

Semiotica degli sguardi e dei metalivelli nell'enunciazione filmica come problema interpretativo

Bruno Surace

Abstract

That of filmic enunciation is an open and never entirely closed problem. Film as a specific does not lend itself to the tendency of the classic semiotic theory of enunciation based on a glottocentric matrix. Furthermore, the film, as a syncretic and constitutively multi-authorial and multi-level text, is an act of *parole* far more complex than a verbal text. The aim of this paper is therefore to explore the varied mix of issues related to the filmic enunciation, starting from the impasse of classical glottocentrism, already widely criticized by the traditional semiotics of cinema, engaging the debate in the context of a foundational “metalinguisticity” of cinema, intended as a system of articulation first of all of gazes, and finally attempting to propose a theoretical framework for which filmic enunciation is not an exclusively textual problem, but also an interpretative one, to be approached from the side of the viewer.

1. Oltre il glottocentrismo

Christian Metz definisce l'enunciazione come “l'atto semiologico attraverso il quale alcune parti di testo ci parlano di quel testo come di un atto” (1994, p. 19). Ma che *atto* è il film?

La definizione dell'enunciazione, così come rilevato da Metz, è usualmente impostata su una matrice glottocentrica, a partire dalla nota teorizzazione di Émile Benveniste (1966). Appena ci si discosta da un contesto verbale i problemi tuttavia insorgono, dal momento che se “l'enunciazione è definita come il meccanismo di generazione di un testo, l'apparizione nell'enunciato del soggetto dell'enunciazione” (Kébrat-Orecchioni 1980, p. 30), nel cinema “le marche di enunciazione non rimandano direttamente a un locutore, ma più generalmente a un progetto comunicativo; non alle circostanze concrete di produzione dell'enunciato (cioè al processo di lavorazione), ma alle intenzionalità che lo hanno determinato e che lo permeano” (Sainati 1987, p. 41). Il glottocentrismo pertanto, fondato sulla presenza di un locutore, per quanto sia un retaggio difficile da scardinare richiede di essere riconsiderato alla luce della complessità del testo filmico,¹ notoriamente sincretico. Così quasi tutti gli autori che si occupano di enunciazione cinematografica partono da Benveniste, cercando però di traslare il tema dell'*hic et nunc* simulato nel discorso verbale nel “discorso cinematografico”, come ad esempio Michel Marie:

Trasposta in ambito cinematografico, l'enunciazione è ciò che permette a un film, a partire dalle potenzialità inerenti al cinema, di prendere corpo e di manifestarsi. Ma l'idea linguistica di enunciazione si basa sul fatto che un testo è sempre scritto da qualcuno per qualcun altro, in un

¹ Una complessità di grande rilevanza per la semiotica del cinema, e che anche negli approcci più recenti, pur se con le dovute interpolazioni con i nuovi orizzonti delle neuroscienze, non cessa di fondarsi su un discorso testualistico. Nel merito cfr. Dusi (2015). Sulla relazione fra aspetto discorsivo e strutture profonde nel testo filmico e non solo cfr. anche Ferraro e Santangelo (2017). Alla questione è dedicato anche Paolucci (2020), volume in uscita durante la stesura di queste pagine, ma già presentato nei suoi presupposti teorici durante il XLVII Congresso AISS a Siena.

dato momento e in un dato luogo, mentre queste caratteristiche sono ben lungi dall'essere evidenti per l'enunciazione filmica. In quest'ambito, le teorie dell'enunciazione hanno consentito di prendere in considerazione la maniera in cui il testo filmico si delinea, fa presa e si avvolge su sé stesso e quindi a porre l'accento su tre momenti della sua produzione: il momento della sua costituzione, ossia la genesi, quello della sua destinazione e il suo carattere autoreferenziale (Marie 2004).

In sostanza l'enunciazione come “comunemente” intesa in ambito semiotico sembra essere pertanto, sempre stando a Metz, una categoria il cui antropocentrismo fondante non calza con il film:

Parole come “enunciatore” ed “enunciario”, con il loro suffisso, mantengono e contengono connotazioni antropomorfe difficili da evitare e assai infelici in alcuni campi, soprattutto quello cinematografico in cui tutto è basato sulle macchine. Quando si pensa all'iscrizione fisica dell'enunciazione nel testo, sarebbe meglio ricorrere a nomi di cose» → *foyer* = Origine e *cible* = Destinazione/Mira (Metz 1994, p. 8).²

In ambito cinematografico l'enunciazione va dunque intesa come “la capacità di molti enunciati di piegarsi qua e là, di apparire qua e là come in rilievo, di desquamarsi di una loro sottile pellicola che reca incise alcune indicazioni *di un'altra natura* (o di un altro livello), concernenti la produzione e non il prodotto, o, se si vuole, inserite nel prodotto dall'estremo opposto” (*ivi* pp. 18-19). Il film così ha sempre al suo interno, più o meno palesati, dei “ripiegamenti enunciazionali”, dei momenti in cui si autoriferisce, richiama a se stesso in quanto forma-film spostando l'attenzione dal contenuto-film. Ciò ci porta, induttivamente, a definire la categoria dell'enunciazione come quel momento in cui il sostrato metalinguistico condiviso – jakobsonianamente – da ogni forma comunicativa, valica quelli espressivi. In effetti, se è vero ogni comunicazione è in qualche modo sempre metalinguistica, è anche vero che in certi momenti tale componente è palesata, specie in forza di certi stilemi. Pensando al cinema, immaginiamo due situazioni:

1. Inquadratura oggettiva: è metalinguistica, come tutto ciò che è linguistico, ma per renderci conto del sostrato autoriflessivo bisogna operare una specie di forzatura sul versante della ricezione, un po' come se ci si spostasse di lato, scostandosi da ciò che il testo, in quel dato momento, vuole performare (un atto referenziale, e non *autoreferenziale*).
2. Interpellazione: è metalinguistica concomitantemente, o sopra, il versante espressivo. Rivela del dispositivo filmico che la produce, ed è in qualche modo suo obiettivo farlo (parallelamente all'obiettivo di dire qualcos'altro mentre dice di se stessa).

Ne deduciamo anzitutto che ci sono figure stilistiche che sono più potenti nel rilevare l'enunciazione (c'è una sorta di gerarchia enunciativa a fondazione stilematica). Se poi però dopo l'interpellazione torniamo all'oggettiva precedente, in un ipotetico sintagma filmico, ora questa inquadratura ci appare (o ci potrebbe apparire) come “alterata” rispetto a prima. È come se l'interpellazione che l'ha preceduta abbia contaminato ciò che le segue, rendendo il film inteso come un significante tutt'uno “un po' più metalinguistico”. Si potrebbe pensare a questa idea come un'applicazione dell'effetto Kulešov in sede enunciativo-metalinguistica, anziché narrativa.

² La traduzione italiana è secondo la traslitterazione di Eugeni (2002), che prevede l'utilizzo del termine “enunciazionale” anziché “enunciativo” in ottemperanza al termine italiano adoperato da Greimas.



Fig. 1 – *Funny Games*, Michael Haneke, 1997, interpellazione sadica di Paul (Arno Frisch), mentre rivela ad Anna (Susanne Lothar) di avere barbaramente ucciso il suo cane.

Il dato è rilevante. Esistono ad esempio alcune testimonianze di spettatori di *Funny Games* (Michael Haneke 1997) i quali, nei momenti di rivelazione del dato metalinguistico (le numerose interpellazioni presenti nel film, oltre che tutta una serie di altri dispositivi), alternativamente sostengono che da quando questo si palesa il film è del tutto guastato, oppure, di contro, molto più esaltante. In dipendenza chiaramente delle loro inclinazioni estetiche (volevano vedere un *home invasion thriller* e si trovano di fronte a un trattato teoretico), ma poiché, come rileva lo slittamento dal cinema classico a quello moderno, il palesarsi dell'enunciazione nei testi di finzione non può che risultare in una presa di coscienza ermeneutica, in un ricollocamento del ruolo dello spettatore la cui soggettività viene convocata. In effetti, allora, forse l'enunciazione nel film (e, induttivamente, nei testi tutti),³ si potrebbe interpretare più come l'atto di convocazione di una soggettività esterna che come il sedimentato di una soggettività interna al testo.

Non è un dato scontato come potrebbe sembrare, e basti pensare agli elementi della teoria benvenistiana per capirlo. La dialettica fra *embrayage* e *débrayage*, cioè fra l'imbricarsi e l'estraniarsi nel testo del soggetto enunciatore (operazioni che come sappiamo configurano impressioni e mascheramenti soggettivanti e oggettivanti), non è tendenzialmente considerata come significativa sul piano diegetico. Che nel telegiornale – esempio classico – si passi dal voi all'io, dal tono impomatato e impersonale del conduttore a quello concitato e coinvolto dell'inviato, poco importa nei termini narrativi di ciò che viene raccontato (si tratti del risultato di una gara sportiva o degli sviluppi di una pandemia). Ciò che cambia è il grado di coinvolgimento di chi guarda il tg, più o meno costretto in un continuo rimbalzo fra distanziamento e coinvolgimento emotivo diretto. E però nel film invece il passaggio da una modalità enunciativa a un'altra, che rivela un sistema di metalivelli, può condizionare l'esito giudiziale e interpretativo complessivo di un lettore. Il quale potrà anche optare, in fondo legittimamente, di non voler più sospendere l'incredulità di fronte alla sfrontatezza di un testo che si è permesso di convocarlo guardandolo negli occhi.

2. Metalivelli

Nell'ambito della rilevazione cinematografica di metalivelli testuali, che testimoniano di un apparato enunciazionale nella *Grand Syntagmatique* filmica, come abbiamo anticipato con l'esempio di *Funny Games* l'interpellazione gioca un ruolo fondamentale. Essa si costituisce come un appello diretto allo spettatore mediante una convocazione facciale: il volto di un personaggio compie un'operazione proibita, si rivolge all'antecampo con lo sguardo, risemantizzando la propria posizione diegetica e coinvolgendo lo spettatore. Non sono naturalmente solo le interpellazioni a rilevare un metalivello: suoni acusmatici extradiegetici (il narratore fuori campo ad esempio), esibizioni della cinepresa (si pensi alla pristina sperimentazione di *The Big Swallow*, James Williamson 1901, o al finale a sorpresa di *E la nave va*, Fellini 1983), dispositivi paratestuali di varia natura (titoli di testa e di coda, inserzione di

³ Ad esempio l'impianto sull'enunciazione filmica di Metz è adoperato nei termini di un discorso semiotico sulla musica in Marino (2014).

didascalie, capitolazioni etc), meccanismi piuttosto invasivi di decostruzione della fabula (si pensi a intrecci particolarmente elaborati, che non possono che essere tradotti come una “confessione” del film d’essere film, come nei tipici casi tarantiniani), sono solo alcuni degli elementi che in un modo o nell’altro dicono di cosa è l’enunciazione filmica.



Fig. 2 – *The Big Swallow* (James Williamson 1901), il personaggio si avvicina pericolosamente alla quarta parete, fino ad aprire la bocca e divorare il cineoperatore, situato nell’antecampo.

Tutti questi dispositivi non sono accessori. Essi sono necessari nell’articolazione di quello che viene definito come linguaggio filmico, e il fatto che si tratti di un linguaggio – per sua natura espresso mediante un atto di *parole*, cioè un atto enunciativo – fa dell’enunciazione non un fatto semiotico di “contorno”, ma essenziale.

Ciò vale pensando al linguaggio non necessariamente in maniera glottocentrica, ma intendendolo come un sistema espressivo organizzato secondo alcune regole, le quali nel venire adoperate si rendono necessariamente più o meno visibili, rilevando i loro meccanismi costitutivi e strutturali. In questo modo, anzitutto, si elude l’idea di un soggetto enunciatore che si incardini nell’enunciato. Il film enuncia se stesso, ricorsivamente, e in questa sua natura ombelicale si cela l’enunciazione:

I binomi come enunciatore/enunciario mascherano uno squilibrio di fondo, inaugurale: l’autore manda al suo posto l’opera, mentre lo spettatore, che non ha niente da mandare, si muove personalmente. *Non c’è scambio*. Così, situata in posizione di soliloquio, l’enunciazione si dissocia dall’interazione: la sua deissi è simulata, le sue marche principali sono dei ripiegamenti del testo su se stesso. Il film si autodesigna perché *non c’è che lui* (Metz 1994, pp. 237-238).

Semmai si può pensare, come fa Bettetini, al soggetto dell’enunciazione come struttura assente, “che ha visto le cose *prima* dello spettatore e *per* lo spettatore, che impone quindi allo spettatore la propria dimensione discorsiva” (Bettetini 1996, p. 48).

Rintracciare l’enunciazione nel cinema è quindi un atto di decostruzione programmatica che ne identifica le componenti *meta-*, la cui visibilità o meno è in effetti definitoria di grandi ere del cinema: è qui che molti teorici situano la frattura fra film narrativo classico e film moderno, il primo nascondendo il dispositivo filmico, il secondo sovraesponendolo. Ove c’è metacinema manifesto c’è dunque enunciazione palesata, che è, metzianamente, impersonale. Oltre ciò, va ulteriormente individuato un altro elemento ineliminabile dell’enunciazione filmica: la cornice. Il quadro, entro cui si installa lo spazio profilmico, non può che essere manifestazione di una scelta comunicativa, *ergo* enunciativa⁴, che condivide le specificità delle cornici pittoriche come dispositivi di *conchiusura* topologica di un campo di rappresentazione,⁵ metaforicamente delle architestualità (Genette 1982), la

⁴ È noto che nella storia del cinema la stessa idea di “quadro” come cornice singola e quadrilatera sia stata discussa, sebbene poi sia diventata canonica. *Napoléon* di Abel Gance (1927) ad esempio sfrutta un sistema noto come Polyvision, una forma di Cinerama ante litteram che consiste nell’affiancamento di tre schermi.

⁵ Cfr. Marin (1994).

cui “messa in relazione immediata col fuori” (Deleuze 1996, p. 8) configura il dentro come istanza enunciata, e il bordo come figura-soglia.⁶ Così come per gli altri dispositivi, il metadispositivo della cornice può essere “assorbito”, “metabolizzato” all’interno di un linguaggio codificato e quindi eluso da un discorso metalinguistico (rimanendovi inserito *in nuce*), oppure esaltato, come ad esempio in casi quali *Mommy* (Dolan 2014), che presenta una aspect ratio atipica (1:1), o *Il grande e potente Oz* (Raimi 2013), in cui il passaggio dall’incipit alla vicenda centrale è sancito da un cambio di rapporto del quadro. In questi casi il palesamento dell’istanza enunciante invita a uno *sguardo amplificato*, chiedendo al lettore non solo di inferire sull’andamento diegetico, ma anche sulla relazione simbolica fra scelta enunciativa e progressione narrativa. In sostanza: tanto più la componente metalinguistica si rende visibile, tanto più sul piano interpretativo è richiesto di co-comprendere progressivamente i tre livelli dell’enunciazione filmica identificati da Tom Gunning in quanto unificati dal narratore⁷:

1. Profilmico: quanto filmato (di per sé bastevole nel caso di un film classico, a meno che non lo si studi da un punto di vista accademico)
2. Inquadratura: punto di vista su quanto filmato
3. Montaggio: Sintagmatica delle inquadrature

In altri termini l’enunciazione è intendibile in quanto messinscena più o meno esplicita di una prospettiva sul contenuto narrativo. Per Genette in effetti la narrazione si può immaginare come “sovrapposta” all’enunciazione, la qual cosa però rischia di far decadere lo specifico dell’apparato enunciazionale su quello diegetico.⁸ Jacques Aumont definisce il punto di vista come al contempo posizione dalla quale si osserva, veduta stessa, e metaforica posizione giudiziale (mentale) nei confronti della narrazione.⁹ Eugeni, Bellavita e Malavasi sostengono che:

Le istanze dell’enunciatore e dell’enunciario del testo (rispettivamente: l’istanza di produzione e quella di ricezione del testo enunciato) vengono così calate nelle figure di narratori e narratari, soggetti incaricati rispettivamente di porgere o di ricevere il racconto presenti in varia forma all’interno o ai bordi del mondo finzionale.

La semiotica del testo filmico ha ripreso la teoria dell’enunciazione testuale e narrativa insistendo in particolare su un aspetto: la forza con cui il cinema sembra proporre/imporre alcuni ruoli e posizioni allo spettatore (Eugeni, Bellavita e Malavasi 2006, p. 260).

Così l’enunciazione si rende come articolazione di una dialettica fra prospettive nel testo filmico, ergo gioco di sguardi che sono già *simulacri enunciazionali*, dispositivi che simulano – necessariamente – un’enunciazione mentre cooperano con altri livelli del testo (espressivo, narrativo). Ogni sguardo nel film è un simulacro enunciazionale, assimilabile alla complessa figura dell’attante osservatore che: “funge da scala di misura antropomorfa che, rapportata all’azione di un soggetto operatore installato nel discorso, trasforma quest’azione in un processo inscrivibile nel tempo, nello spazio nella ‘qualità’ della realizzazione” (Greimas e Courtés 2007, p. 12). Il film ne risulta come sommatoria di sguardi, che si «palleghiano» vicendevolmente mediante il linguaggio del film stesso (montaggio, movimenti di mdp, etc). Nello specifico di questi sguardi, e ritornando al punto due della tripartizione di Gunning, è naturalmente utile rispolverare la distinzione nota proposta da Casetti (1986), per la quale le inquadrature si dividerebbero proprio secondo la chiave dello sguardo che propongono in:

- Oggettive: pdv di nessuno (es: *establishing shot*)
- Soggettive: pdv del soggetto, identificazione secondaria (non più con la mdp)
- Interpellazioni: sguardi in macchina (cortocircuitazione metalinguistica)

⁶ Cfr. Simmel (1902). Abbiamo approfondito il rapporto fra cornice e cinema in Surace 2020.

⁷ Cfr. Marano (2007, p. 29); il riferimento è a Gunning (1991, p. 24), citato in Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis (1999, p. 150).

⁸ Cfr. Genette (1972).

⁹ Per un compendio sugli autori che nell’ambito della *film theory* maggiormente si sono interessati alla questione, da Raymond Bellour ad André Gaudreault, passando per lo stesso Aumont e François Jost, cfr. Magny (2004).



- Oggettive irreali: inquadrature “impossibili” (per Metz “oggettive orientate”) che mostrano un pdv anomalo, attraverso posizionamento della mdp in luoghi inaccessibili, con movimenti di macchina estrosi e così via. Emerge marcatamente l’istanza enunciante.

3. Enunciazione e interpretazione

Le fortunate categorie di Casetti funzionano relazionalmente solo a partire da una presa di posizione del lettore. Non sono l’unico tentativo di tipologizzazione dello sguardo filmico. Jost ad esempio propone un’alternativa alla suddivisione casettiana, mutuandola dalla focalizzazione di Genette, fondata su una ocularizzazione interna (si vede ciò che vede il personaggio e si distingue fra primaria – soggettive / semisoggettive – e secondaria – alternanza soggettiva-oggettiva) e una ocularizzazione zero (non c’è un pdv esplicito), e ancora una enunciazione mascherata (immagini che apparentemente non riproducono uno sguardo, e però – ndr – dunque producono un supersguardo, come per la lunga ripresa aerea all’inizio di *Shining*, Kubrick 1980¹⁰) ed enunciazione marcata (sostanzialmente delle oggettive irreali). Ma soprattutto ci dice che il discorso cinematografico è intendibile come un metalinguaggio i cui indicatori di enunciazione non sono isolabili alla stregua di quelli del linguaggio verbale, ma risultano innervati nel sistema-lingua cinematografico, ed è “malleabile al contesto sociostorico di ricezione del testo” (Jost 1987, pp. 179-208). Per intenderci: «io» è sempre «io» in un testo verbale contemporaneo o in uno di cinquecento anni fa, ed è molto difficile che questo termine mutui il tipo di sguardo che propone anche in tempi assai lontani l’uno dall’altro. Per un film invece diversi spettatori possono individuare diverse marche discorsivo-enunciative, o anche significare diversamente la stessa marca, proprio in virtù di una “grammatica degli sguardi” che presenta delle ambiguità di fondo e un relativismo dipendente dal montaggio. Questo dato, che fa slittare la prospettiva dal testo al lettore e che ci fa indulgere nel considerare l’enunciazione filmica come “simulacrale”, è tendenzialmente trascurato nell’ambito dell’enunciazione verbale, figurarsi in quella visiva e cinematografica. E però è un dato essenziale, perché non pregiudica l’approccio immanentista tipico dello strutturalismo semiotico, bensì riconfigura il problema enunciazionale come interpretativo. In effetti, tornando alla quadripartizione di Casetti di cui sopra, che cosa vuol dire che per una inquadratura Oggettiva il pdv è annichilito, di nessuno (*nobody’s shot*)? E che in una Soggettiva l’identificazione è secondaria? E nel caso di un’Interpellazione: è il cortocircuito o il palesarsi del cortocircuito a generare il tentennamento nello spettatore (s’immagini un movimento di macchina che parte come oggettivo e finisce per incontrare lo sguardo di un personaggio; dal suo pdv c’è l’interpellazione, dal pdv del nostro sguardo siamo su un’oggettiva o una soggettiva?)? E infine l’Oggettiva irreali: quindi quella di prima è reale? Cioè: il fatto che un’angolazione sia inconsueta rispetto ad altre è un riflesso di tipo diegetico o metalinguistico? E le famigerate “semi-soggettive” (che, a rigor di logica, potrebbero essere ugualmente intese come semi-oggettive)?¹¹

L’intrico di problemi aperto da una categorizzazione degli sguardi prospettici nel testo filmico è vastissimo, ma il comune denominatore è duplice: ha senso operare queste categorizzazioni solo nella misura in cui si pensa a una dialettica fra le inquadrature (cioè in ottica saussurianamente relazionale-differenziale), e in ogni caso tali categorizzazioni sono da intendersi alla luce di un contesto di ricezione specifico, e non assoluto. Si noti, per paradosso, che una ripresa con dolly o gru su un campo di grano è per noi un’oggettiva irreali e per una cornacchia una soggettiva, a dimostrare come l’idea stessa di *débrayage-embayage* non possa essere intesa come assolutistica, proprio perché le due categorie come slittamento da livelli superiori a livelli inferiori nelle stratificazioni metalinguistiche del testo hanno senso solo in questa ottica spaziale per cui qualcosa è soggettivamente più “innervato” e qualcosa meno.

Lo spostamento sul versante ricettivo è peraltro condiviso anche da Roger Odin (2000) il quale a partire da Metz identifica anzitutto l’operazione compiuta dallo spettatore di una costruzione automatica della fonte del discorso filmico, che corrisponde a una de-ontologizzazione

¹⁰ Su questa idea cfr. Surace (2019).

¹¹ Non siamo naturalmente gli unici a porci questo problema, già alla radice messo in evidenza dallo stesso Casetti, e poi a più riprese rispolverato. Un esempio in Buccheri (2000).

dell'enunciatore in quanto costruzione ad opera del fruitore testuale a partire da indicazioni formali. Ciò accade, invero, anche nello specifico verbale, ma come ricorda Lorenzo Cuccu:

dovremmo chiederci se quella che più o meno impropriamente chiamiamo la «lingua cinematografica» possiede degli strumenti analoghi a quelli del linguaggio verbale, cioè se le modalità di strutturazione spaziale e temporale dell'inquadratura possano essere viste non solo come «qualificazioni» della realtà rappresentata o come «attributi» della mostra iconica, ma anche come concretizzazione, come possibilità di «figurativizzazione» del soggetto «vedente», o di uno *sguardo-soggetto* (Cuccu 1987, p. 26).

Forse il problema è che, come la semiotica sa bene, tutte le enunciazioni sono enunciazioni enunciate, perché c'è sempre una cornice, un focalizzatore, un attante osservatore o informatore (nel caso di metacinema volontario), un qualche livello di interpellazione, un sistema di annidamenti, e perché “enunciazione enunciata” è una tautologia esattamente come “testo testualizzato”, “discorso discorsivizzato”, “segno segnico”. Esiste sempre cioè, nei termini di Odin (2000) una fittizzazione alla base del discorso filmico che non può che ripiegare l'idea di enunciazione in termini di enunciazione enunciata, una “enunciazione finzializzante” come costruzione di enunciatore-enunciatario fittizi, cioè di un io che parla a un tu collocati in un mondo spostato rispetto a quello dello spettatore (e a quello del film). E in questo senso forse ha senso anche un'idea di eterotopia (foucaultianamente) enunciazionale che fa da giunzione fra i due universi, così fornendo un aggancio nei termini del metalinguaggio semiotico ad alcune teorie dei film studies come quella dell'*in-betweenness* di Deleuze e Guattari (1987). In effetti questa ipotesi è già supportata, ad esempio da Eugeni che ne *La relazione d'incanto* sostiene che “[...] i simulacri costruiti non sono semplicemente riflessivi, ma piuttosto attuano una antropomorfizzazione della relazione tra lo spettatore e il film. In altri termini i simulacri costruiti dal film possono spingere lo spettatore a rfigurare in termini immaginari, mutuati dal mondo finzionale che viene rappresentato, la propria situazione di visione del film” (2002, p. 55).

È in questo senso che l'enunciazione assume una dimensione non esclusivamente testuale, ma ancorata, sociosemioticamente, alla ricezione, e quindi interpretativa.

Il problema dell'enunciazione è quindi il problema della soggettività nel testo, da un punto di vista semiotico, e della soggettività fuori dal testo, da un punto di vista ermeneutico. Lo sguardo, in questo contesto cangiante, si pone come garanzia ontologica,¹² l'essere guardato del testo e l'essere guardato dal testo sono le condizioni necessarie per collocarsi nel mondo, a cui rispondono i dispositivi enunciazionali, che regolamentano le traiettorie degli sguardi e l'esistenza degli stessi. Così l'enunciazione come apparato meta-testuale fornisce un ponte per lo slittamento dalle strutture semiotiche ai meccanismi fenomenologici della propriocezione:¹³ “man mano che si passa da un livello all'altro Metz porta avanti una sorta di riduzione trascendentale di tipo fenomenologico” (Eugeni 2002, p. 52). Ciò ci fornisce un inquadramento ampio del problema dell'enunciazione intesa come “*escrizione* del corpo” (Fabbri 2008), la cui presenza testuale è fondativa di un discorso che intercetta al contempo l'estetica e la fenomenologia intesa come quella “operazione complessa” che è “immettere la vita in una massa amorfa di parole” e “che corrisponde a quello che chiamiamo traduzione frastica (oggi diremmo “discorsiva”), traduzione dell'esperienza ordinaria, quotidiana, svolta da un'istanza enunciante” (Coquet 2008, p. 15).

Ringraziamenti

Ringrazio per il supporto datomi, a vario titolo, nella stesura di questo testo Silvio Alovisio e Gabriele Marino.

¹² Cfr. Merleau-Ponty (1945), Deleuze (1969), Žižek (2009), Cantone (2012), Eusebio (2017).

¹³ Non è una novità nel campo della semiotica applicata allo sguardo filmico. Cfr. Basso (2003). L'enunciazione trova peraltro spazio anche in approcci recenti ai media digitali, nello specifico di quelli di derivazione audiovisiva e del loro carattere “proestetico”. Cfr. a proposito D'Armenio (2019).

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Basso, P., 2003, *Confini del cinema: strategie estetiche e ricerca semiotica*, Torino, Lindau.
- Benveniste, É., 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- Bettetini, G., 1996, *L'audiovisivo: dal cinema ai nuovi media*, Milano, Bompiani.
- Buccheri, V., 2000, *Sguardi sul postmoderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*, Milano, I.S.U. Università Cattolica.
- Cantone, D., 2012, *I film pensano da soli. Saggi di estetica del cinema*, Milano-Udine, Mimesis.
- Casetti, F., 1986, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani.
- Coquet, J.C., 2008, *Le istanze enuncianti. Fenomenologia e semiotica*, Milano, Mondadori.
- Cuccu, L., 1987, "Dalla parte della visione", in A. Sainati e L. Cuccu, a cura, 1987, *Il discorso del film: visione, narrazione, enunciazione*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, Napoli.
- D'Armenio, E., 2019, "Dai sensi ai dati. Le protesi audiovisive tra percezione ed enunciazione", in F. Montanari, N. Dusi e G. Ferraro, a cura, *Geosemiotica: dai locative media, alle immagini diffuse, ai big e small data*, "Ocula" n. 21.
- Deleuze G. e Guattari, F., 1987, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, University of Minneapolis Press.
- Deleuze, G., 1969, *Logique du sens*, Paris, Les editions de Minuit.
- Deleuze, G., 1996, "Pensiero nomade", tr. it. in Id., *Divenire molteplice*, Verona, Ombre corte.
- Dusi, N., 2015, *Dal cinema ai media digitali. Logiche del sensibile tra corpi, oggetti, passioni*, Milano-Udine, Mimesis.
- Eugeni, R., 2002, *La relazione d'incanto: studi su cinema ipnosi*, Milano, Vita e Pensiero.
- Eugeni, R., Bellavita, A. e Malavasi, L., "Semiotica e cinema. Percorsi, nodi, deviazioni", in G. P. Caprettini e A. Valle, a cura, 2006, *Semiotiche al cinema. Esercizi di simulazione*, Milano, Mondadori, pp. 256-277
- Eusebio, M. G., 2017, *Lo sguardo dello schermo. Teorie del cinema e psicoanalisi*, Milano, Franco Angeli.
- Fabbri, P., 2008, "Tra Physis e Logos", su J.C. Coquet, *Le istanze enuncianti. Fenomenologia e semiotica*, Milano, Mondadori. (in: <https://www.paolofabbri.it/coquet/>)
- Ferraro, G. e Santangelo, A., 2017, *I sensi del testo. Percorsi interpretativi fra la superficie e il profondo*, Roma, Aracne.
- Genette, G., 1972, *Figures 3*, Paris, Seuil.
- Genette, G., 1982, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Greimas, A. J. e Courtés, J., 2007, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori.
- Gunning, T., 1991, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana (IL), University of Illinois Press.
- Jost, F., "Narrazione(i): al di qua e al di là", in A. Sainati e L. Cuccu, a cura, 1987, *Il discorso del film: visione, narrazione, enunciazione*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, Napoli.
- Kébrat-Orecchioni, C., 1980, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin.
- Magny, J., 2004, *Il punto di vista. Dalla visione del regista allo sguardo dello spettatore*, Torino, Lindau.
- Marano, F., 2007, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, FrancoAngeli.
- Marie, M., 2004, "Semiologia del cinema", voce per l'*Enciclopedia del cinema Treccani* (http://www.treccani.it/enciclopedia/semiologia-del-cinema_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/).
- Marin, L., 1994, *De la représentation*, Paris, Gallimard.
- Marino, G., 2014, "Trompe-l'oreille. Note sulla musica che inganna", in M. Leone, a cura, *Immagini efficaci*, "Lexia", n.17-18, pp. 365-406.
- Merleau-Ponty, M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Metz, C., 1991, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Klincksieck, Paris; trad. it *L'enunciazione impersonale o il sito del film*, Venezia, Marsilio 1994.
- Odin, R., 2000, *De la fiction*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Université.
- Paolucci, C., 2020, *Persona. Semiotica dell'enunciazione e filosofia della soggettività*, Milano, Bompiani.
- Sainati, A., "Storia del cinema. Discorso del film", in A. Sainati e L. Cuccu, a cura, 1987, *Il discorso del film: visione, narrazione, enunciazione*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- Simmel, G., "Der Bildrahmen. Ein Ästhetischer Versuch", in *Der Tag*, 18 novembre 1902.
- Stam, R., Burgoyne, R. e Flitterman-Lewis, S., 1999, *Semiotica del cinema e degli audiovisivi*, Milano, Bompiani.
- Surace, B., 2019, *Il destino impresso. Per una teoria della destinalità nel cinema*, Torino, Kaplan.
- Surace, B., 2020, "Il valico violato e il volto orrifico", in *Cornice*, "Fata Morgana", n.39, <http://fatamorgana.unical.it/>
- Žižek, S., 2009, *Lacrimae rerum: saggi sul cinema e il cyberspazio*, Milano, Libri Scheiwiller.