

Susan Petrilli

COSTRUZIONE DI SENSO E INTERPRETAZIONE
Cinema e alterità femminile

Analogamente alla fotografia anche rispetto al test filmico – che del resto presuppone il fotogramma come suo elemento strutturale – si può dire che il rapporto del segno con l'oggetto è apparentemente immediato e diretto. L'oggetto si vede, è visibile. Senza l'oggetto fotografato, ripreso, riprodotto quella traccia segnica che è il fotogramma non può sussistere. Partendo da questo dato è facile comprendere l'uso del fotogramma, analogamente alla fotografia, come documento, come riproduzione veritiera del reale, del mondo così com'è.

In tutti i percorsi segnici che per definizione generano senso l'oggetto c'è sempre, il senso presuppone la materia, la materia nella sua fisicità. Ma non sempre il rapporto del segno con il suo oggetto in quanto materia fisica è immediatamente visibile. È il caso, per esempio, della catena dei segni che costruisce il testo letterario o il flusso del pensiero che si perde nel divagare silenzioso da un pensiero all'altro. Eppure, rispetto al pezzetto di segno al centro della nostra attenzione in un determinato momento, l'oggetto c'è sempre nella catena segnica di rimandi tra interpretanti sia pure – diversamente dal fotogramma – in un punto lontano e non immediatamente visibile. Sta di fatto che nel ripercorrere anche le tracce segniche le più apparentemente eteree ci si imbatte inevitabilmente nella materia in tutta la sua fisicità di oggetto che se pure non si tocca si vede, si sente.

Il segno presuppone l'oggetto nella sua fisicità materica, nella sua

corporeità, ma il punto è che nel momento stesso in cui l'oggetto si trasforma in segno, quando non nasce direttamente come segno, vale a dire, nel momento in cui l'oggetto entra nell'universo della significazione e diventa oggetto di interpretazione, oggetto segnico, scatta immediatamente tutta una serie di spostamenti e di slittamenti di piani, di prospettiva e di senso. Augusto Ponzio (1995: 41) dice che noi inevitabilmente viviamo "all'ombra segnica delle cose"; l'oggetto in quanto segno sia pure nella sua apparente immediatezza fisica, materica, segnica non è mai direttamente raggiungibile poiché il segno in quanto tale è una interpretazione, vale a dire, una relazione, un rinvio, un'allusione, il movimento verso l'altro che non c'è, un ponte semmai tra l'apparentemente visibile e l'invisibile, tra l'apparentemente palpabile e l'impalpabile. E in quanto tale il segno sfugge alla pretesa della comprensione totalizzante da parte del segno che lo interpreta.

Strutturate al segno è il rinvio all'altro, all'assenza, all'invisibile; il segno si costituisce nello spazio dello scarto tra segni, nello spazio attraversato dal movimento dello sguardo che cerca l'altro. Perciò, una qualità che definisce il segno è la sua alterità persino quando il grado di segnità è basso, vale a dire, tendente alla identità.

Allora, tornando al fotogramma viene da chiedersi con che tipo di oggetto abbiamo a che fare, e ben presto ci rendiamo conto che si tratta di un oggetto raffigurato, rappresentato, oggettivato. Persino in quanto oggetto nella sua fisicità esso non si dà mai totalmente alla visione e in quanto oggetto di interpretazione i suoi sensi e significati non sono mai esauriti da una unica ipotesi interpretativa semplicemente perché il significato del segno non sta nel segno ma si costruisce nella relazione tra segni, nella traccia segnica, polidimensionale e plurivoca delle cose in relazione tra di loro, vale a dire, nella relazione tra segno interpretato oggetto di interpretazione e segno interpretante. Il concetto di segno mette in discussione il concetto di oggetto e quindi le filosofie che si fondano sull'oggettività dell'oggetto.

E anche dalla parte dell'interpretante il fotogramma è un segno estremamente complesso, lo sguardo dell'interpretante è plurivoco. Dal punto di vista dell'incrocio di sguardi esso presuppone lo sguardo del/la regista, lo sguardo della macchina da presa, lo sguardo dell'attore o dell'attrice che si interpreta nel proprio ruolo di attore o attrice, del personaggio che interpreta, gli sguardi di tutta la troupe che lavora intorno a questi elementi primari, e ancora lo sguardo del pubblico necessario più che mai perché il testo filmico sussista come tale. E se pure nel parlare dello sguardo se ne parla al singolare è evidente che si tratta di una astrazione teorica poiché anche lo sguardo è a sua volta segnico e in quanto tale plurivoco, dialogico, polimorfo.

E così i piani del segno così fortemente strutturato che è il fotogramma si intersecano nel gioco tra le parti che lo costituiscono aprendo alla produzione di segni e di sensi nel susseguirsi di fotogrammi che costruiscono il testo filmico.

Ma c'è di più: seguendo la tipologia dei segni di Charles S. Peirce con la tripartizione in segno indicale, simbolico e iconico (che non sono mai assoluti ma qualificabili in quanto tali per una questione di relazione tra le parti), sembrerebbe evidente che quando si parla della scrittura filmica stiamo in un sistema di segni dominato dalla iconicità. L'immagine è uno dei segni elencati da Peirce come icona (insieme alla metafora e al diagramma), ma direi che non per questo nell'immagine è scontata l'azione predominante dell'iconicità in senso peirciano; ciò emerge quando il testo filmico viene utilizzato come documento, e ancora di più quando si ha a che fare con l'immagine pubblicitaria mirata e monologica. L'iconicità è semmai una possibilità di significazione molto forte dell'immagine determinata nella pratica interpretativa quando essa si svolge come scrittura. In quanto costruito attraverso l'uso di immagini il testo filmico favorisce questa possibilità di interpretazione e apre alla fuga di sensi.

Quando si parla di 'senso', l'uso che ne facciamo come pure del termine 'significato', seguendo la triade di Victoria Weiby, è complesso e articolato. Esso è inclusivo del "senso" in senso percettivo, del "significato" in senso intenzionale, della "significanza" o della "significatività" in senso ideologico o più ampiamente in senso assiologico ed etico dove ha buon gioco la logica della alterità. E come nel caso delle triadi di Peirce anche questa di Welby non propone termini assoluti ma relazioni tra elementi secondo equilibri che mutano. Alla stessa maniera anche il significato del termine 'costruzione' indicato nel titolo del presente testo non va equivocato costringendolo a significare monologicamente nel senso della edificazione, dell'innalzamento di sensi verso le alte vette della conoscenza, né nel senso della affermazione di sé, della propria identità tutta di un pezzo; al contrario, si intende 'costruzione' nel senso della produzione e generazione di senso, della estensione oppure potremmo dire della distensione pluridirezionale e polifonica di sensi.

La buia sala cinematografica – uno spazio seducente fatto a tempo stesso di segretezza, di solitudine e di contatto tra corpi – si popola di interpretanti che posizionandosi in un rapporto faccia a faccia con lo schermo si predispongono a partecipare alla scrittura del testo filmico. E il corpo resiste con la propria alterità rispetto agli stessi interpretanti che produce, immettendosi in ulteriori percorsi interpretativi che contribuiscono alle pratiche interpretative dell'esperienza cinematografica amplificandone l'effetto di senso con i pro-

pri ricordi o con le proprie proiezioni interpretativi o magari introducendovi un elemento grottesco (il croccare di patatine come sottofondo). Abbiamo tutte le condizioni perché con ogni nuova proiezione dello stesso testo filmico si (ri)crea un nuovo mondo polifonico e dialogico di segni e di sensi.

Nel parlare di senso o di significato con riferimento al testo filmico l'attenzione si ferma sulla individuazione dei suoi elementi strutturali e sulla relazione che intercorre tra di essi in quanto pongono le condizioni per la rappresentazione e sono, a loro volta, la rappresentazione di modelli epistemologici e di sistemi di valori che presuppongono. Evocando Michail Bachtin ricordiamo che il segno non è mai neutro ma popolato dalle intenzioni altrui, di valori, accentuazioni e orientamenti culturali altrui, ancora prima della sua enunciazione. Allo stesso tempo, nel considerare il testo filmico come produzione segnica, come scrittura, e nel considerare il senso, il significato, la significatività come valori che si generano nella relazione tra segni, è evidente che il potenziale espressivo del testo filmico non si limita alla mera riproduzione delle cose così come sono ma offre la possibilità di costruire nuovi mondi possibili, vale a dire, di costruire nuovi mondi di senso, di segni e di valori, nuovi sistemi simbolici, nuovi desideri e relazioni, nuove pratiche e nuovi soggetti. Da questo punto di vista l'esperienza cinematografica in quanto incontro polifonico di segni, di vari tipi di segni, si prospetta in tutta la sua potenzialità espressiva e critica.

In quanto scrittura "intransitiva" i segni sia verbali sia non verbali per il solo fatto di significare significano di più di quanto si intende significare; e quando ci interroghiamo sulla comunicazione in chiave critica ciò che ci interessa è questo *di più*, l'insignificante, che resiste e trabocca rispetto al codice e alla intenzionalità. Questa eccedenza significativa è il "senso ottuso" di Barthes, il tema o senso attuale di Bachtin, la significatività e il senso materno di Welby, l'interpretante dinamico e l'interpretante finale di Peirce. È il significato dalla parte dell'alterità che rende possibile la sovversione rispetto al codice e all'ufficialità che pure presuppone e dice della potenzialità espressiva della scrittura; è il significare che significa l'assenza di significato, il futile, l'infunzionale, l'insignificante. Per dirla diversamente, è il significato che significa niente meno che l'umano.

Pensando alla produzione di segni filmici mi pare questa la dimensione della scrittura e della vita vissuta come scrittura a cui allude Margherite Duras. In altra maniera è quanto emerge anche dalla produzione di Maria Novaro con la sintassi della propria scrittura filmica scandita da volti, sguardi, respiri, carezze, cure e giochi nei quali è generato il quotidiano delle donne che popolano le sue pellicole e dai quali traspirano i loro pro-

blemi, passioni e desideri. Emerge l'espressività sovversiva del corpo, del corpo significante carico della propria alterità, il corpo raffigurato nella interrelazione con altri corpi sia dalla parte del testo filmico già codificato sia dalla parte del testo filmico in scrittura nella interrelazione faccia a faccia tra i corpi raffigurati sullo schermo e i corpi degli spettatori. Per la capacità di alludere ai processi della significazione fuori dalla narrazione, fuori dalla storia, per il tentativo di catturare l'impalpabile, l'inafferrabile, anche la produzione di Roberta Torre fa intravedere le tracce della significatività al di là del codice e della storia. Torre fa un uso stravagante di tecniche cinematografiche in cui dominano le tecniche della fotografia e della pittura, ottenendo l'effetto di spiazzamento di senso, l'effetto di ironia e insieme di poesia. Attraverso l'intreccio tra i volti appena tratteggiati e lo spazio bianco, tra le storie a cui alludono gli occhi spalancati e spauriti dei suoi personaggi e le storie che raccontano i loro discorsi verbali, tra la ripresa prolungata di volti appena visibili, o invisibili, e scene appena abbozzate di ordinaria frenesia, tra i nomi dei personaggi scritti nei suoi film e i nomi dei personaggi fuori copione, fuori scrittura (in inglese *script*), Torre mette in scena la dialettica tra il narrato e l'innarrabile, l'azzerramento di senso rispetto alle storie ufficiali; attraverso le narrazioni dei suoi personaggi si mette in scena l'impossibilità della narrazione, l'eccedente, l'inafferrabile, l'assenza, la morte, l'interrogazione. Il lavoro di queste registe fanno venire in mente le parole di Lévinas quando a proposito del discorso amoroso egli dice, "ciò che viene presentato come lo scacco della comunicazione nell'amore costituisce proprio la positività della relazione; questa assenza dell'altro è proprio la sua presenza come altro".

La parola e il soggetto che lo enuncia e si afferma per suo tramite è pregno di impliciti, presuppone il non detto, il segreto. La storia ufficiale del cinema come tutte le storie può essere letta in questa chiave, come segno di tracce di significazione fuori copione sia perché il visibile presuppone l'invisibile, l'oggetto dinamico di Peirce, sia perché l'interrelazione tra segno interpretato e segno interpretante determina e preannuncia la capacità del segno, l'interpretante dinamico e l'interpretante finale di Peirce, di fuoriuscire rispetto ai limiti, nella costruzione di segni e di sensi secondo la logica dell'alterità e della dialogicità. Le strategie della scrittura – che implicano strutturalmente le strategie della interpretazione (non c'è scrittura senza interpretazione) –, le tecniche della scrittura filmica, offrono forme di "resistenza culturale", per evocare le parole di Teresa De Lauretis (1987: 7), adoperandosi a rovesciare i discorsi e soggetti dominanti, a minare le convenzioni su cui si regge la loro enunciazione e

fruizione e, quindi, a dare voce alle irriducibili contraddizioni sommerse dalla storia. E tutto ciò avviene nel contesto di un grande paradosso e, cioè, che l'unico modo per posizionarsi fuori dal discorso del potere e dal potere del discorso è attraverso le tecniche di spiazzamento, di spostamento, come osserva sempre De Lauretis, restando all'interno di quel discorso stesso, magari rifiutando la domanda così com'è formulata, o rispondendo in maniera deviante, contraddittoria, e controcorrente.

"Sguardi in movimento" (cfr. Istituto di Filosofia del linguaggio-Comune di Bari 1996; Calefato, Pirazzoli, Zaccaria 1997), il nome della prima rassegna cinematografica (Bari 22-30 marzo 1996) dedicata al rapporto tra donne e cinema, ne è una testimonianza, facendo intravedere rispetto alla storia ufficiale del cinema la ricchezza espressiva di tutto ciò che non è stato narrato, ma cosa ancora più significativo, di tutto ciò che non si fa narrare, l'altro assente della comunicazione. Ma al di là del problema di tendere lo sguardo oltre lo sguardo, di rendere visibile l'invisibile, di narrare la storia fuori dalla storia, la scrittura filmica, attraverso la polifonia dei segni che mette in scena, emerge come luogo propositivo di nuovi mondi, soggetti e pratiche significanti e quindi come luogo possibile di critica radicale al sociale e di costruzione di nuovi spazi semiotici in cui ri-pensare e ri-costruire pratiche significanti al femminile. A questo proposito la riflessione di Lévinas sulla femminilità assume un valore conoscitivo e propositivo insieme per un approccio critico al problema della costruzione della soggettività e di conseguenza della relazione tra soggettività e potere:

Proprio nella vita civile si trovano le tracce della (di questa) relazione con l'altro che bisogna cercare nella sua forma originaria. Esiste una situazione in cui l'alterità dell'altro appare nella sua purezza? Esiste una situazione in cui l'altro non possieda l'alterità soltanto come il rovescio della sua identità, in cui non obbedisco soltanto alla legge platonica della partecipazione, secondo la quale ogni termine contiene qualcosa dello stesso e proprio per questo anche qualcosa dell'altro? Non ci potrebbe forse essere una situazione in cui l'alterità caratterizzi un essere a titolo positivo, come un'essenza? Di che genere è l'alterità che non entra assolutamente nell'opposizione delle due specie del medesimo genere? Io penso che il contrario assolutamente contrario, la sua contrarietà non è modificata in nulla dalla relazione che si può stabilire fra esso e il suo correlativo, la contrarietà che permette al termine di restare assolutamente altro, è la femminilità. [...]

Ciò che mi sta a cuore in questa concezione della femminilità, non è soltanto l'inconoscibilità, ma un modo di essere che consiste nel sottrarsi alla luce. La

femminilità è nell'esistenza un evento differente da quella della trascendenza spaziale o dell'espressione, che vanno in direzione della luce. È una fuga dinanzi alla luce. Il modo di essere della femminilità consiste nel nascondersi, e questo fatto di nascondersi è appunto il pudore. Perciò questa alterità della femminilità non consiste in una pura e semplice exteriorità oggettuale. Non è fatta neppure di un'opposizione di volontà. L'altro non è un essere che incontriamo, che ci minaccia o che vuole impradronirsi di noi. Il fatto che è refrattario al nostro potere non implica una potenza più grande della nostra. È l'alterità che determina tutta la sua potenza. Il suo mistero costituisce la sua alterità (Lévinas 1987: 54-56).

La femminilità dunque emerge come luogo originario dell'alterità nella sua essenza, vale a dire, come luogo dell'alterità assoluta e non relativa, e quindi come luogo dell'inconoscibile, del pudore, del mistero, tutti valori in cui si gioca e si determina la sua potenza, che è la potenza dell'amore, della donazione di sé. Così intesa, analogamente a Welby teorica del concetto di senso materno, originario o primale, la femminilità non allude a una qualità collegata con la differenza tra i sessi, che anzi trascende, semmai descrive uno spazio che qualifica l'umano in tutta la sua potenzialità espressiva con l'urgenza di spingere oltre il conoscibile, il visibile, il detto, il potere. La lezione di Lévinas non è facile da cogliere per il soggetto occidentale costruito secondo la logica della identità, vale a dire, secondo la logica del sacrificio dell'altro, dell'affermazione di sé che esclude l'altro. Intanto, partendo da una siffatta concezione del femminile, o dal difficile tentativo di comprenderla per quanto è scomoda da ascoltare, si traggono delle indicazioni per la costruzione di senso, di mondi possibili il cui obiettivo non dev'essere quello di entrare nella storia semmai di starne fuori e rifiutarsi alla sua violenza. E quando si parla di "donne e cinema" l'interessante, dal punto di vista del progetto grande della valorizzazione della persona umana, dell'umano in tutta la sua complessa articolazione, dell'umano come promessa di alterità e di amore, l'interessante, dicevo, non sta nel proporre un cinema fatto da donne o per le donne, vale a dire, nel tentativo di farsi spazio a gomitate nella storia, nel ritagliarsi il proprio piccolo spazio identitario, ma, tutto al contrario, sta nello sperimentare il contributo che potrebbe venire dalle donne per la costruzione di un cinema al femminile e senza per questo lasciarsi ingannare dalle trappole del progetto piccolo implicito nel concetto della differenza sessuale.

Riferimenti bibliografici

Barthes, Roland

1982 *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985.

1995 *I segni e gli affetti nel film*, a cura di F. Casetti e L. Termine, Vallecchi, Firenze.

Bruno, Giuliana

1995 *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, La Tartaruga, Milano.

Calefato, Patrizia; Pirazzoli, Loredana; Zaccaria, Paola

1997 *Sguardi in movimento 1902-1995. Donne-cinema*, Modugno (Bari), Edizioni dal Sud.

De Lauretis, Teresa

1982 *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

1987 *Technologies of Gender*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

Detassis, Piera; Grignaffini, Giovanna

1981 *Sequenza segreta. Le donne e il cinema*, Feltrinelli, Milano.

Istituto di Filosofia del linguaggio - Università di Bari, Comune di Bari

1996 *Sguardi in movimento (1902-1995)*. Prima rassegna donne-cinema, Bari 22-30 marzo 1996, Modugno (Bari), Arti grafiche Ariete.

Lévinas, Emmanuel

1979 *Il tempo e l'altro*, ed. it. a cura di F. P. Ciglia, Genova, Il Melangolo.

Nadotti, Maria; Bruno, Giovanna

1988 *Off Screen: Women and Film in Italy*, London, Routledge.

Peirce, Charles S.

1931-'58 *Collected Papers*, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University Press.

Petrilli, Susan

1995 *Materia segnica e interpretazione*, Lecce, Milella.

1996 *Che cosa significa significare?*, Modugno (Bari), Edizioni dal Sud.

Ponzio, Augusto

1994 (in collab. con P. Calefato, S. Petrilli), *Fondamenti di filosofia del linguaggio*, Roma-Bari, Laterza.

1995 *Segni per parlare di segni*, Bari, Adriatica.

Rivista. *Camera Oscura*, 1975.

Talens, Jenaro; Zunzunegui, Santos

1995 *Rethinking Film History*, Valencia, Episteme, vol. 100.