi ultimi tendono a imitare in maniera sempre più fedele alcune capacità cognitive tipiche dell'uomo, ponendosi sempre più spesso come interlocutori alla pari. Sempre meno "idioti", quindi, e sempre più "intelligenti".

#### 4.5 – La svolta cognitiva connessa al digitale

Come si è detto, proprio dalla possibilità di trattare l'informazione come *entità discreta*, cioè suscettibile di essere elaborata in termini numerici<sup>89</sup>, dipendono in misura determinante le peculiarità e soprattutto i vantaggi operativi che le tecnologie digitali sono in grado di esibire rispetto agli omologhi dispositivi analogici. Tuttavia, accanto all'esame degli aspetti tecnici della questione di cui si è ampiamente discusso, pare adesso più opportuno focalizzare l'attenzione su un secondo aspetto della questione, certamente non meno rilevante del primo, e cioè quello legato alle *capacità cognitive* dell'utente medio, che rendono possibile l'utilizzo di un determinato medium e che devono necessariamente intrecciarsi e interagire con gli aspetti più propriamente tecnologici. Infatti non appare inutile sottolineare come l'uso di un mezzo di comunicazione tecnologicamente complesso come quelli diffusi oggi sia sempre pre-

---

<sup>89</sup> Non a caso infatti, si parla di *immagine numerica* per riferirsi all'elaborazione elettronica delle immagini in ambito fotografico o televisivo, essendo rimasto soltanto il cinema quale baluardo della ripresa su pellicola, e quindi su supporto chimico e analogico.



ceduto, accompagnato e reso possibile da una serie di operazioni mentali specifiche che l'utente compie nel servirsi di esso, o il cui svolgimento l'utente delega a esso. E quindi, se si ha ragione nel sostenere l'argomentazione sviluppata sopra, e cioè di ritenere che la principale novità dei media contemporanei sia rappresentata dalla progressiva transizione dall'analogico al digitale, pare altrettanto opportuno riconoscere che tale fenomeno comporta e rende necessario il corrispondente passaggio da una *cognizione di tipo analogico* a una *cognizione di tipo digitale*.

In altri termini, se a ciascuno dei due modelli di architettura tecnologia, l'una analogica e l'altra digitale, sono associate diverse modalità di elaborazione, organizzazione e archiviazione dell'informazione, e ciascuna di queste modalità richiede corrispondentemente abilità cognitive complementari sì, ma sostanzialmente distinte, ecco allora che la principale novità connessa alla trasformazione dall'analogico al digitale consiste in una *svolta cognitiva*, cioè una radicale trasformazione nelle stesse operazioni mentali che l'utente svolge nel servirsi di una tecnologia piuttosto che dell'altra.

Probabilmente, il grande disorientamento che riscontriamo ancora oggi di fronte ai nuovi strumenti digitali, che si riflette in maggior misura nelle persone adulte, sta proprio in questa *dicotomia di approcci cognitivi*, ossia la separazione tra un'interpretazione razionale, analitica e astratta del mondo e quella che invece si attua nella dimensione percettiva, multisensoriale, multidimensionale e, se vogliamo, più naturale della vita quotidiana, che consiste nel navigare, toccare, vedere, ascoltare, sentire e associare le informazioni che percepiamo attraverso i nostri sensi. In questo, infatti, si traduce sostanzialmente la *svolta cognitiva operata dai nuovi media*: l'estroffessione della comprensione del mondo sulla mappa multidimensionale e mentale all'interno di una cornice, o *frame*, dove multimedialità, simulazione virtuale e telecomunicazione diventano gli strumenti di un nuovo approccio cognitivo maggiormente armonizzato su livelli eterogenei di elaborazione della conoscenza. (Guidolin, 2005: XIV; corsivi miei).

Appare dunque chiaro che l'opposizione fra analogico e digitale non può rimanere confinata al piano meramente tecnico, che avrebbe peraltro poco rilievo nell'ambito delle considera-

zioni di pertinenza semiotica che si sta tentando qui di sviluppare. Al contrario, proprio la pregnanza teorica che riveste la dicotomia fra architettura analogica e architettura digitale nei sistemi di elaborazione dell'informazione, rinvia alla più profonda opposizione fra due modi radicalmente diversi, quantunque complementari fra loro, di pensare e comprendere il mondo, dare forma alla realtà e organizzarla in conoscenza. L'una è la modalità del ragionamento analogico, che procede per contiguità, somiglianza, analogia appunto, libera associazione di idee e, a partire da una certa serie di elementi, può ordinarli secondo una molteplicità di percorsi diversi, ognuno dotato della propria validità e del proprio potere conoscitivo. L'altra è la modalità del pensiero razionale, analitico e astratto, che procede per individuazione di nessi logici e causali e, data una certa serie di elementi, li ordina secondo l'unica sequenza possibile alla luce della struttura argomentativa che quella logica impone.

Ancor oggi, per esempio, è lecito pensare che l'attività razionale trovi significato, principalmente, nel riuscire a collegare tra loro una sequenza lineare di deduzioni logiche sulla base di nessi causali. L'uomo, tuttavia, ha sempre cercato di interpretare il mondo [anche] attraverso tecnologie intellettive che gli permettessero di rappresentare in maniera analogica la realtà, come per la prospettiva, la fotografia, il cinema, la televisione: rappresentazioni che recuperano e attribuiscono nuove finalità sensoriali e percettive alla conoscenza e che contemporaneamente aprono nuovi spazi cognitivi di interazione tra il soggetto e il mondo esterno. [...] [Dunque] la comunicazione digitale ci costringe a un *salto cognitivo radicale* che non si limita a definire come vengono trasmesse le informazioni, ma ad aprire i nuovi spazi di un sapere intercognitivo, una dimensione all'interno della quale soggetti pensanti e interagenti collaborano alla costruzione di pratiche intellettive. [...] Un'evoluzione di forme di sapere e strategie comunicative in continuo dinamismo, e per questo sempre nuove, che noi definiamo appunto *nuovi media*. (Ivi: XV-XVI; primo corsivo mio).

#### 4.6 – La tecnologia dell'alfabeto

Se si accoglie il punto di vista qui tratteggiato, è chiaro però che la questione si sposta non soltanto in maggiore profondità

ma anche cronologicamente molto più a monte, in relazione a ciò che riguarda le forme antesignane degli odierni mezzi di comunicazione di massa. Come sostengono acutamente alcuni degli autori citati, fra cui lo stesso Guidolin (2005: 18, sgg.), se l'opposizione fra dispositivi analogici e dispositivi digitali viene riferita alle modalità cognitive soggiacenti a una certa tecnologia, e che presiedono al suo utilizzo, è chiaro che il "nuovo" medium più antico è la *scrittura alfabetica*: infatti già in questa forma di invenzione, così antica e che risale quasi all'origine della Storia<sup>90</sup>, convergono alcuni fattori tecnici e cognitivi insieme, che hanno permesso alle modalità di comunicazione dell'epoca di fare un autentico salto qualitativo o, come lo stesso Guidolin precisa (cfr. p. 17, sgg.), una vera e propria *rivoluzione tecnologica*. Ora, per intendere correttamente in che senso la diffusione del sistema di scrittura basato sull'alfabeto abbia rappresentato una "rivoluzione tecnologica" in termini sostanziali, e non soltanto metaforici, occorre mettere opportunamente a fuoco proprio la sinergia che si crea fra l'elemento tecnico e la sua controparte cognitiva, sottolineando in questo caso il fatto che lo stesso alfabeto, in quanto forma di espressione possa essere genuinamente considerato alla stregua di una tecnologia cognitiva, specie nei riguardi delle risorse mentali che esso mobilita e dei contenuti che veicola.

Osserviamo dunque come agli albori della civiltà<sup>91</sup> il primo fondamentale passo in senso evolutivo sia stato compiuto dall'uomo quando questi fu in grado di lasciare tracce semiotiche stabili della propria esperienza, affrancando così la comunicazione dai limiti imposti dall'oralità e legati alla "volatilità" del messaggio verbale e alla necessaria compresenza simultanea

---

<sup>90</sup> Tecnicamente l'origine della Storia viene fatta risalire proprio all'epoca in cui vengono messi a punto i primi sistemi atti a lasciare tracce stabili dello scambio di informazione fra gli uomini del tempo e quindi, sostanzialmente, dei *sistemi di scrittura* i cui prodotti rappresentano i primi *documenti storici*, e quindi le prime tracce tangibili di civiltà.

<sup>91</sup> D'altronde non si può dimenticare come anche il fatto di aver posto le *leggi* in forma scritta abbia costituito un fondamentale passaggio nell'evoluzione della società civile. La legge scritta, a differenza di quella trasmessa per via orale, è *pubblica* nel senso che è potenzialmente accessibile da parte di qualsiasi cittadino.

degli interlocutori. Tuttavia questa è stata soltanto la tappa di un percorso molto più lungo e articolato, che è sì culminato con l'invenzione dell'alfabeto, e cioè con quella che ad avviso di molti può essere considerata una vera e propria *rivoluzione cognitiva*; ma è un percorso che inizia molto prima, con le più antiche forme di pittura e incisione rupestre per mezzo delle quali il contenuto di quelle arcaiche rappresentazioni varca per la prima volta i confini del tempo e dello spazio, realizzando così un essenziale differimento fra il momento della produzione e il momento della ricezione del messaggio. I diversi sistemi di scrittura, anche quelli non alfabetici e basati sulla rappresentazione iconica, sono quindi accomunati da un tratto che li distingue così dalla comunicazione orale: cioè basarsi sulla produzione di tracce durature nel tempo e non transitorie come sono invece i segnali vocali; e dunque tracce capaci di trasmettere il loro contenuto a una distanza indeterminata nel tempo, e nello spazio se il supporto è mobile, rivolgendosi peraltro a un destinatario altrettanto indeterminato che in linea di principio potrebbe anche non esistere nel momento in cui il segno è prodotto.

Così facendo gli uomini primitivi, con le loro pitture e le incisioni rupestri hanno affidato all'oceano della Storia una specie di "messaggio nella bottiglia" che permette, a distanza di millenni, a quelle raffigurazioni e a quelle scritture da loro tracciate e che si sono conservate fino a noi, di parlarci di quelle scene primitive, della loro funzione propiziatoria, lasciandoci indovinare i rituali e le pratiche comunitarie in cui esse espletavano la loro funzione, al punto che ancora oggi, per gli archeologi e i paleontologi che le studiano e le interpretano, esse sono ancora testimonianze vive di quel lontano passato. Il passo successivo nel percorso evolutivo qui descritto è consistito nell'arricchire quelle primitive forme di rappresentazione iconica della capacità di veicolare contenuti anche astratti e generali, caricandosi in tal modo di valenze anche simboliche ed emendandosi così dalla stretta contiguità semantica e iconica con l'oggetto rappresentato. Infatti il passaggio dalle pitture rupestri più arcaiche a sistemi di scrittura vera e propria, più sofisticati come quelli basa-

ti sui pittogrammi, comporta un aumento del potenziale semantico del codice in quanto, pur conservandosi l'elemento iconico che rinvia in maniera stereotipata a un contenuto fisso immediatamente riconoscibile, la relazione semiotica di rinvio fra segno e designato acquista un carattere di maggiore generalizzazione e astrattezza e, di pari passo, di maggiore convenzionalità.

Tuttavia è soltanto con la messa a punto della scrittura alfabetica che quei primitivi sistemi di comunicazione evolvono fino ad acquistare le capacità espressive, semantiche e cognitive che stanno al centro delle presenti considerazioni. Ciò vale innanzitutto a causa del fatto che, a differenza di altri sistemi, la scrittura alfabetica è congegnata in modo tale che a ogni segno grafico venga a corrispondere un suono della lingua verbale e quindi questo sistema riproduce su un supporto duraturo le caratteristiche semiotiche tipiche dei segnali vocali; caratteristica che, per esempio, manca nel caso dei sistemi pittogrammatici per i quali ogni segno grafico rappresenta invece una porzione di contenuto più o meno conclusa, in forza di una relazione iconica e indipendentemente dalla lingua verbale che si basa invece su una relazione arbitraria<sup>92</sup>: nel caso dei pittogrammi o degli ideogrammi il singolo segno grafico ha quindi le dimensioni della parola. «In definitiva, a differenza della scrittura che mette in corrispondenza un codice (quello grafico) con un altro codice (quello della lingua parlata), *la pittura presume di mettere in corrispondenza un codice (quello delle immagini) con i fatti*» (Prampolini 1983: 19-20). In secondo luogo, e per diretta conseguenza del primo punto, la scrittura alfabetica come la comunicazione orale possiede il requisito della *doppia articolazione*,

---

<sup>92</sup> E' evidente il riferimento a tutto il dibattito semiotico sull'iconismo, cioè in particolare sulla natura della relazione che intercorre fra segno iconico, come può essere un dipinto o una fotografia, e l'oggetto reale rappresentato per mezzo di esso. Basti qui ricordare che l'alternativa fra la *naturalità* del segno iconico e la *convenzionalità* del segno verbale è stata scardinata dalle brillanti riflessioni di Umberto Eco il quale ha fatto vedere come la *somiglianza* sulla quale si basa, secondo Peirce, la relazione iconica fra segno e designato non è da sola sufficiente a definire la natura del segno iconico stesso, il quale produce significato anche in forza di un certo grado di convenzionalità. Si rinvia a Eco (1975 e 1997) per maggiori dettagli dal punto di vista teorico e a Gagliano (2006) per l'applicazione di tali questioni al tema dell'audiovisivo e in particolare dell'immagine cinematografica.

cioè la proprietà per la quale il codice è in grado di veicolare un numero potenzialmente infinito di significati a partire dalla combinazione di un repertorio non soltanto finito ma anzi ristretto di unità differenziali minime, il che rende peraltro conto dell'estrema flessibilità e potenzialità semantica di cui le lingue godono<sup>93</sup>.

Viene a questo punto da chiedersi perché e in quale modo la messa a punto di un sistema del genere possa essere posta in relazione con una trasformazione nelle capacità cognitive degli utenti che se ne servono. La risposta, come sottolinea Raffaele Simone (2000: 15, sgg.), sta nel fatto che a partire dalla scrittura alfabetica si manifesta e si afferma una nuova *modalità sensoriale*, che modifica l'accesso alle fonti d'informazione attraverso i canali percettivi e alla quale corrispondono nuove forme di elaborazione e organizzazione della conoscenza, ovvero peculiari e più sofisticate modalità con cui l'intelligenza umana dà ordine all'esperienza sensibile attraverso il linguaggio. Ecco quindi che la scrittura alfabetica, nel riunire insieme i requisiti qui elencati di astrazione, potenzialità semantica e stabilità nel tempo e nello spazio, viene a configurarsi come una vera e propria *tecnologia cognitiva* che permette quindi alla cognizione umana di espandere le potenzialità che già aveva e di acquisirne di nuove. Riepilogando, essa rende infatti possibile: a) come per ogni altro sistema di scrittura, incluse le pitture rupestri, di trasmettere il contenuto del messaggio a una distanza indeterminata, nel tempo e nello spazio, dal momento e dal luogo di produzione, venendo a formare la *memoria* di un gruppo sociale, cioè quel deposito culturale stabile e intersoggettivamente condiviso che alcuni autori come Umberto Eco indicano come *Enciclopedia*; b) come per altri sistemi di scrittura ma a differenza delle forme di raffigurazione pittorica, di rappresentare contenuti generalizzati e astratti, progressivamente svincolati dalla percettibilità immediata del loro referente o dalla somiglianza fra segno

---

<sup>93</sup> Su questo punto e per tracciare una storia evolutiva delle varie forme di rappresentazione scritta della realtà che precedono l'alfabeto, si rinvia all'interessante saggio di Massimo Prampolini (1983).

e designato, e quindi via via più adatti a fare da supporto al pensiero teorico e speculativo; c) e infine, come requisito esclusivo dell'alfabeto, di trasferire alla forma scritta la potenzialità e l'onniformatività semantica del linguaggio verbale, attraverso la *doppia articolazione* del significante, cioè la possibilità che solo le lingue offrono di padroneggiare un numero infinito di risorse espressive, attraverso la combinatoria di una lista ristretta di unità differenziali minime.

L'invenzione della scrittura non fu solo un progresso tecnico, ma molto di più: costituì una vera e propria svolta per la vita dell'intelligenza, che fu ricchissima di conseguenze. La scrittura [...] rese disponibile una sorta di straordinaria memoria, individuale e collettiva, in cui si poterono conservare informazioni che prima si dovevano conservare a mente. Essa ebbe quindi un effetto rivoluzionario in vista della costituzione di nuovi quadri della conoscenza. Ma ebbe anche effetti generali sull'attrezzatura sensoriale dell'uomo, della quale modificò l'ordine e la gerarchia interna. Essa infatti esaltò enormemente *il vedere rispetto all'udire*. Ma non lasciò senza cambiamenti la vista, bensì la *trasformò in profondità*, perché ebbe l'effetto di far emergere un ulteriore, ben distinto, modulo di percezione, che è la *visione alfabetica*. (Simone 2000: 15-16).

In altri termini, la scrittura non si limitò a fungere da supporto per un sistema di comunicazione, cioè la lingua verbale, che sussisteva già e indipendentemente da essa, ma ebbe l'effetto di riorganizzare in profondità le funzioni e la gerarchia dei sistemi sensoriali umani, introducendo una modalità percettiva del tutto nuova e riarticolarla di conseguenza le modalità esistenti.

In origine tali modalità erano principalmente due, ciascuna delle quali afferenti a un canale sensoriale distinto: la vista e l'udito. Se alla vista è legata una forma di *cognizione simultanea* e, aggiungiamo noi, *spaziale* cioè capace di percepire gli oggetti collocati nello spazio tridimensionale e simultaneamente compresenti gli uni agli altri, l'udito è invece connesso a una forma di *cognizione sequenziale*, ossia in grado di acquisire dall'ambiente porzioni di informazione che si susseguono l'una all'altra in maniera lineare e, di conseguenza, strutturata *temporalmente*. Le due modalità, come sottolinea Simone, presentano

caratteristiche complementari, che sono dovute alla differente struttura degli organi percettivi e hanno un ruolo diverso in relazione allo sviluppo dei sistemi di comunicazione. Alla vista sono infatti legate le forme più arcaiche di interazione gestuale mentre all'udito afferiscono i segnali di natura vocale, che iniziano a manifestarsi intorno a 25.000-30.000 anni fa e presentano indiscutibili vantaggi evolutivi, come il fatto che lo scambio comunicativo può avvenire anche a distanza, al buio, quando l'interlocutore non è in vista e lasciando gli arti superiori liberi per lo svolgimento di altri compiti. La circostanza per cui il canale uditivo funge da supporto alla lingua verbale ha inoltre determinato una gerarchia fra le due diverse modalità percettive legate all'ascolto e alla visione, che è stata oggetto di approfondite riflessioni tanto nell'antichità quanto in epoca moderna, di cui l'analisi di Simone ricostruisce rapidamente lo sviluppo, per dimostrare come sia stata proprio la diffusione della scrittura a rimescolare le carte e sovvertire quella gerarchia.

Fra quelle due modalità originarie, infatti, la scrittura alfabetica ne introduce una *nuova* che deriva da una sorta di *sinergia* fra le due precedenti, in quanto essa proietta sul canale visivo la struttura lineare e sequenziale tipica dell'ascolto: conseguenza diretta del fatto che, per quanto mostrato sopra, proprio l'avvento dell'alfabeto determina la produzione di forme scritte che riproducono la linearità della lingua verbale nella sua forma orale, e l'organizzazione *sequenziale* dei contenuti soggiacente a essa. Come si vede la novità coinvolge al tempo stesso il piano sensoriale, in cui la funzione visiva viene investita di un compito sostanzialmente nuovo, e quello cognitivo, in cui l'organizzazione semantica lineare e sequenziale, propria delle lingue verbali, può avvalersi di un supporto duraturo nel tempo e non più volatile come avviene per il canale fonoacustico. Dunque un'autentica "*rivoluzione cognitiva*", poiché ne risulta scardinata la doppia identificazione che legava l'udito esclusivamente alla linearità del parlato e la vista esclusivamente alla simultaneità delle immagini, in quanto la lettura di un testo scritto comporta un fatto tutto sommato innovativo, tanto sul piano sensoriale quanto su quello cognitivo, e cioè la sintesi fra



la scansione lineare e l'elaborazione sequenziale dell'informazione proveniente dal canale visivo. «L'uomo è attrezzato [...] infine, per la *visione alfabetica*, che permette di vedere quegli specifici oggetti che sono le scritture, decifrandone il valore fonico [...] e al tempo stesso cogliendo il loro significato. Ora, le scritture sono di norma il supporto dei testi verbali, la cui proprietà fondamentale è quella di essere disposti in quella speciale successione che i linguisti chiamano appunto *linearità*. In ciò la percezione segue la natura stessa dei testi: siccome il testo si svolge linearmente, anche la visione che lo percepisce deve essere allenata a operare in senso lineare. La nascita della visione alfabetica costituì un arricchimento fondamentale dell'ordine dei sensi, ed espanse con uno strumento formidabile (l'intelligenza sequenziale) l'attrezzatura conoscitiva dell'uomo moderno» (Simone 2000: 18-19).

E' possibile a questo punto tracciare la tripartizione delle modalità sensoriali riassunta nella tabella che segue.

<b>MODALITÀ PERCETTIVA</b>	<b>TIPO DI ELABORAZIONE</b>	<b>DIMENSIONE</b>
Percezione uditiva	Lineare e sequenziale	Temporale
Percezione visiva	Simultanea	Spaziale
Visione alfabetica	Lineare e sequenziale	Temporale e spaziale

Come si vede, la scrittura eredita i caratteri salienti dell'ascolto legati alla trasmissione di segnali vocali e all'elaborazione dell'informazione tipica della lingua verbale, trasferendoli però su un supporto stabile e, come detto, divulgabile a una distanza indeterminata nello spazio e nel tempo: un dato che alcuni secoli più tardi troverà nell'invenzione della stampa a caratteri mobili il dispositivo con cui dare il massimo

impulso a questa sua prerogativa specifica. In tal modo, argomenta Simone, la diffusione del testo scritto è diventata e rimasta per secoli la principale forma, se non l'unica, di trasmissione del sapere più avanzato di cui una certa società dispone, di istruzione e addestramento teorico delle sue generazioni più giovani, di elaborazione e conservazione di quel patrimonio di conoscenze che nel suo complesso prende il nome di *cultura*. Visto in questa ottica, il progresso nelle tecnologie di comunicazione di massa acquista una nuova luce, ma spesso questa non è una luce positiva. Sottolinea Simone come proprio il ventesimo secolo sia contrassegnato dal declino della forma scritta di trasmissione del sapere, a vantaggio di altre forme meno sofisticate, meno impegnative dal punto di vista delle risorse mentali impiegate, e a “minor grado di governo” come sostiene lo stesso autore, rispetto alla scrittura e alla sua simmetrica controparte che è la lettura dei testi scritti. A rafforzare questa tendenza, che attraversa tutto il secolo appena trascorso ma che si manifesta in maniera ancor più spiccata nei suoi ultimi decenni, si accompagnano da opposti versanti due ulteriori fattori: da un lato, il nuovo primato dell'ascolto e della comunicazione orale, quella che altri chiamano “oralità di ritorno” e alla quale corrisponde il riaffermarsi di una modalità più immediata ma anche più volatile di scambio dell'informazione; dall'altro lato l'affermarsi della cosiddetta “civiltà dell'immagine”, basata principalmente sulla fruizione di prodotti cinematografici, televisivi e audiovisivi più in generale.

#### **4.7 – Il primato dell'*homo videns***

Per quanto attiene al primo fattore, la rinnovata centralità del parlare deriva da quello che è al tempo stesso il pregio e il limite di questa modalità comunicativa, e cioè la rapidità e la flessibilità che però sono anche sinonimo di evanescenza e superficialità: una modalità che nella comunicazione interpersonale ha peraltro ricevuto un impulso straordinario con l'invenzione del telefono, il quale ha soppiantato buona parte degli scambi che

prima avvenivano in forma epistolare, e dunque scritta, e che negli ultimi anni ha trovato una ulteriore spinta nella diffusione della telefonia cellulare. Ma allora occorre domandarsi se, a causa della pervasività di questo fenomeno e delle più recenti capacità di trasmissione di contenuti audiovisivi e multimediali di cui il terminale mobile si è dotato, non si possa parlare anche in questo caso di una piccola “rivoluzione” nelle modalità cognitive e comunicative. E ancora vale la pena di soffermarsi maggiormente anche sul secondo dei fattori prima evocati, e cioè sul peso preponderante che la comunicazione (audio)visiva ha progressivamente assunto nel panorama mediatico globale. Si è già detto che il Novecento è stato definito il secolo del cinema, mentre è a tutti noto come dalla metà del secolo sia stata la televisione a rubare a esso la scena e il pubblico: un cambiamento profondo e radicale che ha indotto alcuni autori a parlare appunto di un “*homo videns*”, che nel corso del ventesimo secolo avrebbe progressivamente sostituito l’*homo sapiens* e che «sarebbe portatore non di un pensiero ma di un ‘post-pensiero’» (Simone 2000: 72), dato che la sua cognizione si basa su forme di organizzazione della conoscenza, oltrechè di scambio delle informazioni, più elementari e meno sofisticate delle precedenti.

Senza dubbio, il fatto che la fruizione del mezzo cinematografico prima e di quello televisivo dopo, abbia assunto dimensioni tanto vaste e pervasive da togliere spazio ad altre forme più meditate di comunicazione, è un processo che per le ragioni sopra esposte viene messo in relazione diretta con una sorta di regresso cognitivo. Ovvero col ritorno a una modalità di cognizione meno complessa, in quanto basata sì sulla visione ma secondo il formato simultaneo e non secondo quello sequenziale che informa la lettura di testi scritti. Come sottolinea Simone (*ibidem*), «a prendere il sopravvento nella formazione di conoscenze non è stata la televisione, ma qualcosa di più radicale, cioè una modalità percettiva e conoscitiva che ho chiamato *visione alfabetica*, la quale si applica, tra l’altro, al guardare la televisione e in generale [a] ciò che il video emette.»

Per quanto tale analisi risulti ineccepibile nelle sue premesse, appare invece molto meno convincente nelle conclusioni cui

perviene, perché riconduce il riaffermarsi della visione non-alfabetica semplicemente all'opposizione fra simultaneità e sequenzialità vista sopra, occultando buona parte dell'intrinseca complessità che è associata a tale fenomeno. E' senza dubbio vero che la fruizione del mezzo audiovisivo, si tratti di cinema o di televisione, sia strutturalmente diversa dalla ricezione dei messaggi verbali, e che le due forme di ricezione sensoriale pongano capo a due diverse modalità percettive e cognitive. Così come risulta altrettanto chiaro che tanto il cinema quanto la televisione, nella loro componente iconica, facciano riferimento a codici e modalità percettive di origine arcaica e sicuramente molto più antica rispetto alla codifica verbale, cioè a forme simili a quelle associate alla visione dell'immagine pittorica o dell'immagine fotografica che ne rappresenta l'antecedente più prossimo.

Cionondimeno risulta davvero arduo essere d'accordo con l'autore quando afferma che «la lettura e in generale l'uso di codici alfabetici favoriscono la formazione e l'uso di un'intelligenza che nel cap. 1 ho chiamato *sequenziale*; [mentre] la televisione (e in generale l'uso di codici iconici, cioè basati sull'immagine) favorisce invece un altro tipo di intelligenza che ho chiamato *simultanea*» (Simone 2000: 73). Siamo davvero sicuri che proprio la categoria della simultaneità possa essere applicata tal quale alla ricezione del messaggio televisivo? Cioè a un tipo di oggetto semiotico che è senz'altro basato *anche* sull'uso di codici iconici, ma che questi fanno riferimento a *immagini in movimento*. In altri termini, possiamo veramente applicare senza riserve o precisazioni ulteriori anche al mezzo audiovisivo quanto l'autore afferma subito dopo, e cioè che «l'intelligenza simultanea è caratterizzata dalla capacità di trattare nello stesso tempo più informazioni, senza però che sia possibile stabilire tra di esse un ordine, una successione, e quindi una gerarchia. La usiamo tipicamente *quando guardiamo un quadro*» (*ibidem*; corsivo mio). Anche in questo caso, è senz'altro vero che se consideriamo la singola inquadratura o, meglio ancora, un fermo immagine oppure il singolo fotogramma se parliamo di cinema o *frame* se parliamo di televisio-

ne, predomina sicuramente l'elaborazione simultanea della componente iconica poiché stiamo considerando delle immagini fisse. Ma possiamo veramente trascurare il fatto che queste immagini, a regime di fruizione ordinaria, non siano in realtà fisse ma in movimento? E avrebbe veramente senso obiettare che la riproduzione del movimento è ottenuta scomponendo l'azione in una serie di immagini fisse, precisamente ventiquattro nel caso del cinema o venticinque nel caso della televisione? Senza invocare i paradossi sul movimento di zenonica memoria, è sufficiente osservare che proprio la frequenza di ventiquattro o venticinque *frame* al secondo, dando luogo a tempi più brevi rispetto a quello di permanenza dell'immagine retinica, che è di un ventesimo di secondo circa, producono quella caratteristica *illusione* che permette di ottenere la riproduzione fluida e continua del movimento, senza che si abbia la percezione delle immagini fisse da cui è formato. In poche parole, la capacità di riproduzione del movimento, tipica del mezzo audiovisivo, va presa sul serio in quanto sua caratteristica peculiare e in qualche modo irriducibile alle altre modalità già viste, ed è pertanto ovvio che la fruizione di un'opera filmica o di un programma televisivo non possa essere ascritta alla categoria della simultaneità *tout court*.

E questo proprio perché un filmato, a differenza di un dipinto o una fotografia, ha un inizio e una fine, un prima e un dopo, uno scorrimento e una durata, e quindi relazioni *cronologiche* fra le parti tanto che, se pure consideriamo il caso a suo modo esemplare dello *stop-frame*, la cui fruizione rientra localmente nella categoria della simultaneità, esso si configura comunque come una sospensione appunto parziale e locale della sequenzialità complessiva del film e quindi, pur essendo in se stessa un'immagine fissa, contrae in ogni caso relazioni di anteriorità e posteriorità con le altre parti del filmato. E poi la simultaneità di un quadro o una fotografia implica la completa assenza di temporalità, quasi il congelamento o la *cristallizzazione* del flusso temporale, e quindi è lecito intenderla nel senso della spazialità pura, come mostra lo schema elaborato più sopra; al contrario, lo *stop-frame* all'interno di una sequenza filmata ha una durata,

anche se in quel lasso di tempo l'immagine rimane fissa, e quindi partecipa della temporalità tipica dei fenomeni sequenziali. In conclusione, pare proprio che l'opposizione fra i due regimi percettivi e cognitivi tracciata sopra non possa essere mantenuta in termini così netti, poiché proprio l'applicazione al mezzo audiovisivo rende più oscillante quella opposizione e ne rende più labili i confini. Pare infatti che si possa estendere anche a cinema e televisione quanto Simone attribuisce esclusivamente al linguaggio verbale, e cioè che «l'intelligenza sequenziale si applica invece alla lettura o alla scrittura: chi la adopera deve procedere un passo per volta, linearmente, seguendo il testo, che si svolge dinanzi ai suoi occhi (o alla sua mente) *come un nastro*; e deve, per così dire, codificare i propri pensieri (che possono essere simultanei fra loro) in modo da renderli successivi» (ivi: 74; corsivo mio). Rimane solo da far notare come l'assimilazione della sequenzialità nella fruizione allo scorrimento di un nastro, che per il linguaggio verbale è semplicemente una metafora, per l'audiovisivo rappresenta invece molto di più che un esercizio retorico poiché il nastro è il supporto fisico concreto, sia che si tratti di quello magnetico usato in televisione, sia che si consideri qualcosa di molto simile a esso come la bobina di pellicola nel cinema: a maggior ragione se ne deve concludere in favore della sequenzialità di queste forme di rappresentazione.

#### **4.8 – Il cinema: un'altra rivoluzione cognitiva**

Il risultato delle considerazioni qui svolte è che la comparsa del mezzo audiovisivo, in particolare del *cinema*, che anche dal punto di vista storico ne è stato il precursore, e la cui complessità è in effetti ben lungi dal poter essere ridotta alla semplice opposizione simultaneo/sequenziale, abbia comportato effetti simili a quelli sortiti a suo tempo dall'invenzione della scrittura, e cioè l'apparizione di una modalità percettiva e cognitiva del tutto nuova, derivante ancora una volta da una ulteriore riarticolazione e riassortimento dei caratteri di quelle esistenti in origine.

Per esaminare in profondità l'organizzazione semiotica complessa di cui il cinema, e in genere l'audiovisivo, è portatore, e la conseguente capacità di questo mezzo di fungere da *modello* per alcune forme di organizzazione testuale ancor più recenti, vale allora la pena di insistere sulla griglia proposta sopra ed analizzarne in maggiore dettaglio le caratteristiche. In primo luogo è possibile osservare come, soggiacenti all'opposizione di massima fra simultaneo e sequenziale, sia possibile formulare ulteriori e più sottili distinzioni. In particolare, sembra opportuno per prima cosa svincolare le nozioni quasi sinonime di linearità e sequenzialità dal legame di equivalenza che le unisce, e questo non tanto per affermare che possa esservi sequenzialità anche in assenza di linearità, quanto piuttosto per mettere in luce una distinzione ancor più profonda, ossia quella fra l'organizzazione semiotica dell'oggetto testuale da un lato, e la struttura del processo di ricezione del testo ed elaborazione del suo senso. Sotto questo profilo la linearità afferisce al primo aspetto mentre la sequenzialità riguarda il secondo: sarà dunque lineare la forma del testo scritto mentre sono sequenziali le operazioni che presiedono alla sua lettura e che vanno riferite alla modalità indicata come visione alfabetica. Non è una sottigliezza superflua sottolineare tale distinzione, poichè se si prescinde da essa ci si accorge come la disposizione delle parole sulla pagina di un libro possa risultare altrettanto "simultanea" quanto lo sono le relazioni che uniscono le parti di una fotografia<sup>94</sup>, se si eccettuano le operazioni di lettura che ne attualizzano il senso: è solo in quanto il libro viene letto una parola dopo l'altra, un rigo dopo l'altro, una pagina dopo l'altra, che lo si può classificare come un prodotto semiotico lineare, e quindi il cui sen-

---

<sup>94</sup> E si noti come anche le operazioni visive e cognitive che permettono di attualizzare il senso di una fotografia abbiano a loro volta un punto di partenza e uno di arrivo, uno svolgimento e uno sviluppo, quindi anche la fotografia che è un oggetto statico e le cui parti sono in relazione simultanea e spaziale, è soggetta a un *processo di lettura dinamico e organizzato temporalmente*, con una propria durata psicologica che dipende dal contenuto dell'immagine mentre prescinde dalla sua fissità e quindi dalla sua intrinseca a-temporalità.

so è frutto di operazioni percettive e cognitive di carattere sequenziale.

Un'operazione analoga di disambiguazione può essere effettuata anche sulla nozione di simultaneità nella quale si annida, analogamente al caso precedente, la nozione di *parallelismo* nei processi di elaborazione cognitiva dello stimolo percettivo. Anche in questo caso la simultaneità può riguardare la relazione fra le parti di cui è composto l'oggetto testuale, che non ha natura temporale poiché tutte le parti sono date contemporaneamente; al contrario, lo stesso concetto può essere inteso secondo un'accezione ben diversa se il termine è riferito a *più processi cognitivi* che si sviluppano in parallelo: in questo caso la simultaneità equivale alla *concomitanza* di più elaborazioni diverse, e quindi si configura come una relazione di natura cronologica fra operazioni a loro volta caratterizzate da una durata e un decorso temporale. Tuttavia il punto più interessante riguarda il fatto che la scansione sequenziale di un oggetto testuale sufficientemente complesso, può riguardare l'elaborazione in parallelo di più strutture lineari contemporaneamente: ed è precisamente ciò che accade nel caso dell'audiovisivo, il quale prevede l'attivazione simultanea dei due canali, auditivo e visivo, sui quali sono distribuite ben cinque sostanze semiotiche diverse, e in particolare due nella colonna visiva (le immagini in movimento e il testo verbale scritto che forma titoli, didascalie etc.) e tre nella colonna sonora (il parlato, il commento musicale, i rumori ambientali).

Rinviando ad altra sede una più puntuale disamina della peculiare struttura che il prodotto cinematografico o televisivo esibisce, vale qui la pena di sottolineare come la ricezione di un testo del genere sia un'operazione composta da più processi sensoriali distinti che procedono in parallelo, e che operano su più strutture lineari diverse, tanto che appare possibile parlare di una organizzazione *multilineare*, la cui fruizione ha un andamento *sequenziale* complessivo, nel quale alla simultaneità delle componenti iconiche esaminate da Simone occorre sostituire la simultaneità nella seconda accezione indicata sopra, cioè in termini di *parallelismo* fra processi cognitivi concomitanti. Il



riassortimento delle categorie analitiche adoperate fino a questo punto permette inoltre di spostare il discorso ancor più in avanti, e di giungere a preconizzare l'attivazione di una ulteriore modalità cognitiva, ancor più sofisticata e recente, che risulta associata alla fruizione degli oggetti ipertestuali, autentica novità del panorama mediatico contemporaneo. Nel caso di un ipertesto complesso, come può esserlo una pagina web, pare che si possa addirittura parlare di *non-linearità* dell'organizzazione complessiva, malgrado alcune parti possano senz'altro avere una struttura lineare: se si pensa ad esempio al collegamento ipertestuale presente all'interno di un testo scritto, è chiaro che esso costituisce il rinvio a una porzione testuale completamente diversa rispetto a quella di partenza, il cui nesso semantico non è univocamente determinato e che, soprattutto, l'utente può decidere di seguire o meno.

Il *link* ipertestuale possiede pertanto la peculiarità di essere incassato in un testo lineare del quale viola la stessa linearità, poiché lancia un collegamento a qualcosa che sta letteralmente *fuori* dal testo, sfrangiando così l'organizzazione di partenza in una nuova struttura lineare subordinata alla prima, se il rinvio va verso un'altra porzione di testo scritto, oppure aprendola a forme non (uni)lineari come lo sono le immagini: senza andare troppo lontano, una normale pagina di libro con note o illustrazioni fuori testo possiede le stesse caratteristiche, per quanto a uno stadio del tutto embrionale. Infine, la possibilità che il *link* venga seguito o meno e il fatto che non vi sia un ordine predefinito nel seguire un certo percorso di fruizione piuttosto che un altro, permette di parlare non più di una sequenzialità univoca e imposta dal testo, ma di una molteplicità di sequenze di ricezione possibili, in buona parte affidate alla libera iniziativa dell'utente e ai suoi interessi, alla sua curiosità e ai suoi bisogni informativi e comunicativi.

Dalle considerazioni qui svolte deriva pertanto una ulteriore e più completa versione della griglia già presentata più sopra.

MODALITÀ PERCETTIVA	TIPO DI ELABORAZIONE	DIMENSIONE
Percezione uditiva	Unilineare e sequenziale	Temporale
Percezione visiva	Simultanea (non lineare)	Spaziale
Visione alfabetica	Lineare e sequenziale	Temporale e spaziale
Fruizione audiovisivo	Multilineare e sequenziale	Performativa passiva
Fruizione ipertesto	Non lineare e multisequenziale	Performativa attiva

L'ultima precisazione riguarda infine la dimensione *performativa* che è stata attribuita alla fruizione dei prodotti audiovisivi e ipertestuali: il termine, col quale intendiamo riferirci alla specifica sinergia fra spazialità e temporalità, può caratterizzare ad esempio l'azione dell'interprete nello spazio scenico del film, cui corrisponde una ricezione puramente passiva da parte dello spettatore, oppure la fruizione dello spazio ipertestuale da parte dell'internauta che, rispetto all'esplorazione di tale spazio, assume invece un ruolo attivo anzi, per meglio dire, interattivo.

#### 4.9 - In forma di conclusione: la multimedialità di ritorno

Come si è visto, partire da Internet e fare qualche passo indietro per guardare alle origini di certi fenomeni ha permesso di farne anche qualcuno in avanti, e di gettare uno sguardo su quella che potrà essere l'evoluzione futura dei fenomeni mediatici e mass-mediologici oggi in atto. Se si pensa infatti alla ricchezza e alla varietà delle forme testuali che caratterizzano oggi una pagina web, o alla diffusione sempre più massiccia di pratiche di comunicazione interpersonale via internet, come le vi-

deo-chat o i *social network*, e ancora allo scambio di videomesaggi e viedochiamate anche per mezzo della telefonia cellulare di ultima generazione, ci si può facilmente rendere conto di quanto l'avvento delle più recenti tecnologie digitali abbia funto da stimolo alla sovrapposizione e all'integrazione di quei canali, acustico, visivo e verbale, che fino a pochissimo tempo fa stavano alla base di modalità comunicative distinte e il più delle volte mutuamente esclusive fra loro.

Il presente contributo era volto, dunque, a sottolineare soprattutto il condizionamento che le caratteristiche materiali del dispositivo di comunicazione esercitano sui processi che in esso si realizzano, e sui contenuti che al suo interno possono venire scambiati. Questa, che di per sé non è più una novità<sup>95</sup> da parecchio tempo, lo ridiventa in relazione alle peculiari modalità comunicative che i mezzi contemporanei rendono possibili. E questo vale soprattutto se si tengono in considerazione gli specifici *processi cognitivi* che i media contemporanei attivano, sulla scorta della loro struttura multisensoriale e dell'organizzazione multidimensionale che i loro contenuti manifestano: si viene così al secondo punto che premeva qui mettere in luce, e cioè lo stretto legame che unisce *l'architettura logica e computazionale* di un certo mezzo di comunicazione alle peculiari forme della percezione e della cognizione umana che ne rendono possibile la fruizione, e in particolare il nesso che collega l'evoluzione del primo dei due aspetti alla trasformazione che viene di conseguenza innescata nel secondo. Anche in questo caso, però, si potrebbe dire che non è in questo che risiede la novità dei media contemporanei, dato che prima di essi già il cinema, poi la radio e la televisione avevano prodotto un profondo cambiamento nelle modalità di comunicazione di massa, e in tempi ancor me-

---

<sup>95</sup> Non dimentichiamo come agli albori delle teorie mass-mediologiche fosse già diffusa l'idea che il medium comunica innanzitutto se stesso, e cioè le particolari modalità percettive e cognitive che esso richiede per la propria fruizione. Pare sia questo il senso dell'affermazione di McLuhan secondo cui "il mezzo è il messaggio": «con tale asserzione, McLuhan intende porre l'attenzione sul fatto che ogni nuova tecnologia di comunicazione influisce sul pensiero, sulla cultura e sulla società nella misura in cui dà informazione di sé al messaggio che trasmette. *E' il mezzo stesso che produce informazione*» (Guidolin 2005: 22, corsivo mio).

no recenti anche l'invenzione della stampa aveva sortito effetti simili, così come in epoche ancora più antiche perfino l'invenzione della scrittura aveva determinato conseguenze altrettanto radicali.

Alla luce di quanto detto sopra, è facile rendersi conto di come tutti i casi menzionati presentino aspetti analoghi, che rendono questi eventi simili al di là delle distanze cronologiche e delle discrasie più ovvie. Ecco quindi che tanto con l'introduzione della scrittura, in special modo di quella alfabetica, quanto con l'invenzione della stampa a caratteri mobili, dei sistemi di trasmissione radio-televisiva, e infine di Internet e degli altri media contemporanei, si verifica la circostanza per cui una novità *tecnologica* relativa al mezzo di comunicazione determina una *svolta cognitiva*, cioè un profondo cambiamento nelle modalità con cui l'utente umano percepisce ed elabora il contenuto informativo trasmesso dal medium, cui consegue l'altrettanto profonda trasformazione nelle stesse abitudini comunicative e nelle forme della socialità a esse legate. Come abbiamo visto, se tutti i mezzi menzionati sono accomunati dal fatto di avvalersi di supporti durevoli, che permettono ai contenuti da essi trasmessi di valicare distanze indefinite nel tempo e nello spazio, a costo però di depauperare la comunicazione di tutti quegli aspetti visivi, gestuali e prossemici tipici della comunicazione *in praesentia*, la vera novità dei media contemporanei potrebbe allora consistere nel fatto che essi recuperano proprio la ricchezza della comunicazione interpersonale, il suo sincretismo, la sua multidimensionalità.

Da queste considerazioni deriva infine un doppio ordine di conclusioni, del tutto provvisorie e destinate tanto a rilanciare il dibattito sulla dicotomia fra linguaggi verbali e non verbali, sottolineandone l'attualità, quanto, ci si augura, ad ampliare l'orizzonte della discussione sulle "nuove" tecnologie e sul ruolo che l'architettura digitale gioca nel panorama mediatico contemporaneo. Da un lato infatti, se l'invenzione della scrittura alfabetica ha prodotto davvero una "rivoluzione cognitiva", allora una considerazione analoga andrebbe riservata anche all'introduzione dei mezzi di comunicazione audiovisiva, non

fosse altro che per aver determinato una ulteriore e profonda riarticolazione delle polarità concettuali esposte sopra, a partire proprio dall'invenzione del cinema che ha segnato in profondità la modernità novecentesca. In secondo luogo, la capacità dei più recenti media digitali di diffondere contenuti audiovisivi, e di basare su di essi la comunicazione interpersonale, sortisce l'effetto diametralmente opposto e in qualche modo speculare a quello prodotto dalla scrittura. E cioè di permettere ancora agli interlocutori di annullare le distanze spaziali e temporali che li separano nel mondo reale e di renderli virtualmente compresenti gli uni agli altri, senza però rinunciare più alla ricchezza sensoriale e alla completezza esperienziale della comunicazione faccia a faccia: si pensi a quanto siano efficaci in tal senso i dispositivi di telefonia cellulare di ultima generazione, e in particolare quelli che rendono possibili le videochiamate o i videomesaggi, oppure alle varie forme di *social network* come Facebook, che ne costituiscono l'equivalente su Internet, e ancora il collegamento in videoconferenza o via web-cam.



## Riferimenti bibliografici

ABBAGNANO NICOLA

1995 *Storia della filosofia*, vol.1, Tea, Milano.

BALAZS BELA

1975 *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino.

BAZIN ANDRÈ

1973 *Che cosa è il cinema*, Garzanti, Milano.

BERNARDI SANDRO

1990 *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Il Castoro, Milano.

CASSETTI FRANCESCO

1986 *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano.

ID.

1993 *Teorie del cinema*, Bompiani, Milano.

ID.

2005 *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano.

CASSETTI FRANCESCO, DI CHIO FEDERICO

1990 *Analisi del film*, Bompiani, Milano.

CIOTTI FABIO, RONCAGLIA GINO

2000 *Il mondo digitale. Introduzione ai nuovi media*, Laterza, Roma-Bari.

COSENZA GIOVANNA

2004 *Semiotica dei nuovi media*, Laterza, Roma-Bari.

CUCCU LORENZO

1973 *La visione come problema*, Bulzoni, Roma.

DE GAETANO ROBERTO

2007 *L'alba di un mondo*, in "Fata Morgana", 2007,  
Vol. 1, pp. 31-42.

DE MAURO TULLIO

1982 *Minisemantica*, Laterza, Roma-Bari.

DUSI NICOLA

2003 *Il cinema come traduzione*, Utet, Torino.

ECO UMBERTO

1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

ID.

1997 *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano

ID.

2000 *Traduzione e interpretazione*, in Dusi, N. e  
Nergaard, S. (cur.), "Versus" n.85/86/87.

ID.

2003 *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano.

EUGENI RUGGERO

1995 *Invito al cinema di Kubrick*, Mursia, Milano.

ID.

1999 *Analisi semiotica dell'immagine*, Isu Università  
Cattolica, Milano.

FABBRI PAOLO

1998 *La svolta semiotica*, Laterza, Roma-Bari.



FRIGERIO A., MARI L., PADULA M., RAYNAUD S.

2004 *The analogue/digital opposition: a semiotic matter*, in "International conference of semiotics", Lyon.

GAGLIANO MAURIZIO

2000 *Traduzione e interpretazione* in Dusi, N. e Nergaard, S. (cur.), "Versus" n.85/86/87, pp.189-198.

GARRONI EMILIO

1986 *Senso e paradosso*, Laterza, Roma-Bari.

Id.

1992 *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano.

GHEZZI ENRICO

1995 *Stanley Kubrick*, Il Castoro, Milano.

GIBSON JAMES J.

1966 *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, ed. It. Luccio R., Il Mulino, Bologna 1999.

GIORDANO FEDERICO (cur.)

2007 *Le parole di Tornatore*, Città del Sole, Reggio Calabria.

GUIDOLIN UGO

2005 *Pensare digitale*, Mc Graw-Hill, Milano.

HJELMSLEV LUIS

1968 *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino

JAKOBSON ROMAN

1959 *On translation*, ed.it in Heilman L. (cur), *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2002.

KANT IMMANUEL

1781 *Critica della ragion pura*, ed.it. G. Gentile, G. Lombardo-Radice, Laterza, Roma-Bari.

ID.

1790 *Critica della facoltà di giudizio* ed.it E. Garroni, H. Hohenegger, Einaudi, Torino.

MARRA CLAUDIO

2002 *Pensare la fotografia*, Zanichelli, Bologna.

MONDADORI

1980 *Enciclopedia della scienza e della tecnica*, Mondadori, Milano.

ODIN ROGER

2004 *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano.

PRAMPOLINI MASSIMO

1983 *Champollion e la decifrazione dei geroglifici*, La Scuola, Brescia.

SIMONE RAFFAELE

2000 *La terza fase*, Laterza, Roma-Bari.

AREE SCIENTIFICO-DISCIPLINARI

Area 01 – Scienze matematiche e informatiche

Area 02 – Scienze fisiche

Area 03 – Scienze chimiche

Area 04 – Scienze della terra

Area 05 – Scienze biologiche

Area 06 – Scienze mediche

Area 07 – Scienze agrarie e veterinarie

Area 08 – Ingegneria civile e Architettura

Area 09 – Ingegneria industriale e dell'informazione

Area 10 – Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche

Area 11 – Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche

Area 12 – Scienze giuridiche

Area 13 – Scienze economiche e statistiche

Area 14 – Scienze politiche e sociali

*Le pubblicazioni di Aracne editrice sono su*

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)

Finito di stampare nel mese di dicembre del 2009  
dalla tipografia « Braille Gamma S.r.l. » di Santa Rufina di Cittaducale (Ri)  
per conto della « Aracne editrice S.r.l. » di Roma

CARTE: Copertina: *Patinata opaca Bravomatt 300 g/m<sup>2</sup> plastificata opaca*; Interno: *Usomano bianco Selena 80 g/m<sup>2</sup>*  
ALLESTIMENTO: Legatura a filo di refe / brossura