Lettera ai lettori

Di solito nelle premesse si trova suggerito ciò che il libro vuole essere, rappresentare, fare. In questo caso sembra più consono iniziare esplicitando, sin da subito, cosa questo libro *non* è: mossa necessaria per liberare un po' la strada da possibili confusioni. Dicendovi cosa questo libro non è, indicherò anche, per opposizione, le molte cose che questo libro vorrebbe essere.

Anzitutto questo libro non è un manuale, almeno non in senso stretto. Perché ci sia un manuale, una disciplina deve essere sedimentata abbastanza da poterne raccogliere il funzionamento per sommi capi. Oggi su internet esistono manualetti e manualini, e sono certo se ne trovino anche in libreria, su come si fa il giusto selfie, sulle regole estetiche delle riprese droniche, sulla cucina vegana. Questi campi del sapere sono sì tutto sommato relativamente recenti, ma abbastanza consolidati perché qualcuno si possa mettere a tirare le fila e a decidere, induttivamente, le regole d'ingaggio per entrarvi o per muoversi al loro interno. Al contrario questo libro parte da esperienze e oggetti su cui i manuali traboccano, ma tenta di declinarli in vista di un nuovo obiettivo. Non può dunque avere le pretese di un manuale. I manuali infatti, utilissimi, chiudono una serie di orizzonti conoscitivi, operano una sorta di cauterizzazione che stabilisce, in un dato momento storico, come certi campi funzionano o debbono funzionare, salvo poi nelle edizioni aggiornate, rivedute e corrette, aggiustare il tiro, rilanciare, ritrattare. Un libro sperimentale invece apre o riapre un campo, prova a innestare un nuovo orizzonte epistemico. Più che un manuale il libro che avete per le mani è pertanto un laboratorio o un cantiere teoretico. È inoltre un cantiere aperto, che vi invita non solo a stare fuori, con le braccia dietro la schiena, a osservare come i pensionati del luogo comune, ma a prendere gli strumenti che vi trovate disseminati e a provare, se vi va, a intervenire.

Questo libro non è un'enciclopedia, né un compendio. Vale la pena dirlo dal momento che data l'ingente quantità di film che popolano le sue pagine qualcuno potrebbe frettolosamente sostenerne tale natura, così rendendo un

disservizio duplice, al libro stesso e, soprattutto, alle enciclopedie. Forse ha una portata, per così dire, enciclopedica, ma come mi sono sforzato di chiarire sin dal suo inizio, il rimandarsi costante di film in film e di testo e in testo è del tutto propedeutico alla metodologia che propongo, che si basa anche sul rilevare di una galassia filmica intertestuale, in espansione, dinamica e sinaptica: nella misura in cui ogni connessione ne accende simultaneamente delle altre. Uno dei miei sforzi è stato quello di seguire, affannosamente e per quanto possibile, questa rete di interconnessioni che continuava a espandersi man mano che scoprivo un nuovo nodo. Non è inoltre un'enciclopedia perché la mappatura, proprio per via della sua reticolarità, soprassiede le logiche del compendio classico, e perché le tassonomie proposte fanno sì che per i film di cui parlo mi concentri al contempo su elementi noti, ma anche su dettagli narcotizzati, senza seguire un protocollo uniforme, ma piegandomi alle curve del percorso argomentativo. A proposito, ecco soprattutto perché non è un'enciclopedia: il libro è sorretto da un percorso argomentativo. Non mancherò, in ogni caso, di introdurre le mie analisi filmiche con gli elementi di trama e contestuali utili a non smarrirsi.

Questo libro non è facile. Questo è un punto fondamentale, e, vi prego di credermi, non è dovuto a nessuna mia sadica volontà. Non è facile perché conglo-ba una serie di mie convinzioni (o manie, o fisse, o ossessioni), le quali per essere ordinate necessitano di un certo spazio e di un certo sforzo (così come per essere comprese, e per entrarvi come lettori, di un certo tempo e di altrettanto sforzo). Sono convinzioni di natura teorica che soggiacciono all'oggetto stesso del libro, la destinalità nel e al cinema. Riguardano l'idea che la ricerca nelle materie umanistiche debba comprendere una serie di elementi, che sono essenziali a renderla viva: sporcarsi le mani, con l'humus dell'umanesimo, fatto di miriadi di testi, teorie, nomi, che si intersecano in un groviglio entro il quale bisogna muoversi un po' schizofrenicamente, lasciandosi cioè al contempo rapire dalla vertigine, ma anche cercare delle formule di dipanamento, delle possibili mappe. Riguardano ancora l'idea che, sebbene l'Accademia alle volte ci spinga a difendere i nostri orticelli versandovi il sale attorno o costruendo fossati, e sebbene alla fin fine il miraggio della Tuttologia rischi di renderci poco efficienti o poco seri, non è possibile fare un libro di cinema senza dialogare, almeno idealmente, con chi si occupa di sociologia, psicologia, filosofia, semiotica, e via discorrendo, perché un film è sempre fatto da persone e visto da altre persone, che hanno o non hanno un lavoro, dei problemi, delle passioni. Con ciò non voglio dire che non siano necessari nel mon-

do gli esperti di un dato regista o gli specialisti di una singola corrente, e anzi sono fondamentali per davvero. Voglio dire che c'è altrettanto bisogno di smarcarsi da una certa logica del purismo a tutti i costi e dell'egemonia disciplinare (che è il riflesso, spesso consapevole, del più pericoloso spettro dell'egemonia culturale). È dagli scambi e dagli imbastardimenti che spesso sortiscono i risultati più pregevoli. È una china rischiosa, ma è nel rischio che si trova il senso. In questo libro dunque c'è il sudore di un progetto non dimentico di alcune convinzioni, per così dire meta-teoretiche, che contribuiscono a renderlo il microcosmo che è.

Piacerebbe inoltre dire, come capita in certi libricini simpatici, che chi non è interessato a questa o quella questione può tranquillamente scavallare e andare oltre. Operazione senz'altro fattibile, ma per onestà intellettuale devo dirvi che pone alcuni problemi. Se si salta l'introduzione, allora si potrà godere della cornucopia di riferimenti e analisi cinematografiche che ne conseguono, rischiando però il disfarsi del collante teoretico che li tiene assieme. Se invece si è, per così dire, dei feticisti semiotici, affamati di metalinguaggio, e si sceglie quindi di leggere solo l'introduzione, si rischia di calarsi esclusivamente nella teoria, senza poi avere il piacere di sperimentarla e tentare di falsificarla con gli esempi che ne conseguono. È un piacere questo forse un po' perverso, ma le teorie hanno bisogno di essere messe alla prova. Insomma, è un bel pasticcio, e duole dire questa volta che sebbene certe parti possano apparire come compartimenti stagni e autosufficienti (è così che li ho scritti per facilitare la lettura), io consiglierei una lettura integrale e sequenziale, che è poi una specie di sistema premiante per il quale prima si fa palestra e fatica, e poi si gode dei frutti acquisiti. Naturalmente non s'intenda questa come una prescrizione del medico: i libri vanno letti, salvo in quegli antipatici casi come gli esami universitari, secondo le proprie propensioni.

Questo è un libro scritto da chi ritiene di possedere alcune competenze principalmente in due ambiti, semiotica e cinema: quindi, riprendendo quanto detto poco fa, in esso le principali competenze da ricercare sono in questi campi. Se capitasse per le mani di un filosofo, mi scuso sin da subito se questi non troverà valorizzata a modo la sua prospettiva. Ciò non vuol dire che io non sappia che effettivamente il dibattito sul destino e sulla metafisica esiste da millenni, ed è articolato e complesso. Tuttavia, ricapitolare la storia della metafisica sarebbe costato, oltre a qualche migliaio di pagine, una fuoriuscita dal seminato che avrebbe fatto dissipare lo spirito dell'intero percorso. Le pagine che seguono, ancorate a determinate prospettive ma in un certo sen-

so porose e volutamente permeabili, costituiscono invece una porta appena aperta, pronta al passaggio di molte metodologie. Viene infatti scelta una prospettiva umanistica piena, di tipo inclusivo. Già che ci siamo, è bene che dica anche a coloro che invece sono già addentro alla storia del cinema o alla filosofia del film, ai cinefili o ai semiofili all'ascolto, che se il gioco che intendono giocare è la ricerca della parzialità, la caccia al tesoro del film mancante, o il vaglio dell'imprescindibile rimosso, allora sventolo da subito bandiera bianca. Hanno vinto loro, ma ho il dubbio che stiano giocando al gioco sbagliato.

Questo libro *è*, o meglio *vorrebbe essere*, almeno in qualche momento, da qualche parte, o per fare il semiotico "sotto qualche rispetto", un piacere, una sfida, un'esortazione. Ecco anche perché al suo interno troverete accostamenti ardimentosi: Z la formica e Clint Eastwood, Qui Quo Qua e David Lynch, Walt Disney e Stephen King, Yasujirō Ozu e il Ragionier Ugo Fantozzi, e mi fermo per non spoilerare, come usa dire oggi, ulteriormente. Sarebbe disonesto dirvi che tali accostamenti sono stati pensati esclusivamente per il vostro divertimento, e ne andrebbe a detrimento l'impianto scientifico dell'intera trattazione. Siamo di nuovo nell'ambito del dialogo ideale, delle sinapsi attivate, della grande intelaiatura retta su nodi che parrebbero eterogenei, ma che invece stanno assieme alla luce di qualche pertinenza condivisa. Che ai Simpson consegua Alain Resnais (o viceversa) è un dato che va motivato, e ho tentato di farlo. Sarei altrettanto disonesto però se non vi dicessi che mentre trovavo i nessi e facevo le mie piccole scoperte ho faticato molto e mi sono divertito un sacco. Spero che un po' di questo divertimento possa passare anche a voi, e che sulla scia della mia vertigine possiate a vostra volta identificare ulteriori nodi e verificare, rivedere, ampliare la mia proposta teoretica.

Se ciò avverrà, questo libro avrà compiuto il suo dovere.

Prima quindi di lasciarvi al viaggio, c'è un piacere che è tutto mio, ed è quello dei ringraziamenti.

Questo libro, nella veste che oggi voi maneggiate, semplicemente non esisterebbe senza i contributi, generosissimi, di Silvio Alovisio. La sua introduzione è solo l'ultimo di questi. Silvio è un amico e un maestro, con il quale dire che il dibattito è costantemente produttivo è un eufemismo. È stato mio docente di cinema, e la sua passione, conoscenza, e curiosità sono motivo di sincera stima. Il fatto che si sia fatto carico di leggere queste pagine in anteprima è

motivo d'orgoglio per me, e garanzia per voi, e gli sono immensamente grato. Spero che questo volume non sia che l'inizio di molti altri progetti assieme.
Voglio altresì esprimere i miei più sentiti ringraziamenti a Ugo Volli, che ha generosamente seguito la lavorazione di questo libro a vari stadi, quando ancora era un prototipo, e fornendomi con la solita, impressionante lucidità, consigli preziosi. Ugualmente preziosissimo è stato il supporto di Peppino Ortoleva, le cui indicazioni ho naturalmente raccolto a mani basse, e con cui i dialoghi, anche quando non si trattava esplicitamente degli argomenti di queste pagine, sono stati da me appuntati, interiorizzati e riversati qui. Allo stesso modo ci tengo a ringraziare Giulia Carluccio, per il costante coinvolgimento nelle pregevoli attività che conduce, dalle quali molti impulsi ho attinto, per avermi invitato in tempi non sospetti a discutere pubblicamente della ricerca che ha condotto a questo volume, e per il dialogo che sempre mi accorda con grande prodigalità.

E ancora desidero dedicare un ringraziamento speciale a Massimo Leone. Nelle pagine dei suoi scritti, nelle conferenze che ci hanno visti relatori assieme in questi anni e nel suo instancabile lavoro, contrassegnato da una speciale libido intellettuale, ho trovato e trovo forti ispirazioni, alcune delle quali vivono oggi in questo libro.

Voglio ancora ringraziare Laura Rascaroli, squisita intellettuale, e Ruggero Eugeni, vulcanico filosofo, i cui rispettivi consigli e la cui immensa pazienza hanno dato un contributo fondamentale allo sviluppo della mia trattazione, calandosi nel dibattito che ho intavolato e partecipandovi attivamente. E altresì desidero dedicare un ringraziamento a Dario Tomasi. Ho seguito i suoi corsi di cinema molti anni fa, e seguo il suo infaticabile lavoro ancora oggi, da cui traggo costanti idee e rivelazioni.

È un piacere immenso per me ringraziare qui anche Lucio Monaco, solerte e benevolo nei miei confronti, bacino inesauribile di stimoli, mio autentico modello intellettuale da tempo immemore.

Ancora non devo, ma voglio ringraziare gli amici e i colleghi che costantemente condividono con me le durezze della vita accademica, e con i quali nonostante ciò, stoicamente, continuiamo a intraprendere vitali discussio-

ni. Anche di queste vi è traccia nel libro. Grazie quindi a Federico Biggio, Eleonora Chiais, Alessandra Chiappori, Victoria Dos Santos, Vincenzo Idone Cassone, Gianmarco Giuliana, Gabriele Marino, Roberto Mastroianni, Antonio Santangelo, Simona Stano, Mattia Thibault, Federica Turco.

Se poi c'è ancora un piccolo spazio, quello usuale per le dediche, allora consentitemi di farle senza troppi giri di parole, ma davvero col cuore: a Elisa, mamma, papà.

Bruno Surace

Introduzione

> Non è che accadano a ciascuno cose secondo un destino, ma le cose accadute ciascuno le interpreta, se ne ha la forza, disponendole secondo un senso – vale a dire, un destino.
> Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, 25 gennaio 1948

Il varco strettissimo

Cesare Pavese, il 25 Gennaio 1948 e con una straordinaria forza di sintesi, racchiude in poche parole quello di cui stiamo per andare a discorrere. Lo fa in un diario intimo, che verrà poi pubblicato con il titolo *Il mestiere di vivere*, concrezione che ancora più ermeticamente riassume il nostro esergo. Un esergo che si estrinseca – oltre la volontarietà dell'atto poetico di Pavese – come *summa programmatica* delle discipline semiotiche: greimasianamente, "dire qualcosa di sensato sul senso"; che, aggiungiamo qui, è il senso ultimo, definitivo, metafisico.

Le cose. Il loro accadere. L'interpretarle secondo un ordine, cioè l'interpretarne l'accadere. Il farlo se si ha la forza. Il dare un nome – destino, fato, sorte, fortuna… – a questa operazione. Concorrono in questo elenco dimensioni ontologiche (le cose) e istanze metafisiche (il loro accadimento), eppure lo snodo esistenziale è semiotico ed ermeneutico: è l'interpretazione, il cui atto è «risultato di una serie di scelte che noi compiamo in base a una *ipotesi complessiva di senso*»[1], a stabilire il nesso fra la cosa e il movimento. Movimento che, sulla lezione di Genette[2], non può darsi senza la cosa, che però di per sé non può far altro che muoversi, senza spiegarci il perché. Eppure è la domanda fondamentale, quella che ci attanaglia nella situazione di dolore: perché è successo? Perché proprio a me? Così come quella che impreziosisce *il nostro significare* la felicità: se quel giorno non fossi passata di lì, tu, amore mio, non saresti entrata nella mia vita.

[1] Ugo Volli, *Manuale di semiotica*, Laterza, Roma-Bari, 2003, p. 135.
[2] Gérard Genette, *Figure 1. Retorica e strutturalismo*, tr. it. Einaudi, Torino, 1966, pp. 152-163.

Ora, se dunque il ruolo cardinale è quello della significazione, occorre divincolarsi nel "varco strettissimo", quello che secondo Greimas si situa tra logica e metafisica[3], e che a tentare di farne fuoriuscire qualcosa «si rischia di scontentare tutti». Ma cosa significa situarsi nel varco strettissimo? Significa non voler rispondere alla domanda fondamentale del perché – questo è compito di filosofi o, semmai, di santi – ma piuttosto comprendere come tale domanda sia tradotta di cultura in cultura, quali morfologie e propaggini del senso determini e quali immaginari se ne traggano. Significa non porsi più il problema della metafisica, «nella ricerca dell'uomo di un orientamento radicale della sua situazione», nel «sapere radicale»[4], quanto quello della *destinalità*, che invece nei testi c'è, anche se dobbiamo capire cosa è, e come trovarla.

E poi, fatto ciò (non è certo lavoro da battibaleno), con un pizzico di ardimento si potrà con più cognizione avanzare qualche conclusione, non tanto sul senso *del* mondo, quanto sul senso *dal* mondo. Per chi è un *fideista semiotico*, fra le due preposizioni articolate non correrà alcuna differenza.

Un salto al cinema

Prima di comprendere come trovare e cosa farcene della destinalità sarà bene mettere alcune cose in chiaro. Anzitutto è necessario circoscrivere il campo. Siccome l'*immaginario metafisico* è dappertutto – in altre parole: in ogni testo vi è una destinalità – sarebbe quantomeno tracotante (oltre che, francamente irrealizzabile) tentare di proporre una mappatura totale della questione. Bisogna inevitabilmente circoscrivere, ma ciò non significa che tale circoscrizione sia arbitraria.

Ci muoveremo così nel campo specifico del film, e ciò per ragioni molteplici. Il film sarà, al contempo, oggetto e metodo di studio, se ciò non appare troppo metasemiotico. Si condurrà cioè un'analisi che tratterà «l'idea stessa di film come testo, nonché […] come singolarità»[5], agendo, secondo la definizione di Odin[6], su due livelli: «quello dell'analisi filmica in quanto

[3] Cfr. Algirdas J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris, 1970.
[4] José Ortega y Gasset, *La ragione nel mare della vita. Principi di metafisica secondo la ragione vitale*, Armando, Roma, 2011, p. 46.
[5] Paolo Bertetto, *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma 2006, p. 11.
[6] Cfr. Roger Odin, *Dix années d'analyses textuelles de films. Bibliographie analytique*, "Linguistique et sémiologie", Travaux du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de l'Université de Lyon II, 3, 1977.

riflessione sul film; quello della riflessione sull'analisi del film che l'analista sta compiendo»[7]. Bertetto inserisce queste considerazioni all'inizio del paragrafo di *Metodologie di analisi del film* in cui esplica la rilevanza del metodo strutturalista nell'analisi filmica. Rilevanza che oggi ci pare trascurata, ma che cercheremo invece, fra le altre cose, di tenere di conto, facendo tesoro dei tanti autori che si sono avvicendati nell'esplorare la questione: Aumont e Marie, Casetti e Di Chio 1990, Vanoye e Goliot-Lété[8], e molti altri.

Ciò non significa che si proporrà una semiotica del cinema; una semiotica del cinema infatti sembra oggi un progetto a perdere, almeno se pensata nei termini che usualmente si associano alla locuzione. Troppo stantia, troppo legata a problematiche che ci paiono da un lato mai risolte, dall'altro oggi compassate e superate. Se il cinema, per dirla come Christian Metz, sia *langue o langage*[9], è per esempio una questione fittizia, che ci porta a problemi relativi al codice di echiana memoria (ne *La struttura assente* vi è un capitolo proprio dedicato al problema)[10]. Il film verrà letto qui come qualcosa di linguistico, un testo determinato da un intrinseco sincretismo, e quindi anche un *costrutto olistico*. Di contro lo si considererà anche come testo che in quanto tale presenta un nucleo di singolarità irriducibile. Così si determinerà un movimento elicoidale: da un lato il film, in piena ottica strutturalista, sarà sezionato, scomposto, trattato come un insieme di unità posizionabili idealmente in una griglia; dall'altro esso verrà invece considerato come un sistema organico, che *genera senso* in quanto unità. Questa seconda considerazione ci è fondamentale.

Una delle più (pre)potenti accuse verso la semiotica del cinema, che in fondo non possiamo non avallare, è sempre stata quella di «violentare l'anima del film». Esso funziona come una Gestalt, una struttura architetturale, relazionale e dinamica come suggerisce Botz-Bornstein[11], che certe pratiche invasive rischiano di far decadere, perdendo di vista l'unitarietà del testo. L'unico modo che ci pare intelligente per evitare questo rischio è di procedere

[7] *Ibidem*.
[8] Cfr. Jacques Aumont, Michel Marie, *L'analyse des films*, Nathan, Paris, 1988; Francesco Casetti, Federico Di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 1990; Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, Nathan, Paris, 1992.
[9] Cfr. Christian Metz, «*Le cinéma: langue ou langage?*», «Communications», 1964.
[10] Cfr. Umberto Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1968.
[11] Egli lo fa a proposito del lavoro di Béla Tarr, ma il suo discorso è applicabile al cinema in generale. Si veda Thorsten Botz-Bornstein, *Organic Cinema: Film, Architecture, and the Work of Béla Tarr*, Berghahn, New York, 2017, p. 99.

quindi non dimentichi dei formidabili strumenti che l'analisi formale ci può fornire, sorvegliando però al contempo il testo come unità.

E ciò vale non solo per il film, ma per il testo in genere. In questo senso ci pare che l'accanimento verso la semiotica del cinema, ottusa forse ma anche ingenua, abbia un che di smaliziato, se non addirittura di malafede, e celi in realtà un biasimo più profondo, in generale rivolto alla semiotica tutta (perché la foga riduzionista del bisturi varrebbe per la semiotica del cinema e non, per esempio, per quella della letteratura, delle religioni, del cibo, della musica, dei videogiochi?). Questa è da troppo tempo concepita come una disciplina ritorta su se stessa, eccessivamente metalinguistica, quando invece è nel metalinguaggio, nel suo «impianto categoriale sistematico e interdefinito»[12], che risiede la sua forza.

Se la semiotica ha sbagliato qualcosa (cosa di cui francamente dubitiamo, se solo pensiamo che quelle che facciamo sono sempre *humanities*, e che uno dei vanti dell'umanesimo dovrebbe proprio essere una certa epistemologia dell'elasticità), questa è stata l'eccessiva compartimentazione in campi di sapere erroneamente considerati autonomi, ognuno dei quali, di sua "natura", ha richiesto un certo affinamento negli strumenti di analisi. Quando in realtà l'oggetto di studio è infine sempre lo stesso: la cultura. «La semiotica […] si dà come comprensione della cultura […]»[13]. Ciò che vogliamo sostenere è che tutte le semiotiche, quando ben condotte, sono semiotiche della cultura o, anche, quasi-sinonimicamente, *semiotiche esistenziali*, cioè discipline che mirano a stabilire come le culture funzionano, come producono senso, a partire dai propri testi, e in che modo *significano* il nostro vivere.

Così per noi *i film sono oggetti di studio e metodo* perché, come tutti gli altri testi, sono prodotti della cultura ma anche produttori di cultura. La semiotica parte dal testo per dedurre risultati di ordine più generale, ma infine sul testo ritorna, in quanto prodotto e produttore. Nel merito dei film: è evidente che questi influenzano ampiamente le culture e le esistenze. È senz'altro indicativo il fatto che sia pratica più che comune, nei social media, a lavoro, a scuola, impiegare il tempo libero per discutere su questo o quel film o questa o quella serie tv (non ci interessa qui trattarli come qualcosa di diverso,

[12] Stefano Traini, *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative*, Bompiani, Milano, 2006, p. 341.
[13] Anna Maria Lorusso, *Semiotica della cultura*, Laterza, Roma-Bari, 2010, p. 97.

sono, in qualche modo, film)[14], creando su tali basi comunità e modificando il proprio umore, le proprie convinzioni, le proprie aspettative sul mondo. Se non è cultura questa. Così come non smetterà mai di colpirci uno dei modi attraverso i quali l'ISIS fa proseliti, e cioè producendo filmati che proprio dai film attingono interi immaginari e registri formali.

I film *agiscono*, impattano significativamente nella vita di tutti, e in questo senso sono per noi oggetto e metodo. Potremmo così dire che stiamo per fare più che una semiotica del cinema una *cinesemiotica*. Non una semiotica del cinema ma una semiotica *fondata sul cinema*.

Fra Film Theory e semiotica

I film pensano. I film sono filosofia. I film sono nel mezzo

Queste tre esili quanto fulminanti asserzioni ci guideranno nel nostro viaggio attraverso il cinema destinale. Le ricaviamo da Laura Rascaroli, che ha focalizzato l'idea di *thinking cinema* sugli *essay film*, film che mentre sono film sono anche manifesto pensiero sul cinema[15], e che noi tentiamo di estendere invece al cinema in toto, cioè tracciando «the essayistic not within a fixed generic form but within a method of filmic thinking that exists and thrives in gaps»[16].

I film dunque pensano. Ciò non significa che sono vivi, ma che il rapporto fra le loro singole parti e l'unitarietà che li compongono genera senso. E questo alla semiotica è ben chiaro. L'idea però che pensino ci dice qualcosa di più, e cioè che manifestano un'agentività particolare sul mondo, una capacità di modificarlo nelle sue strutture mentali.

> Un film, in altre parole, non è un *oggetto* da guardare, ma un *soggetto* che guarda (che ha guardato) con gli occhi del suo autore e che dialoga con il

[14] Non è cioè questa la sede per vagliare le differenze, che pure, ne siamo ben consapevoli, sussistono, fra serie tv e cinema in senso stretto. Chi volesse approfondire la questione può rivolgersi, per esempio, a Guglielmo Pescatore, *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie tv*, Carocci, Roma, 2018, uno dei più recenti testi su quelli che vengono definiti ecosistemi narrativi.

[15] Cfr. Matteo Colombi, Stefania Esposito (a cura di), *L'immagine ripresa in parola: letteratura cinema e altre visioni*, Meltemi, Roma, 2008, pp. 77-78.

[16] Laura Rascaroli, *How the Essay Film Thinks*, Oxford University Press, New York, 2017, p. 21.

> soggetto della sua percezione, il pubblico. […] Ogni film, dunque, è un pensiero, un pensiero che guarda[17].

Giacci, che di fatto riflette in sede squisitamente semiotica (il titolo del suo volume è *Immagine immaginaria. Analisi e interpretazione del segno filmico*), prosegue poi muovendo le mosse sulle domande che si pone Jacques Aumont circa l'*oggetto del pensiero* del film[18]: alle quali risponde avvalendosi del lavoro di Godard, che è a tutti gli effetti considerato filosofo. I film sono dunque intesi come manifestazione di filosofia in quanto tale, prima ancora di *contenere qualcosa*, così come una tradizione ricca e variegata ha ampiamente dimostrato, da Ėjzenštejn a Deleuze, da Delluc a Epstein, da Eco a Pasolini, da Barthes a Casetti, e così via. Tutti autori che hanno sempre affiancato (se non giustapposto) filosofia e semiotica, senza troppi bisticci. Sono filosofia perché «i film pensano da soli»[19], rilevazione che ha in sé anche qualcosa di consolatorio (quando uscendo dalla sala dopo aver visto un film di David Lynch ci sentiremo smarriti potremo sempre dire che non siamo noi a non avere capito, ma che è lui che è matto, e non Lynch, ma il film!)[20]. Essi dunque possono essere adottati come base per la costruzione di apparati teoretici complessi per decifrare la realtà, come tenteremo di fare.

Chi dice che "la vita non è un film" ha quindi ragione solo a metà, visto il condizionamento, la *significatività*[21], inarrestabile del cinema – e del mondo

[17] Vittorio Giacci, *Immagine immaginaria: analisi e interpretazione del segno filmico*, Città nuova, Roma, 2006, p. 205.
[18] Cfr. Jacques Aumont, *L'esthétique du film*, Nathan, Paris, 1983.
[19] Cfr. Damiano Cantone, *I film pensano da soli. Saggi di estetica del cinema*, Mimesis, Milano-Udine, 2012.
[20] Inizia a diffondersi un paradigma per cui la filosofia, specie nell'era delle iperdiegesi, debba programmaticamente farsi romanzo, cioè innestarsi nella fiction come *modus pensandi*, al fine di evitare di incancrenirsi su formule di *logos* le quali senza un approccio letterario andrebbero sistematicamente incontro, per così dire, a sterilità (all'incapacità di non dire altro che se stesse). Soggiace a questa impostazione, debitrice del pensiero di Barthes, Derrida, Eco, e molti altri, l'idea della letteratura come una forma di filosofia (se non addirittura come la forma di filosofia). Impostazione che ci trova pienamente concordi, e che trasportiamo qui dalla letteratura propriamente detta alla sua forma cinematografica. Su questo paradigma il più recente contributo è Simone Regazzoni, *Iperomanzo. Filosofia come narrazione complessa*, Il melangolo, Genova, 2018. Cfr. anche Stefano Poggi, *L'io dei filosofi e l'io dei narratori. Da Goethe a Proust*, Raffaello Cortina, Milano, 2011.
[21] Cfr. Francesco Casetti, *Teorie del cinema: 1945-1990*, Bompiani, Milano, 1993, pp. 287-310.

che gli ruota attorno – nella vita di tutti e di tutti i giorni, da più di cent'anni. E nonostante qualcuno continui a sostenere che il cinema è morto, così, come vuole la sapienza popolare, allungandogli ancora un po' la vita[22].

E ancora i film sono nel mezzo, nell'*in-betweeness*, nell'interstizio[23], nel frammento:

> Il frammento, la cesura, il detrito resiste e arrestando il pensiero accede all'*inespresso*, alla sua potenza che sottrae ogni pretesa di totalità, la *cesura* (in senso holderliniano) […] lascia sfuggire un'immagine impensata che è tempo in sé, il cui fluire si dà nell'arrestarsi impossibile dell'attimo, e del pensiero con esso, in un intervallo, in un "tra"[24].

E a piena ragione Rascaroli sostiene che è proprio nell'interstizio che bisogna andare a cercare, non solo in quello intrinseco al film, che ne fa ciò che è (lo stacco da un'inquadratura all'altra, per esempio), ma proprio nell'interstizio che lo stesso film genera nella cultura, aprendo a possibilità di senso inesplorate, squarciando la semiosfera, rideclinandone la morfologia. L'*in-betweeness* è dunque il varco strettissimo di cui sopra, quello generato dal testo che apre la cultura verso nuove possibilità di semiosi. Solo che noi guardiamo al varco dall'esterno, il film ci guarda dal suo interno. Il rapporto è proprio nello sguardo, che in definitiva si stacca da entrambi vivendo da sé. Come scrive Cantone, sulla scorta di Merleau-Ponty, «siamo dei visti prima di essere dei vedenti»[25], o come direbbe Žižek, sulla scia del grande Altro lacaniano, «il soggetto ha infatti

[22] Ho sostenuto questa tesi già a Cork, il 19 Maggio 2017 per la *Alphaville Conference*, con un intervento dal titolo *Forever Dying: Film and the Aesthetics of the Coma*, in cui ho postulato l'immortalità del film come pure il suo stato perennemente comatoso, sempre morente ma mai morto. Cfr. anche Bruno Surace, «*Semiotics (of Cinema)'s not Dead*», in Audroné Daubariené, Simona Stano, Ulrika Varankaité (a cura di), *Atti del 13th World Congress of Semiotics IASS*, 2018.

[23] Così come "interstiziale" è sempre stata la teoria del cinema, «tale cioè da formarsi e riconoscersi sostanzialmente attraverso il dialogo con altri campi disciplinari», Ruggero Eugeni, Adriano D'Aloia (a cura di), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano, 2017, pp. 9-10.

24 B. Roberti, «*Immagini in fuga*», in A. Canadè, a cura di, *Benjamin, il cinema e i media*, Pellegrini, Cosenza 2007, pp. 162-163.

[25] Damiano Cantone, *I film pensano da soli*, cit., p. 18. Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964 e dello stesso autore, *Fenomenologia della percezione*, tr. it. Il Saggiatore, Milano, 1980.

bisogno dello sguardo che funge da garante ontologico del suo essere»[26]. Il film, così come ogni altro testo, è nell'interstizio, «in fondo al semiotico»:

> il senso stesso ha, per la teoria semiotica, statuto di inconscio, in una accezione molto vicina al "mistico" wittgensteiniano; essa pone il senso come un limite, come un orizzonte di iscrizione del proprio discorso, più precisamente come materia inarticolata che sfugge alla sua possibilità di dirlo e di coglierlo se non attraverso articolazioni che appunto lo convertano in significazione. È quello spazio topologico e interstiziale delle superfici di Deleuze […][27].

Di questa interstizialità, che si evince sempre indagando la più o meno palese metalinguisticità del film, si renderà ulteriormente conto.

L'esempio, il corpus, l'accumulo

La moltitudine di testi che saranno analizzati nel corso del volume va quindi intesa come qualcosa in più che non un semplice insieme di esempi; l'esempio infatti prevede sempre una parte esemplificata e si configura come supporto di una teoria[28]. Qui certamente varrà questo rapporto, ma i sistemi di accumulo di ogni capitolo mireranno anche a delineare precise tipologie e morfologie del senso. Quando si ragiona di destino e destinalità (i due termini – come si preciserà – non sono affatto sinonimici), come vedremo, le visioni si moltiplicano. Anche per questo motivo il corpus risulta estremamente vasto, poiché ogni sua componente in realtà aggiunge dati fondamentali all'insieme organico.

Il testo qui è dunque inteso precipuamente come una particella "parasineddotica" della cultura, *una parte del tutto prima ancora che una parte per il tutto*. Di conseguenza, tanti più testi si indagano, tanto più la mappatura di una cultura o di un *dominio esistenziale* tende a una rappresentazione asintoticamente prossima al reale (ovviamente sempre perfettibile). Per questo motivo

[26] Slavoj Žižek, *Dello sguardo e altri oggetti. Saggi su cinema e psicoanalisi*, tr. it. Campanotto, Pasian di Prato, 2004, p. 36. Nel merito cfr. anche Damiano Cantone, *I film pensano da soli*, cit. e Massimo Giuseppe Eusebio, *Lo sguardo dello schermo. Teorie del cinema e psicoanalisi*, Franco Angeli, Milano, 2017.
[27] Francesco Marsciani, *In fondo al semiotico*, Esculapio, Bologna, 2012, p. 87.
[28] Cfr. Damiano Cantone, *I film pensano da soli*, cit.

procederemo attraverso una precisa metodologia dell'accumulazione, trattando i nostri casi con molteplici strumenti. Non esiste un unico metodo per fare una cinesemiotica che sia una semiotica della cultura. Ogni testo, come se vivesse di una spontanea volontà, invita "naturalmente" l'analista a considerarne delle parti ed eluderne delle altre, in maniera tale da inserirsi in un discorso organico sul senso. Ciò richiede uno sforzo immane, per fare sì che il discorso rimanga teoricamente saldo e non svanisca in mere elucubrazioni.

Così, nella convinzione che gli strumenti della semiotica funzionino quando posti a dialogo, nella nostre pagine si interfacceranno e compenetreranno analisi improntate alla narratività con analisi dedicate alle componenti formali di costruzione dell'immagine, e ancora analisi dedicate al montaggio, al sonoro, a temi, a dialoghi, a specifiche sequenze, a componenti simboliche, a istanze di enunciazione e ricezione, a blocchi filmici autosufficienti, a incipit, a retoriche discorsive, a finali, a trame, a interi film (cioè a film considerati come un Uno, nella loro singolarità) o viceversa a singole inquadrature. Tracceremo una storia del cinema che si farà storia, in qualche modo, della cultura[29]. Come siamo convinti che sia impossibile elaborare una teoria organica dei generi poiché ogni film e ogni testo convogliano in sé specificità di questo o quel canone[30], rifuggendo una compartimentazione stagna, così siamo convinti che per comprendere la cultura sia necessario effettuare un immenso sforzo di elasticità e resilienza, calandosi consapevolmente nei suoi disordini e "unendo i puntini", puntini che prima ancora d'essere uniti vanno individuati, per far emergere determinate morfologie. Si rende necessario evitare di trattare i film come entità tutte uguali; il film va accondisceso, assecondato nelle sue parti molli e contrattaccato nelle sue parti dure.

[29] È doveroso qui muovere una premessa. Una "totale" storia del cinema esula dalle nostre intenzioni, essendo peraltro, *de facto*, impossibile. La nostra trattazione sarà dunque in questa sede necessariamente parziale, concentrata perlopiù sul cinema occidentale ed europeo, con incursioni tendenzialmente esemplificative nei vari cinema transnazionali. Si renderà insomma conto di una pluralità di visioni, comunque necessariamente focalizzando l'attenzione su un già molto ampio campo di indagine. Fare altrimenti significherebbe estendere il lavoro a svariatissimi universi, ognuno necessitante di specifiche competenze linguistiche e antropologiche. I risultati, naturalmente, potrebbero essere di grande rilievo (si potrebbero per esempio comparare destinalità diverse su consimili terreni di produzione testuale).

[30] È, questo, un tema di rilevanza fondamentale, acuita dal *pastiche* tipico del cinema postmoderno e contemporaneo ma *in nuce* presente sin dal cinema delle origini, tendenzialmente più canonizzato. Per un buon primo approccio cfr. Raphaëlle Moine, *I generi del cinema*, tr. it. Lindau, Torino, 2005.

I testi dunque sono esempi innanzitutto di se stessi e del contesto socioculturale (o sociopolitico) ove sono generati[31]. In questo senso ci muoveremo seguendo la prospettiva teoretica adottata per esempio da Slavoj Žižek, che usa *attraversare i film* considerandoli come realtà autonome e indipendenti interrelate con la nostra[32], e ripresa da Cantone che infatti sostiene come «accanto al ruolo chiarificatore, l'esempio costituisce davvero un doppio vincolo tra realtà e teoria, tra particolare e universale che non è possibile scindere, pena la caduta in una posizione astratta e unilaterale»[33].

Sarà necessario comunque, come abbiamo anticipato, identificare dei precisi criteri di pertinenza: si può procedere in diversi modi, ma quello che ci sembra più consono in questa sede è identificare dei macrotemi che sono universalmente associati al destino, o, meglio, alla destinalità. Decisione che ha a che fare con precise istanze psicosociali, giacché quando *significhiamo* l'incedere degli eventi lo facciamo sempre tematizzandoli o topicalizzandoli, collocandoli in precisi contorni tematici, in qualche modo inserendoli all'interno di sceneggiature esistenziali che possano fornire loro un senso proprio laddove non siamo per niente sicuri che vi sia. E lo facciamo, peraltro, accumulandoli, perdendo dei pezzi e sovrainterpretandone altri, come accade nel nostro semiotizzare una giornata come sfortunata (perché magari ci si è rovesciati il caffè addosso, è piovuto, si è perso il tram, e così via, dimenticando di aver ricevuto un bel messaggio da un proprio caro o di aver assistito a una meravigliosa alba). Prima tuttavia sarà bene definire una volta per tutte cosa intendiamo con destinalità.

Trovare la destinalità: il destinante

La semiotica generativa di Greimas descrive il senso come veicolato attraverso storie che presentano virtualmente l'avvicendarsi di sei ruoli attanziali: un destinante affida a un destinatario un qualche tipo di missione (rappresentata da un oggetto che ha un certo valore per un soggetto, tendenzialmente coincidente con il destinatario); tale missione viene o meno adempiuta in una

[31] Ciò è espresso anche ottimamente in Antonio Santangelo, *Sociosemiotica dell'audiovisivo*, Aracne, Roma, 2013.
[32] Si vedano per esempio i due film diretti da Sophie Fiennes, *The Pervert's Guide to Cinema* (2006) e *The Pervert's Guide to Ideology* (2012), ove Žižek si colloca fisicamente in più o meno importanti pellicole della storia del cinema trattandole dal punto di vista filosofico.
[33] Damiano Cantone, *I film pensano da soli*, cit., p. 28.

tensione che si crea per la presenza di un aiutante e un opponente[34]. Non appena usciti dall'ambito di certe storie tradizionali molto schematiche, questi ruoli finiscono spesso per sovrapporsi, ma il loro avviluppamento su un unico attore non è di per sé un problema.

Il problema che qui ci poniamo è invece quello del destinante, che di per sé costituisce il principale *motore narrativo* o, ci si passi il termine, *narratogeno*, cioè l'entità, il ruolo, da cui si diparte l'intera storia, poiché esso affidando la missione al destinatario e in qualche modo sancendo l'oggetto di valore costituisce la scarica di movimento che sblocca un contesto altrimenti statico, come messo in pausa.

Il destinante *imprime* la narrazione predestinando il testo, e nel suo imprimere risiede di fatto la destinalità, che definiamo qui come: *l'andatura metasemiotica che si propaga dal destinante delineando la motilità interna (cioè l'orientamento del senso) al testo stesso*. La destinalità è qualcosa che si diparte dal destinante, ma che non si esaurisce come diretta conseguenza del suo agire. La teoria semiotica greimasiana fornisce gli spunti per comprendere l'innesco e gli snodi della narrazione, ma attorno a tali snodi il testo si comporta in qualche modo, esibisce una qualche più o meno palese forma di *immaginario metafisico* (quello che soggiace all'esistere degli enunciati di stato e di azione), cioè esibisce un modo del succedere delle cose anziché un altro.

Nel *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* alla voce destinante è scritto:

> Considerati come attanti della narrazione, Destinante e Destinatario […] sono delle istanze attanziali, caratterizzate da una relazione di presupposizione unilaterale (tra il Destinante, termine presupposto, e il Destinatario, termine presupponente): il che rende la comunicazione asimmetrica. Para-

[34] Siamo consci delle criticità di questa teoria, che rischia di incardinare in maniera troppo schematica il senso a strutture narrative "precompilate". Tuttavia partiamo da qui per tre motivi: 1. Pur adottando la terminologia greimasiana ci riserveremo l'onere di reintrodurre il dinamismo nel divincolarsi della narrazione cinematografica, 2. Pur se criticata, quella di Greimas è a oggi una delle più salde teorie semiotiche, in grado di fornire una strumentazione effettivamente utile a comprendere il funzionamento semiotico dei testi, 3. Come abbiamo già detto, è nostro interesse non fossilizzarci entro un esclusivo orizzonte metodologico, ma tentare di farne dialogare di differenti (il vecchio gioco del dialogo impossibile fra semiotica generativa e semiotica interpretativa, un po' come quello fra relatività einsteniana e meccanica quantistica, giustifica a oggi la vitalità di entrambe le prospettive sul senso).

> digmaticamente, il Destinante è in una relazione iperonimica in rapporto al Destinatario, che è in posizione iponimica; questa asimmetria si accentua con la sintagmatizzazione di questi due attanti […] Posto spesso come parte di un universo trascendente, il Destinante è colui che comunica al Destinatario-soggetto (che rileva dell'universo immanente) non soltanto gli elementi della competenza modale, ma anche l'insieme dei valori in gioco; è anche a colui che viene comunicato il risultato della performanza del Destinatario-soggetto, che egli ha il compito di sanzionare)[35].

La voce prosegue con alcune tassonomie, come quelle di Destinante manipolatore e Destinante giudicatore, o di Destinante individuale e Destinante sociale, ma è prima di queste, nell'estratto che abbiamo riportato, che si situa la rilevanza del destinante come entità che si espleta non solo nella funzione di un ruolo, ma nella dettatura dei valori che si estrapoleranno dal testo, e nella ciclicità del suo ritorno virtuale man mano che le tappe della narrazione prendono forma. Così la presenza di destinante e di anti-destinante – sua controparte ideale – comporta nel testo la diffusione capillare di un'*idea di destino* che, come preciseremo a breve, è la risultante della destinalità.

Parlare di destinalità significa riconoscere una fluidità ai movimenti interni al testo che dice qualcosa di se stessa. Eppure è essa in effetti il terreno di coltura di valori, presupposizioni, temi, che definiscono tutte le culture produttrici di testi. Il destinante in questo schema in effetti è, in quanto presupposto, una virtualità sopraelevata se si considera il testo come una sorta di rilievo o plastico. Esso è presupposto dal destinatario (presupponente), e trattato secondo l'analisi classica come un esserci a priori, una presenza necessaria (come è) calata dall'alto. Tuttavia il problema interessante, che vaglieremo fra gli altri, sussiste quando si considera il movimento interno al testo come costruito secondo un sistema di motivazioni, fornite dal destinante al destinatario.

Ma chi ha fornito il destinante? Esso è, a rigor di logica, o il risultato di una tautologia, e cioè da considerarsi come *motivato perché motivato*, collocato in qualche modo alla fine (o all'inizio?) del senso, oppure si può a sua volta considerare come destinatario di un altro destinante, finanche se stesso, in una catena potenzialmente illimitata. Nelle storie, sarà bene farci caso,

[35] Algirdas J. Greimas, Joseph Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, tr. it. Mondadori, Milano, 2007, pp. 90-91.

il destinante è alle volte una virtualità atarassica, che conferisce la missione poiché è ciò che ne giustifica l'ontologia, e molto più spesso è invece un ente appassionato, che non dà il compito al destinatario meccanicamente ma lo fa con chiari obiettivi, risentendone su qualche livello. Che sia l'uno o che sia l'altro tipo di destinante, collocato cioè in cima alla catena dei destinanti (ur-destinante) e quindi tautologia pura, o in qualche punto mediano (e quindi destinante patemico), già fornisce al testo una destinalità tutta diversa.

Lo vedremo più avanti, ma tanto vale anticiparlo: la Morte è di fatto un'istanza destinale. Cioè, come diremo più largamente a breve, la presenza della Morte nel testo, sia essa posta all'inizio o alla fine, non è da vedersi come dato a se stante, ma come entità capace di modellare l'idea di destino diffusa in tutta la superficie del testo. Ora, il cinema è pieno di morti e di Morti (i primi come coloro che subiscono le conseguenze del comparire delle seconde), e delle tante che vedremo daremo senz'altro spazio a due Morti personificate molto importanti: la "morte stanca" in *Der müde Tod* (*Destino*, Fritz Lang, 1921) e la morte imperturbabile in *Det sjunde inseglet* (*Il settimo sigillo*, Ingmar Bergman, 1957). Ora, queste due morti di fatto condividono le stesse proprietà funzionali, eppure la prima ci appare come spossata, quasi vogliosa di lasciare che i *suoi personaggi* le scampino, mentre la seconda è del tutto imperturbabile. I personaggi che ruotano attorno a queste istanze destinali così compiono dei viaggi interiori ed esteriori che hanno degli elementi di assonanza, ma che pure si discostano in relazione a speranze e ansietà connesse al manifestarsi del destino. Le due morti, di fatto figure di destinanti o anti-destinanti (attanti antitetici la cui assegnazione è di natura prospettica e ideologica), generano due destinalità differenti. Il pubblico, l'interprete, trae da queste due destinalità, che sono sotto la crosta del film e che si sviluppano secondo miriadi di soluzioni differenti che indagheremo, diverse idee di destino e, cosa assai importante, in dipendenza dei propri bisogni, enciclopedie, fissazioni, speranze o desideri è portato ad avallarne alcune più di altre.

La preminenza della figura del destinante è in effetti tale da ricorrere a più riprese in tutta l'opera di Greimas[36], a partire da *Semantica strutturale*[37], in

[36] Le notazioni su Greimas che seguono sono ricavate anche dall'ottimo compendio in Giuditta Bassano, *Il Destinante: considerazioni sul modello attanziale fra teoria narrativa e analisi del diritto*, Seminario sui Fondamenti, a cura di Francesco Marsciani, 1 Marzo 2012, Università degli Studi di Bologna.

[37] Algirdas J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Paris, 1966.

cui si riferisce alle analisi di Propp e tenta di mutuare gli attanti di Tesnière[38] proponendo una formulazione conclusiva sul numero 86 di *Modern Language Notes*[39], dove vengono strutturate come coppie agenti sui livelli del senso e del desiderio quelle di "Soggetto/Oggetto" e "Destinante/Destinatario". Torna poi sulla questione in *Del senso*[40], in cui nel formulare la sua grammatica narrativa istituisce un Destinante e un Destinatario-*soggetto*, così in qualche modo de-soggettualizzando il Destinante e cioè come dicevamo virtualizzandolo come istanza tautologica e pre-soggettuale. E ancora, dopo le formulazioni del *dictionnaire*, ci ritorna in *Del senso II*, in cui scrive:

> Abbiamo cercato di rendere conto dei trasferimenti di oggetti e delle comunicazioni di soggetti in un universo assiologico ridotto nei suoi termini più semplici. […] Siamo stati costretti a chiudere questo universo con l'aiuto di questi guardiani che sono i destinanti, garanti della circolazione dei valori in un ambito chiuso e mediatori fra questo universo immanente e l'universo trascendente di cui essi stessi manifestano la presenza sotto forma di attanti di una sintassi antropomorfa". […] i destinanti, in quanto possessori di valori trascendenti, possono essere considerati come soggetti al tempo stesso reali e trascendenti, si può immaginare la loro comunicazione con i destinatari, mentre opera per conto loro nell'universo immanente. Essi rimarrebbero cioè soggetti immanenti e virtuali, almeno nel loro primo stato originario. Come soggetti, i destinanti possono essere messi in comunicazione, e il loro statuto può essere descritto in termini di enunciati canonici. C'è una certa difficoltà a descrivere questa transustanziazione dei valori trascendenti in valori immanenti utilizzandone la struttura comunicativa[41].

Il destinante è dunque riconosciuto come un'entità testuale che per forza di cose, pur calandosi nell'immanenza, pertiene a un dominio trascendente. Le sue motivazioni, le sue intrinseche caratteristiche, sono imponderabili,

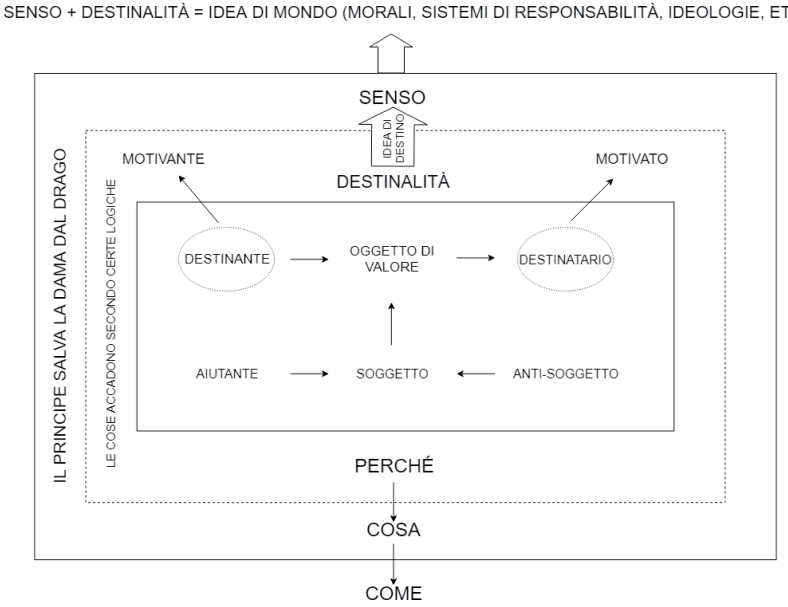
[38] Lucien Tesnière, *Éléments de syntaxe structurale*, Éditions Klincsieck, Paris, 1959.
[39] Algirdas J. Greimas, *Grammatica narrativa: unità e livelli*, in *Semiotica in nuce. Vol. 1*, tr. it. Meltemi, Roma, 2000.
[40] Algirdas J. Greimas, *Du sens,* cit.
[41] Algirdas J. Greimas, *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano, 1985, pp. 40-41.

quando si tratti del destinante ultimo. Di lui più che conoscere l'essenza conosciamo dunque le emanazioni interne al testo, i programmi attraverso cui si manifesta una sua certa intenzionalità o "presenzialità" (l'essere presenza). Cioè: noi esperiamo la destinalità del testo come manifestazione della trascendenza del destinante. Questi è nei fatti spesso e volentieri una *præsentia in absentia*, che svolge un ruolo fondamentale.

> Un racconto, certo, è anzitutto un discorso che riporta avvenimenti, reali o fittizi, ma è anche e soprattutto un discorso che conferisce globalmente un senso al loro concatenamento, trasformando così l'evenemenziale (ossia, ciò che è avvenuto, la catena di eventi) puro in storie intellegibili. E per questo, bisogna pure che in un certo modo il racconto pervenga a rendere ragione "di diritto" di ciò che riferisce come se si fosse svolto "di fatto". È precisamente qui che la figura attanziale del destinante è chiamata a svolgere un ruolo chiave: è essa che garantisce l'intellegibilità del narrato, a doppio titolo, al tempo stesso come istanza "mandatrice" e come istanza "giudicante". Esercitando, a seconda del tipo di racconto che si considera, una sovranità più o meno costrittiva su una classe di attanti soggetti - protagonisti propriamente detti dell'azione raccontata- , l'attante interviene anzitutto come una potenza motivante, e talvolta esplicitamente legiferante, che, distribuendo tra i soggetti agenti alcuni valori detti modali, determina le condizioni di possibilità e, più generalmente, i princìpi regolatori delle loro azioni: il loro voler e/o il loro dover-fare, il loro poter e/o saper -fare, cioè da un lato l'ordine delle finalità perseguite dai soggetti, e dall'altro i mezzi d'azione di cui disporranno per conseguirle[42].

La categoria della destinalità dunque si configura come una metasemiosica, agisce prima ancora che il testo significhi singolarmente come quell'istanza diffusa che ci dice perché il testo sta significando. Situata nel mezzo fra le strutture profonde del testo e l'emersione del senso, la sua presenza, come vedremo, si può rintracciare in sede narrativa, ma anche nel caso del cinema attorno al dispiegarsi delle componenti formali su cui è costruito il film, che contribuiscono con vigore alla fuoriuscita di effetti di senso.

[42] Eric Landowski, *Vérité et véridiction en droit*, «Droit et Société», 8, 1988, p. 46. Traduzione nostra.



Lo schema ci aiuta a comprendere come fra le strutture attanziali profonde e l'emersione del senso esista uno strato intermedio, che è il livello di esistenza e di azione della destinalità, generato dalle relazioni fra gli attanti e in primis dall'imprimatur del destinante. Su questo livello gli eventi del racconto esistono, in piena ottica greimasiana, come relazioni, e il loro relazionarsi dà vita a un'idea di destino. Il livello della destinalità è quello del "perché": perché gli eventi del racconto si relazionano in un modo anziché un altro, secondo quale logica interna gli enunciati di stato e del fare operano (cioè: perché S ∩ O oppure S ∪ O; a dire: perché l'Uomo Ragno si fidanza o si lascia con Mary Jane). Il livello più superficiale, quello della manifestazione, è il livello del "cosa", in cui avviene il riempimento dei ruoli attanziali attraverso spazializzazione, temporalizzazione e attorializzazione (a dire: un eroe che salva la città diventa l'Uomo Ragno che salva New York). Il lettore riceve questo livello, che congloba quello inferiore, e la loro somma è dunque il "come", che unisce senso e destinalità. Il passaggio dal livello della destinalità a quello del senso fornisce intuitivamente al lettore un'idea di destino, l'unione dei due livelli associa all'idea di destino un'idea di mondo, cioè un "come" che si ricongiunge a ritroso con il "cosa" e

con il "perché", traducendosi in un'interpretazione che non rileva unicamente gli eventi che compongono il testo, ma che li connette secondo ideologie, morali di fondo, sistemi di responsabilità e così via (a dire: l'Uomo Ragno salva New York perché è molto buono e altruista, e per farlo è necessario che sacrifichi la sua storia d'amore con Mary Jane). Tutto ciò, lo ripetiamo, a partire dal destinante (nel caso dell'Uomo Ragno il suo stesso spirito altruista, emblematizzato dal motto: "Da grandi poteri derivano grandi responsabilità"), che è in nuce istanza motivante a priori (quindi tautologica, quindi ur-destinante), o motivante poiché a sua volta motivata, e quindi destinante in quanto destinatario a sua volta di uno schema simile, situato su un livello virtuale sopraelevato a quello corrente.

È bene chiarire che è quindi impossibile tracciare la destinalità a partire dalle strutture profonde del testo. Essa si può solo individuare retroattivamente, a partire dal livello della manifestazione del testo, e cioè attraverso operazioni interpretative – ricerca delle isotopie, individuazione dei ruoli tematici, rilevamento dei nessi espressione-contenuto etc. – che abbiano già individuato le ideologie attraverso le quali lo spettatore lo ha interiorizzato. Ciò vale, in realtà, non solo per la destinalità, ma anche per la semiotica attanziale classica: i sistemi di ruoli sono virtualità che si identificano *ex post*, sempre. Bisogna tenere presente questa dimensione a ritroso poiché ci dà conto dell'importanza del lettore, che è in effetti fuori dal testo, e la cui interpretazione agisce quindi su più livelli, spesso inconsciamente, cioè focalizzandosi sul "come", sull'idea di mondo che congloba un'idea di destino generata dal passaggio da destinalità a senso, senza necessariamente considerarlo come l'unione di "perché" e "cosa".

Avendo dunque chiarito come in gioco vi siano tre poli – destinante, destinalità e idea di destino – che agiscono su dimensioni diverse ma interrelate, passiamo ora a indagare come tale interrelazione sia generata dai bisogni del lettore.

Trovare la destinalità: narrazione ed esperienza

La destinalità, presente in tutti i testi, è così la risposta a un bisogno condiviso, di cui il testo si fa ambasciatore: la semiotizzazione dell'esperienza, o meglio del *significato dell'esperienza*, attraverso pattern che ci siano comprensibili.

Sulla possibilità di una semiotica dell'esperienza vi è già stato il modo di interrogarsi, come testimonia il volume curato da Marrone, Dusi e Lo Feudo

Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana[43]. Il libro si apre con un saggio di Volli in cui ci si interroga sulla possibilità o meno di una semiotica dell'esperienza rilevando, a ragione, e con una certa *vis polemica*, che essa esiste e deve esistere affrancandosi dal pericolo di considerare il testo come *descrizione vera* della struttura della realtà, cioè *analisi fenomenologica*[44]. E in effetti il testo, più che *descrizione*, è semmai *iscrizione* sulla realtà, sua deformazione, il cui esito ha conseguenze esperienziali. Dice Volli:

> Se il nostro primo compito specifico come semiotici di fronte all'esperienza narrata nei testi consiste dunque nel de-naturalizzarla, mostrandola come effetto narrativo che a sua volta ha un posto di rilievo nella grande macchina della narrazione, lo stesso gesto deve valere anche all'inverso. Noi dobbiamo saper vedere in ogni pretesa di cogliere l'esperienza altrui (e in definitiva anche la propria), un gesto narrativo soggetto per sua natura a un *débrayage*, che dev'essere analizzato con tutto il distacco riservato ai testi di finzione. Il che significa relativizzarla, coglierne la dimensione culturale, de-naturalizzare anch'essa. Sapere che, come ciascun analizzando, secondo una vecchia battuta non priva di verità, sogna secondo l'orientamento del suo psicoanalista (vedendo archetipi se costui è junghiano, simboli sessuali se è freudiano ecc.), così ognuno di noi ama, si arrabbia, percepisce, decide, ha fede ecc. secondo il proprio contesto culturale e quindi linguistico. Non vi è nulla di naturale o di immediato negli *Erlebnisse*, la vita vissuta non è meno culturale delle parole scritte nei libri, anche se le parole scritte nei romanzi non testimoniano affatto la verità di una vita interiore. È a questo livello e solo a questo livello che si pone la possibilità di una semiotica dell'esperienza: come *decostruzione dell'esperienza* e come *studio delle strutture linguistiche e semiotiche che la definiscono* in ogni determinato contesto linguistico e culturale[45].

L'esperienza è dunque fortemente influenzata dai testi, e con essi si rapporta in quanto a sua volta semiotizzata come contestualmente linguistica e culturale.

[43] Gianfranco Marrone, Nicola Dusi, Giorgio Lo Feudo (a cura di), *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Meltemi, Roma, 2007.
[44] Ugo Volli, *È possibile una semiotica dell'esperienza?*, in Gianfranco Marrone, Nicola Dusi, Giorgio Lo Feudo (a cura di), *Narrazione ed esperienza*, cit., p. 25.
[45] *Ibidem*.

La destinalità in questo quadro è il ponte attraverso cui il retaggio linguistico del testo si fa retaggio linguistico della percezione dell'esperienza, e non è un caso che così come il libro si apre con la conferma di Volli di una semiotica dell'esperienza, e l'apertura implicita a una via che è quella di una semiotica della cultura o esistenziale che unifichi sotto la sua epistemologia tutte le semiotiche, così si chiude con un raro caso di manifesta semiotica del destino, a opera di Pierluigi Basso. Egli adopera sistematicamente una certa categorizzazione della "destinalità", che ci pare fino a oggi inascoltata pur se derivata dallo stesso Peirce, la cui riflessione tende «a ricongiungere la logica del cosmo alla logica dell'interpretazione, la cosmologia alla semiotica: il cammino ermeneutico di Peirce […] procede 'destinalmente' verso l'indagine dell'universo, del mondo e del suo 'senso d'essere'»[46]. Basso dunque apre giustamente a orizzonti che vedono interconnettersi la narrazione con l'idea di destino, anche in forza della presenza dell'emozione, e fornisce alcune specifiche tassonomie che rendono conto di tali rapporti nel testo e nel suo emanarsi e tradursi in pattern esperienziali[47]. Tali categorie sono soggiacenti a uno strato emotivo che è in rapporto con la costruzione costante di un assetto identitario.

Collocarsi in una destinalità, mutuandola da un testo, significa darsi un'identità anziché altre. Ogni qualvolta si semiotizza un'esperienza, lo si fa destinalizzandola, e cioè agendo in una sintesi che negozia emotività e identità.

La destinalità è definita dall'inerenza del soggetto al divenire dei valori e delle

[46] Rossella Fabbrichesi Leo, *Sulle tracce del segno. Semiotica, faneroscopia e cosmologia nel pensiero di Charles S. Peirce*, La Nuova Italia, Firenze, 1986, p. 146. In effetti l'utilizzo dell'aggettivo "destinale" è, nella poca bibliografia esistente, associato proprio a Peirce, come uno dei possibili modi di esistenza (il possibile, l'attuale e il destinale). La protocategoria peirciana, da cui pur si diparte la nostra analisi, viene qui in qualche modo considerata come il prodromo di quella che è un'idea di semiotica come disciplina logica di comprensione del mondo nel senso più ampio possibile, ma sviluppata come istanza applicativa. Si trovano ottime interpretazioni della fenomenologia dell'esistenza peirciana almeno in Carlo Sini, *Ermeneutica del progetto e incanto del destino*, in *Il profondo, e l'espressione. Filosofia, psichiatria e psicoanalisi,* Lanfranchi, Milano, 1991. Molto del lavoro di Carlo Sini è teso a problemi di conciliabilità fra ermeneutica e metafisica. Cfr. anche Luca Brovelli, *Figure della distanza. La proposta teoretica di Sini e Vitiello*, «Nóema. Rivista online di filosofia», 2, 2012, e le tracce in Giacomo Festi *Le valenze diffrante del segno in interfaccia. Instagram vs Flickr alla luce di una rilettura peirciana*, «Ocula 15, Commemorating Charles S. Peirce (1839-1914): Interpretative Semiotics and Mass Media», 2014.

[47] Cfr. Pierluigi Basso Fossali, *Pattern emotivi e narrativizzazione dell'esperienza: per una semiotica del destino*», in Gianfranco Marrone, Nicola Dusi, Giorgio Lo Feudo (a cura di), *Narrazione ed esperienza*, cit., p. 151.

> loro valenze. L'emozione ha a che fare con una compromissione destinale nel divenire che non è computabile, ossia non profila delle cause necessitanti chiare (Peirce). Questo orizzonte destinale, che tarda a chiarirsi, può essere il terreno emotigeno, per esempio, di una piena *jouissance* senza impegno futuro o di un'attesa drammatica rispetto a qualcosa di temibile. Fatto sta che le emozioni disegnano dei *pattern* che vanno a qualificare una forma di vita, costringendola a tessere narrativamente una trama tra snodi esperienziali altamente valorizzati, benché spesso privi di legami causali ponderabili. Una semiotica del destino deve render conto di una gestione del senso dove il fortuito e il decidibile si spartiscono la reggenza delle valenze e dove la semantica della propria sorte si forgia in appaiamento paradigmatico e sintagmatico rispetto ai destini altrui. In questo senso, il destino diviene un piano di commensurabilità etica tra il temere per sé e il preoccuparsi per altri[48].

Basso dunque semiotizza l'esperienza a partire da componenti passionali ampiamente connesse con la lettura del testo da parte del soggetto, in prima istanza in ottica destinale. L'idea di destino che si diparte dalla destinalità verso il livello del senso è dunque associata a un universo patemico e identitario, risultante dalla negoziazione del soggetto con il testo, ma pure intersoggettivamente (cioè del soggetto con altri soggetti inseriti nel "sintagma del reale"), e giocato in una sorta di messa in ordine delle valenze semantiche del testo a partire dalla circonvoluzione – il procedimento a ritroso – di cui sopra, iniziata dai programmi ideologici identificati dal lettore (il quale interpreta a partire dalla "morale" superficiale del testo prima che dai valori soggiacenti, e da come essa *lo fa sentire*). In termini più generali tutto ciò ha a che fare con i processi attraverso cui si sceglie di *significare*, di *leggere come segno* una traccia nel testo anziché un'altra, giacché l'interpretazione, peircianamente, «determina, mediante il significato, un 'indeterminato' […] [che] rende possibile l'interpretazione e insieme le si sottrae»[49].

Ciò ci induce a sostenere che l'idea di destino, in quanto frutto della destinalità, che è virtuale nel testo (così come sono istanze virtuali i ruoli attanziali), pur proiettandosi ermeneuticamente su un piano di trascendenza (producendo cioè qualche immaginario metafisico), resta strutturalmente ancorata

[48] Ivi, p. 155.
[49] Emanuele Severino, *Immortalità e destino*, Rizzoli, Milano, 2006, p. 93.

a un contesto di immanenza. Essa è tracciata nella scelta dei segni da parte dell'interpretazione, ed *è nel testo*.

Trovare la destinalità: l'immagine e la forma

La destinalità tuttavia non è materia unica di narrazione ed emozione. Essa è nei testi visivi impressa anche nell'immagine, e nel caso del cinema in tutte le componenti che contessono il film: sonoro, montaggio, fotografia…tutte dimensioni che concorrono a generare effetti di senso che agiscono creando emozioni nello spettatore, e che spesso, intuitivamente, sono comunque ricondotte parallelamente a qualche ordine di tipo narratologico[50].

La lezione deleuziana ha già messo in chiaro come l'immagine cinematografica abbia in sé un movimento e un tempo connaturati, che esulano dai soggetti ripresi e che hanno a che fare con lo statuto filosofico dell'esserci del film: «il cinema non ci dà un'immagine alla quale aggiungerebbe movimento, ci dà immediatamente un'immagine-movimento. Ci dà certo una sezione, ma una sezione mobile, e non una sezione immobile + un movimento astratto»[51]. E il movimento, essendo sempre *movimento da* e al contempo *movimento verso*, e realizzandosi in un asse temporale, è estrinsecazione di una destinalità nel testo.

Ma non solo, quando ci si muove dall'immagine in quanto tale all'immagine concreta del film, allora la congerie di elementi che concorrono a formarla è per davvero manifestazione di questa o quella destinalità. Il montaggio ha in sé la capacità di modificare completamente l'effetto di senso

[50] Basti pensare a tecniche come quella del montaggio alternato, che può generare per esempio suspense nello spettatore, cioè uno stato patemico di positiva o negativa ansietà, che si sutura con un coinvolgimento narrativo generato dai sistemi presupposizionali che lo stesso montaggio alternato induce a elaborare cognitivamente. C'è una famosa sequenza in *The Silence of the Lambs* (*Il silenzio degli innocenti,* Jonathan Demme, 1991) tutta costruita attraverso montaggio alternato. Da un lato vediamo gli agenti del FBI avvicinarsi verso una casa, convinti di avere finalmente il killer fra le mani; dall'altro, nello stesso tempo, siamo dentro una casa dove il killer intrappola una propria vittima. Il montaggio da un lato ci investe emotivamente, generandoci una suspense che è dovuta forse anche a componenti fisiologiche per le quali l'alternarsi frequente delle immagini genera una discrasia sul piano percettivo, dall'altro ci spinge a ritenere che i due eventi convergeranno narrativamente nella cattura del killer e nel salvataggio della vittima. Cosa che non accade, ma qui poco importa. Quel che importa è che l'assetto formale del film genera effetti di senso (narrativi) e di sensazione (emotivi) che non possono essere slegati.

[51] Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, tr. it. Ubulibri, Milano, 1984, p. 15.

della sequenza instillando questa o quella causalità, stabilendo ruoli di causa ed effetto, operando suture evenemenziali che si traducono in rapporti di vicinanza destinali, e così via. L'indugio temporale su un'inquadratura può dire di questa che essa segna nell'economia generale degli eventi del film un momento cardinale, una topica destinale. Il sonoro può contrassegnare come rilevanti alcuni momenti e sottostimarne degli altri. E così via per la dialettica di luci e ombre, la scala dei piani, la profondità di campo, i movimenti di macchina, finanche le forme più o meno manifeste di attorialità o autorialità nel film, la scenografia, i dialoghi, la sceneggiatura, e via discorrendo fino alla *mise en scène* nella sua interezza. Un temporale può essere reso come grande segno dell'ineluttabilità della vita, come accade in certi film drammatici, ma anche come terreno di possibilità o di *twist of fate*, come in certi drammi dove è sotto la pioggia battente che i due innamorati possono finalmente confessarsi. Eppure in entrambi i casi, sempre di temporale si parla, solo che nel primo caso il sublime prorompe con tutta la sua sensuale violenza, nel secondo è in opera una traduzione postmoderna.

Quel fluido di elementi eterocliti che compone il film è dunque da considerarsi, nel modello semiotico-ermeneutico che stiamo dettagliando, come un sistema concertato che negozia una destinalità. Si potrebbe dunque procedere indagando uno o più di questi elementi formali, ma ci pare che sia più profittevole non fossilizzarsi sulla singola strategia stilistica, andandola a setacciare in un elenco eterogeneo di film, quanto piuttosto fare in modo che le varie strategie emergano da film in cui il destino è presente in maniera forte innanzitutto come tema. In questo modo la destinalità emergerà nelle sue varie dimensioni, sia essa collocata sul piano emotivo, narrativo, formale, o, come anticipiamo e come in fondo è ovvio, in una sintesi (non necessariamente simmetrica) di tutto quanto.

Categorie e istanze destinali

La prima sezione è dunque interamente dedicata al tema della morte in contrapposizione a quello della vita. Questa scelta non è certo dettata da un gusto peculiare verso il lugubre o il tetro. La morte è il massimo comune denominatore dell'esperienza umana, che accomuna tutti gli esseri umani e viventi. Chi c'è sa che dovrà morire, e tale consapevolezza soggiace ad alcune fra le più grandi e condivise paure dell'umanità. Così non è un mistero che la morte sia un oggetto fortemente trattato in tutte le forme d'arte, ivi compreso il cine-

ma. La sezione che noi le dedicheremo sarà costruita essenzialmente su casi in cui essa si presenta come destinante personificato o comunque messo in scena in qualche modo. Tratteremo dunque dei modi attraverso cui la Morte è traslitterata da categoria del destino a istanza destinale.

La seconda sezione è dedicata a Dio nel film. Esso è infatti un'ulteriore istanza che attraversa in maniera trasversale tutte le culture, declinandosi secondo caratteristiche anche molto diverse ma mantenendo sincreticamente una valenza di trascendenza e una univoca caratterizzazione destinale. Non ci concentreremo qui sullo specifico genere del film religioso, né su specifiche cinematografie: cosa che non faremo mai, perseguendo l'obiettivo di una storia del cinema che "sorvoli" i generi. Va comunque precisato come questi resteranno rilevanti per le analisi che effettueremo, poiché da un lato essi ci forniscono una griglia di base sulla quale iniziare a muoverci nel nostro percorso multidirezionale nella storia del cinema (una griglia in qualche misura precostituita), e dall'altro inevitabilmente risultano interrelati con la destinalità, descrivendo un genere delle linee direttrici aprioristiche (che possono essere, naturalmente ed è questo il bello, anche disattese) che attivano determinate inferenze e ne disattivano delle altre. Il concetto di genere, almeno a uno stato iniziale, è difficilmente eludibile del tutto; di esso una teoria della destinalità deve tenere conto, considerandolo come variante sensibile, ma, come faremo, senza usarlo come base per un sezionamento troppo rigido della storia del cinema. Quel che evidenzieremo saranno i vari modi di concepire e rappresentare il divino nel cinema in vari luoghi ed epoche, mantenendo il criterio adottato nel caso della Morte: una sua messa in presenza, materiale o discorsiva che sia.

Quel che va inoltre chiarito è che la nostra scelta di soffermarci, come per la Morte, su un Dio palesato attraverso un personaggio è volontaria e a fini esemplificativi, avendo questo volume l'obiettivo di costituire una sorta di cantiere teorico. Quanto diremo dunque, qui come altrove, delle istanze destinali incarnate, è valido in linea di principio anche nei casi in cui queste siano eteree, volatili, invisibili, diffuse.

La terza sezione indagherà istanze destinali fondamentali proprio perché manifestamente ideologiche (mentre le altre, pur essendolo, spesso tendono a mascherarsi), e reificate attraverso l'esplicitazione di sovrastrutture che agiscono sulla collettività: il Padre della patria (Garibaldi) e lo Stato distopico. La statalità è infatti deitticamente da un lato presenza che secondo determinate contingenze sociostoriche decide del destino di un film dalle sue radici

al suo completamento, commissionandolo o censurandolo, e dall'altro, quello qui di maggior rilievo, è protagonista di molti film secondo diverse accezioni che attraversano lo spettro generato dai poli utopia/distopia, entrambi generi di grande impatto destinale. Avremo qui modo di toccare esempi di cinema d'ispirazione fascista, casi rilevanti di cinema distopico, ma pure la meno nota categoria del "cinema impiegatizio".

Le prime tre sezioni sono quindi da considerarsi come affini sul piano della pertinentizzazione, poiché indagano specifici temi universali concentrandosi su presenze attanziali e attoriali nel film, inserite nella struttura come elementi che operano in prima istanza narrativamente, pur se connotate in termini formali.

La quarta sezione aprirà dunque la seconda parte del libro, fungendo da cerniera ideale con quelle precedenti, e darà il giusto spazio a una questione che non può essere taciuta. Essa rifletterà sulla destinalità come scrittura di un autore più in alto, e sarà quindi focalizzata sul metacinema in cui attanzializzazione, attorializzazione e autorializzazione si confondono in una logica e in una metafisica del cortocircuito. Sarà qui che, nuovamente, ci porremo il problema del destinante e delle sue motivazioni, trattando le forme del cinema autoriflessivo da quello delle origini fino all'età contemporanea, dove la foga del *meta-* costituisce un terreno di sperimentazione costante e un modello estetico ormai ampiamente sedimentato e canonizzato.

Arriveremo dunque alla quinta e alla sesta sezione, che sono da considerarsi come imparentate. Qui tuttavia non sul piano diretto della topicalizzazzione, quanto da un punto di vista strutturale e formale, che come abbiamo detto incide con forza sull'interpretazione. Esse trattano due tipologie di film di forte impronta destinale, riferite in maniere consimili alla problematica dell'incommensurabile scorrere del tempo, uno dei più consistenti problemi di tutta la storia della metafisica. Nella quinta sezione ci occuperemo dei film di loop, genere diagonale (nonostante lo si associ spesso unicamente a produzioni fantascientifiche) caratterizzato da storie "ad anello", che vedono i personaggi per i motivi più disparati ripercorrere in maniera ciclica lo stesso arco temporale per più volte, così potendo trattare – forse – con la predestinazione. In seguito sarà il turno del "film ipotetico", basato sulla ramificazione della storia in più universi paralleli a partire da un determinato snodo di probabilità, creando così la coesistenza di più tempi paralleli. Qui dunque non ci interesserà tanto interrogarci su questa o quella figura, o su questo e quel tema (nonostante dovremo rilevarne l'incidenza), quanto piuttosto sul modo attra-

verso cui gli elementi formali di resa del loop o del film ipotetico siano legati alla narrazione, e su come il loro legarsi generi precise forme di destinalità.

Alla fine della nostra mappatura l'affresco sarà tale per cui altre categorie e istanze destinali da noi non toccate, almeno con ampiezza, potranno essere comunque affrontate grazie alla teoria e agli strumenti che avremo man mano formulato. Ci riferiamo qui per esempio ad ambiti come quello del film ludico, in ispecie riferito al gioco d'azzardo, su cui senz'altro si può lavorare con lo sguardo prospettico che costruiremo; o il cinema delle profezie, fatto di stregoni, demoni, e personaggi che agiscono per via di una loro trascendente o meno elezione o elevatura; o ancora il cinema di fantascienza tecnologica, il film romantico, i film di carcerati, lo splatter e il mondo movie, e così via. Questi, come tanti altri esempi che potrebbero occorrere, sono casi su cui, per evitare di interrogare la filmoteca di Babele, dovremo glissare, ma che auspichiamo possano un giorno, qualora il nostro progetto sortisse anche solo un minimo risultato, essere inseriti come ulteriori casi di studio per una teoria semio-ermeneutica della destinalità cinematografica.