

Spot

Isabella Pezzini

Abruzzese osserva che il titolo sotto il quale ci siamo riuniti a Imperia, e ora nuovamente in queste pagine, ha qualcosa dell'ossimoro. Mette insieme l'idea di un'instabilità strutturale radicale, quella della mutazione, con una quasi-desuetudine, nel panorama mediale contemporaneo, l'audiovisivo, termine ombrello ormai vecchiotto con il quale si indicavano in modo generico i prodotti culturali che oggi preferiamo definire sincretici. Allora si metteva in evidenza più del contesto mediatico – cinema o televisione, per esempio – l'unione, già sorprendente anche perché storicamente elaborata, fra due linguaggi o registri, che mantenevano dialogando insieme una reciproca distinzione, colti a partire dai canali sensoriali dello spettatore. Oggi si celebra o ci si lascia affascinare piuttosto dall'effetto di amalgama, di fusione, si sposta l'accento sull'atto di enunciazione che li ha messi insieme ancora prima di effonderli, o sull'orizzonte immersivo della fruizione mediale.

Storie di parole, ma che per l'appunto testimoniano anche i cambiamenti di sensibilità teorica e di metodo, a fronte di un paesaggio in radicale trasformazione, come è quello dei media e dei loro effetti. Pura «ferraglia», come ancora ammonisce Abruzzese, se si smette di interrogarsi sul loro senso, vi si disconnettono i livelli espressivi e di contenuto, e, quel che più importa, non ci si pone il problema di cogliere le diverse soggettività e i mondi che esprimono. A fronte della carica forse ancora impensabile dei 'nuovi' media, ha ancora senso occuparsi dei 'vecchi', se non come tracce di un paesaggio culturale in avanzato stato di dissoluzione?

In effetti, anche a volersi attardare il più possibile ancora nel proprio ben raviato giardino, l'approccio che in questo libro-laboratorio vediamo al lavoro fa reagire costantemente l'impianto dell'osservazione ravvicinata e ascetica dei testi tradizionalmente intesi, con le forme dinamiche e fluenti che essi sono diventati, soprattutto in ambito mediatico, cercando di stare al passo e di lanciare lo sguardo oltre. Dal segno al testo: per un lungo periodo questo passaggio ha rappresentato un vero e proprio slogan per la ricerca semiotica, un mutamento radicale di prospettiva, marcato dal desiderio di misurarsi con «oggetti» inclusivi, multidimensionali, complessi, radicati nelle soggettività e nelle culture, ricchi di sorprese, teatro di eccitanti esperimenti mentali. A partire dal campo della

letteratura, poi esteso a quello del cinema e poi allargato ancora alla comunicazione, istintivamente si assumeva e si esportava la nozione di testo elaborata dalla filologia, qualcosa di attestato, riconoscibile, individuabile nei suoi confini materiali, stabilito o almeno reso stabile, tendenzialmente attribuito, o ad ogni modo classificato, sistemato in un qualche insieme più vasto o specifico. L'analisi prendeva per buono tutto il lavoro precedente di costruzione culturale del testo e procedeva al suo esame con una grande e implicita fiducia di lavorare con materiali sufficientemente stabili a tutti i livelli.

Certo mantenendo spesso una confusione tra nozione di senso comune e nozione tecnica (confusione che peraltro sarebbe interessante approfondire), da qualche tempo invece si inizia a osservare come la definizione stessa di testo si faccia vieppiù 'debole'. Anzitutto è la nozione di senso comune – come quelle tradizionalmente correlate e fissate nei ruoli di autore e fruitore – che non va più da sé, e di fatti hanno maggior fortuna nozioni che tendono precisamente a negare ogni eccessiva consistenza all'oggetto preso in considerazione, in relazione agli ambienti mediali osservati, alle tecniche e alle tecnologie che vi si esprimono: si parla come vedremo piuttosto di flussi, di formazioni discorsive, di enunciazioni in atto, di complessi discorsivi.

Si scopre di conseguenza che anche la definizione teorica era tutto sommato 'debole', cioè di sicuro non era sostanzialista o ontologica. Greimas nel suo celebre *Dizionario* (I tomo, voce «Testo»), diceva che, rispetto appunto all'idea intuitiva di «una grandezza considerata anteriormente alla propria analisi», il testo andava ridefinito come «costituito unicamente dagli elementi semiotici conformi al progetto teorico della descrizione». Essendo poi quest'ultimo molto 'forte', si capisce che era il prodotto finale dell'analisi a risultare, agli occhi di molti, il frutto di una monomaniacale applicazione, che si può rendere un po' sciocamente percepibile nel rapporto 1 a 30 fra pagine del testo da analizzare e pagine di analisi, realizzato per esempio in *Maupassant* dello stesso Greimas, ma forse anche in *S/Z* di Barthes o in *Figure III* di Genette, per non parlare di *Un drame bien parisien* letto da Eco.

Quello che forse allora sfuggiva ai critici era che non si trattava di analizzare un testo di numero, ma di elaborare, grazie allo studio in profondità di un testo considerato a ragion veduta qualitativamente esemplare, niente altro che una teoria dei linguaggi di portata generale. La almeno parziale riuscita di questa impresa appare evidente ogni qual volta gli strumenti messi a punto in quelle certosine circostanze vengono esportati su territori apparentemente diversi e forse allora anche impensati, quando per dire l'analisi semantica del lessema «automobile», con la sua componente tassica, configurativa e così via, diventa il modello dell'analisi dell' «oggetto» automobile tout-court, come se questa volta ad essere diventata davvero debole fosse la distinzione fra la semioticità del reale e quella dei linguaggi, e fosse possibile salvarsi anche fuori dai testi tradizionalmente intesi.

È quanto è avvenuto del resto con l'approccio sociosemiotico nel solco del quale ci siamo posti anche in occasione della riunione di Imperia, che per alcuni di noi rappresenta ormai un'ulteriore svolta nello sviluppo della ricerca semiotica, un fattore forte di novità rispetto all'assetto disciplinare che ne ha preceduto la tematizzazione. La storia è del resto nota e presenta più di un risvolto, fra i quali è indubbio l'attuale ricollegarsi della disciplina, dopo una lunga e forse necessaria dieta teorico-metodologica – alla sua fase aurorale anni '60, in cui l'esplosione del mondo della comunicazione di massa accompagnava e provocava teoricamente i primi semiologi.

Per quanto riguarda la specificità dei contributi che presentiamo, va detto subito che le suddivisioni in parti che proponiamo corrispondono più a trame – isotopie – che attraversano tutto il colloquio che non a forti spaziature fra blocchi di interventi. Ci servono per sottolineare qualche attitudine preferenziale.

Gli «anelli mancanti» a cui ci riferiamo, ad esempio, sono un chiaro richiamo – citato da Fabbri nella sua *Svolta semiotica* – alla necessità di far reagire le une sulle altre le attitudini speculative e le metodiche analitiche, nel riconoscimento della doppia e connessa necessità di entrare nel merito delle grammatiche specifiche e insieme e *pour cause* di levare il capo verso orizzonti di riflessione più generali.

Anche i contributi che qui proponiamo, a partire da punti di vista e stili disciplinari diversi, distribuiscono le loro riflessioni fra il senso e i risultati ottenuti o attesi dalla ricerca sui media (Abruzzese, già citato, Casetti e il tema del cinema come focalizzatore, interprete e mediatore della crisi moderna dello sguardo, epistemologicamente inteso) e la ridefinizione delle attrezzature e degli stessi luoghi verso i quali continuare l'esplorazione.

Vi è una continuità tra la riflessione di Casetti sul tema dello sguardo messo in questione e ridefinito dal cinema e quella di Ferraro, che rilancia esplicitamente il discorso sul piano della strategia di ricerca. Non a caso Ferraro ritrova stavolta non in un capolavoro, ma in un meta-film sui film di vampiri, nel fortunato filone della messa in scena del retroscena, del *backstage*, il testo esemplare dalle cui metafore del vedere, e in particolare del vietatissimo «sguardo in macchina», si esplicita il nuovo corso sociosemiotico. Secondo Ferraro si tratta soprattutto di assumere una diversa prospettiva rispetto ai sistemi e ai processi di significazione, appuntando lo sguardo, stavolta, meno sulla loro polare e astratta compiutezza, come fu fatto in passato, quanto sulle pratiche semiotiche (le *prassi enunciative*, secondo le traduzioni italiane di Floch), socialmente situate, che legano gli uni agli altri, ridefinendoli in continuazione, capaci di svelare il lavoro produttivo, interattivo, negoziale, dei soggetti implicati nel consumo mediale. Pratiche e dunque dinamiche: flusso, processo, ri-scrittura, ri-attualizzazione, re-interpretazione, reticolarità, diventano le parole chiave di uno spostamento di attenzione dai singoli testi alle trasformazioni tra i testi, in un soprassalto della migliore tradizione lévi-straussiana, per la quale il mito non coincide mai con un testo, ma è propriamente un oggetto inter e sovratestuale.

Ben venga allora rileggere autori spesso trascurati (Pascali su Rossi Landi), a patto di rimetterli in gioco e tentare utili confronti con nuovi approcci, come fa Sedda fra Lotman e Appadurai, semiotica della cultura e temi degli studi culturali legati alla globalizzazione, smontando alcuni diffusi e poco astuti pre-giudizi nei confronti della semiotica e proponendo invece integrazioni interessanti e foriere di possibili necessari sviluppi.

Il secondo gruppo di contributi (*Finestre sul mondo*) si concentra sull'analisi di alcuni programmi televisivi di momento, che paiono rappresentativi degli svariatissimi ruoli che ancora può assumere il più generalista dei medium: da gestore degli umori e dei significati collettivi che assume nei fatti nazionali una pesante e perdurante crisi internazionale (Aroldi-Colombo-Scaglione) a gestore invece delle crisi adolescenziali e generazionali legate alla scoperta del sesso (Pozzato), da collettore e punto di snodo di un chiacchiericcio apparentemente infinito (Fiore) a astuto pedagogo che si lambicca su come rendere appetibile una piccola dose di cultura (Velardi). Qui il testo televisivo, il vecchio programma, se opportunamente trattato, mostra bene la sua natura di punto di partenza e di apertura verso l'esterno o l'altrove, di nodo di interconnessione all'interno di una discorsività mediale che si fa sempre più reticolare e diffusa.

Torna così al centro, come già accennavamo, la nozione di intertestualità, di antica ascendenza bachtiniana. Ai tempi del suo primo successo in campo letterario, il suo critico più sospettoso era Greimas, quando temeva che per suo mezzo si reintrodusse nella semiotica testuale la vecchia teoria critica delle «influenze» fra diversi testi-occorrenza. Ma allo stesso tempo Greimas la considerava con interesse nel momento in cui essa spingeva a considerare «l'esistenza di semiotiche (o di 'discorsi') autonomi, all'interno dei quali si effettuano processi di costruzione, di riproduzione o di trasformazione di modelli, più o meno impliciti», e dava fiato all'ipotesi di operare comparatisticamente allo scopo di «individuare sistemi di correlazioni formali» (nel primo volume del *Dizionario, ad vocem*). L'idea di intertestualità, per quanto in accezione ampia, in effetti si presta a tenere in qualche modo insieme e a rintracciare percorsi nel vertiginoso processo di «taglia e incolla», cucì e ricucì che sembra caratterizzare i processi della discorsività mediale contemporanea.

Dalle ricche e puntuali analisi della sezione *Forme brevi* emergono le tracce di ulteriori mutazioni. Lo studio delle «forme brevi» considerate da un lato 'icone dense', piccoli testi ad alta compressione espressiva e dall'altro a partire dalla loro vocazione promozionale di aggancio del fruitore e di traino rispetto ad altri testi, permette di osservarne anche l'inarrestabile proliferazione non solo esternamente o ai bordi, ma anche all'interno di testi di diverso formato. Termine chiave in questo senso diventa quello di *modularità*, modo di produzione per piccoli blocchi variamente assemblabili, spesso «varianti» di una stessa configurazione, o microconfigurazioni essi stessi. Frammenti dotati di una inusitata solidità testuale o addirittura invece *matrici staminali*. Come propone Dusi analiz-

zando il caso istruttivo di *Lola corre*, film costruito sulla falsariga dei videogiochi, distribuito in edizione DVD con il suo corteo di trailer, videoclip e contenuti 'speciali', che mette a disposizione un corpus piccolo quanto di soddisfazione tipologica. Stringendo sul mondo dei videoclip, su quel settore particolare che contro le attese più assestate si affida al cartone animato. Peverini segue invece la pista in base alla quale la forma breve si lascia contaminare dai generi televisivi che la circondano e finisce per strutturarsi serialmente.

Fin qui le diverse forme a disposizione sub-articolano e ridistribuiscono o su diversi formati espressivi o su diverse puntate di uno stesso formato un'idea, un 'contenuto', centralizzato comunque da un film o da un tipo di musica. I casi analizzati da Spaziante sembrano sottolineare piuttosto le potenzialità migratorie dei materiali espressivi, «girato» visivo o sonoro che siano, considerati giacimenti digitali rimaneggiabili e rimescolabili, grazie alle nuove tecnologie, in base a consegne e destinazioni d'uso diverse, persino opposte, sul piano degli effetti di senso da produrre. Diventa così esemplare e (speriamo) limite il caso del corto delicato e poetico, senza parole, trasformato nello spot burbanzoso per una banca: l'attenzione alle pratiche di confezione testuale si dimostra una strategia pertinente per comprendere dinamiche di produzione audiovisiva certo assai più spregiudicate e veloci di un tempo.

Può fare corpus anche un unico film di grandi dimensioni, se è *Kill Bill 1/2* di Quentin Tarantino, definito da Mascio e Demaria, per l'esplicita modularità compositiva e per le vertiginose pratiche interne di citazione, un «insieme testuale», o ancora un «testo in movimento» per l'effetto polifonico ottenuto da un'intertestualità programmatica, sconfinante nel gioco fra culture, secondo il flusso mediale bidirezionale oriente-occidente. Un insieme esplosivo, ma saldamente governato. Non soltanto dalle pre-visioni offerte dai trailer, uno dei quali è tranquillamente incorporato nel film secondo volume, seppure con la strizzata d'occhio del bianco e nero, dello sguardo in macchina della protagonista e del suo discorsetto meta-filmico. Ma soprattutto dall'espansione, lungo tutti e due i film, di una configurazione narrativa che è a sua volta un classico del cinema, il patema della vendetta. A ben guardarvi, si aggiunge così una nuova «interzona», la problematica identitaria della protagonista, soggetto «fra» l'essere guerriera e l'essere mamma, fra monomania assassina e tenerezza, fra corpo-macchina e femminilità. Questione complessa, che grazie alla strategia di enunciazione, allo «sguardo strabico» di Tarantino, come lo chiamano le sue lettrici, viene vissuta in modo ambivalente anche dallo spettatore, tenuto a corrente alternata fra la presa diretta percettivo-estesica della prima persona e la terza impersonale delle vertigini-visioni che solo la macchina del cinema può dare.

Molti dei temi e dei tratti riscontrati fin qui ritornano anche negli ultimi saggi del volume (*Tra i linguaggi*), dove si enfatizza però l'aspetto di attraversamento e sconfinamento linguistico ed espressivo. Si parla così di un candidato politico finalmente in grado di osare una comunicazione non convenzionale dal punto di

vista del 'settore' ma fortemente originale, fatta da creativi autentici e ricca di umanità tanto quanto di citazioni intertestuali (De Ruggiero). Oppure di un personaggio di finzione di consistenza mitica all'interno dell'immaginario di massa, come Conan (Bertetti), sulla cui effettiva identità è lecito interrogarsi, osservandolo variamente declinato nelle riprese seriali, nelle migrazioni transtestuali e nelle traduzioni intersemiotiche. La nozione di personaggio, desueta per la semiotica testuale, viene così ridefinita come entità socio-semiotica, elemento di natura culturale e intertestuale.

Intanto, ci fa notare Mottola, le possibilità offerte dai linguaggi dei nuovi media stanno mettendo in causa, attraverso tecniche come il *morphing*, le nozioni abituali identificative delle entità stesse con le quali ragioniamo, facendoci toccare con tutti i sensi cosa possa concretamente significare parlare di post-umano. In modo apparentemente paradossale, vanno nella stessa direzione di messa in discussione e di avventura ambiti viceversa così antichi e radicati nel corporeo come le forme di espressività coreutiche e teatrali «live» evocate da Bonfanti. E il fatto che la ricerca semiotica venga chiamata ad essere un'interlocutrice qualificata anche in queste esperienze di confine tra i linguaggi non può che essere di rinnovato stimolo alla curiosità e all'apertura.