

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Il senso taciuto. Semiotica e società in 'The Village'

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/12166> since

Publisher:

Carocci

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

2.2

Il senso taciuto. Semiotica e società in *The Village*

2.2.1. PROLOGO

A proposito dell'interpretazione dei testi, come di quella dei segni che li compongono, sono presenti nella teoria semiotica (nonché, diciamo, nei suoi immediati "dintorni"), varie posizioni che possono essere schematicamente raggruppate in due grandi filoni (con la consueta presenza, s'intende, di tutte le possibili posizioni intermedie). Da un lato le correnti di derivazione più filologica o filosofica tendono, in generale, a ritenere che il senso sia *intrinseco* alle entità semiotiche, a tutti i livelli: dunque, tanto il processo di interpretazione è sottomesso a ciò che è "contenuto" nel testo quanto la *somiglianza* che lega un segno iconico a ciò cui esso rinvia è vista come qualcosa di oggettivo e di dato. Dall'altro lato, quanti hanno invece ragionato secondo prospettive più vicine alle scienze sociali (a partire da Ferdinand de Saussure, quindi ³⁰) riconoscono una primarietà delle convenzioni culturali sui meri dati oggettivi. Nel caso dei sistemi semiotici fondati su meccanismi di *analogia*, la costruzione di tale effetto di analogia è qui assegnata all'interprete e sottratta agli oggetti, e nello stesso modo le strutture di senso dei testi sono intese come dipendenti dalle "competenze", dai codici culturali dunque, impiegati all'atto della lettura. La prima strada tende a sottolineare componenti *oggettive e locali* (singoli testi, singole relazioni semiotiche), la seconda al contrario predilige dimensioni *soggettive e globali*, facendo leva

30. Cfr. Saussure (1916).

sull'idea propria alle scienze sociali di una costruzione collettiva e istituzionale della soggettività.

Ora, come meglio vedremo nelle pagine che seguono, è indubbio che *The Village* tratti appunto del modo in cui una cultura attribuisce senso a entità che istituisce quali segni (si pensi ad esempio alla questione del colore rosso), di come essa costruisce racconti e leggende che determinano un modo specifico di percepire la realtà circostante, e di come in definitiva i sistemi simbolici e narrativi svolgono un ruolo primario nei processi di elaborazione ideologica e di controllo sociale. Questi prevedono anche, come viene sottolineato nel film, meccanismi di occultamento e di censura, rispetto ai quali l'autore del film mostra una palese preoccupazione.

Prima di entrare nel mondo arcaico e fantastico creato nel film, consideriamo per un momento come la cultura attuale combini, in modo indubbiamente non casuale, un'inedita e straordinaria *abbondanza* nella produzione e diffusione di testi narrativi, e una non meno costante *svalutazione* del loro grado di significatività. Certo vi è tra i due fenomeni una facile connessione: quanto più siamo circondati di storie tanto meno vi poniamo attenzione e tanto meno la nostra fruizione tende ad essere approfondita. Ma forse vi è qualcosa di più, e che ricorda quei meccanismi di occultamento e censura cui prima facevamo cenno. Basta considerare, ad esempio, le cosiddette "recensioni" cinematografiche pubblicate dai principali quotidiani, per percepire spesso un invito a *consumare* molti film, senza fermarsi ad approfondirne i contenuti e senza cercare un qualche senso che vada al di là dei livelli più superficiali.

L'autore del film di cui parliamo, M. Night Shyamalan, è senza dubbio toccato più di altri da questa pratica riduttiva. Per quanto sia considerato da alcuni come uno dei più interessanti autori di cinema contemporanei, l'apparente semplicità del suo stile, il voluto benché complesso imparentamento delle sue opere con certi modelli di "genere" e la forte carica di *suspense* che spesso le caratterizza, rischiano di farlo passare per un cineasta dal tocco geniale ma in fondo relativamente "facile"; ciò che di fatto non è. Uno sguardo meno ingenuo coglie invece una speciale padronanza e una precisa significatività nella tecnica cinematografica di Shyamalan, nei suoi modi di studiare l'inquadratura e di muovere la macchina, nell'uso delle luci e del buio, nei giochi di riflessi e di sovrapposizioni, nelle simmetrie e nelle omissioni, nei collegamenti e nei salti di montaggio. Le sue opere, realizzate con mezzi studiatamente limitati – pochi ambienti, pochi personaggi, pochi elementi chiave (tanto che si è parlato di un autore di cinema "minimalista") – risultano al tempo stesso semplici e visiona-

rie, studiate come pitture in ogni piccolo dettaglio e insieme espressione di un geniale creatore di storie.

Molti, però, spinti anche dalla ricordata tendenza dei media a favorire un consumo poco attento delle opere cinematografiche, si limitano ad apprezzare aspetti superficiali e, potremmo dire, *formali* nella costruzione dei suoi film. Shyamalan continua ad essere noto soprattutto per il suo primo lungometraggio, *Il Sesto Senso*, la cui originale imprevedibilità ha immediatamente colpito anche un pubblico vasto e non cinefilo, con il deplorabile risultato di determinare negli spettatori più ingenui un'identificazione del regista con un creatore di storie ad effetto, fondate su capovolgimenti imprevedibili – quelli che nel linguaggio para-narratologico di Hollywood sono detti “*twist*”. Questo spiega in qualche misura gli alterni e controversi consensi ottenuti dalle opere successive (*The Village* è il suo quarto lungometraggio). Ma può anche essere significativo riflettere, in prospettiva sociosemiotica, su questa diffusa tendenza a privilegiare l'attesa di una forma nota rispetto all'esplorazione delle effettive strutture testuali, quasi che le *formule di composizione* fossero sentite da molti come più rilevanti rispetto al *senso* proprio a ciascuna opera: un fenomeno – lo notiamo – di cui lo stesso regista non può ovviamente non essere consapevole.

2.2.2. L'ANALISI SEMIOTICA E LA DIMENSIONE TESTUALE

Al centro di ogni analisi semiotica dovrebbe porsi costantemente la relazione fondamentale tra i due piani detti dell'Espressione e del Contenuto (o nei termini originali, e forse più chiari, del Significante e del Significato). In pratica, questo apre due strade possibili, che a conti fatti risultano più complementari che alternative. La prima è quella di un approfondimento delle strutture testuali che porti in primo luogo a evidenziare gli elementi potenzialmente portatori di senso, individuando le possibili configurazioni *significanti*, e poi a disegnare le corrispondenti organizzazioni semantiche, indicando in definitiva gli investimenti di *senso* cui il testo appare disponibile: insomma, se osserviamo che il testo “è fatto così”, allora ecco che “questa/ queste sono le sue possibili letture”.

La seconda strada cerca piuttosto di trovare la logica che collega due tipi di dati di partenza. Si assume infatti come oggetto di riflessione da un lato il testo come concreto *artefatto* offerto all'esperienza sensibile (nel caso di un film, si tratterà di luci colorate riflesse da

uno schermo e di suoni emessi dagli altoparlanti), e dall'altro lato le *interpretazioni empiricamente registrate*: quelle, per intenderci, che possono essere trovate negli articoli pubblicati sui quotidiani, nelle recensioni delle riviste o dei siti internet di settore, o anche nelle riflessioni raccolte da spettatori comuni ed espresse in varie forme – oggi finalmente rinvenibili in abbondanza nei vari forum in rete. Nella nostra analisi, se pure seguiamo prevalentemente la prima strada, integreremo in qualche misura anche la seconda – ciò che almeno in parte potrà tranquillizzare il lettore rispetto ai legittimi dubbi, sollevati più sopra da Maria Pia Pozzato, a proposito di una possibile “non naturalità” della lettura che un semiotico può fare di un film. È importante, comunque, se si pensa alla semiotica come a una scienza sociale, confrontare sempre i risultati delle proprie analisi con le percezioni e le forme di comprensione diffuse nella collettività.

Apparentemente, dicevo, si tratta di due strade profondamente diverse, tanto più che l'interpretazione del testo sembra essere tendenzialmente il principale punto d'arrivo nel primo caso e il principale punto di partenza nel secondo; la prima strada, inoltre, è più vicina al taglio degli studi letterari, la seconda alla prospettiva delle scienze sociali, osservative ed esplicative. Di fatto, le due strade non differiscono così nettamente, e in entrambi i casi si tratta soprattutto di evidenziare come le strutture semiotiche rendano possibili (o probabili, o prevedibili ecc.) determinate assegnazioni di senso. Si tratta in entrambi i casi, necessariamente, di mettere in luce le architetture del testo; in effetti, tra il mettere in luce tali architetture e l'esplicitarne il senso nel testo non sembra esserci poi, in molti casi, una gran differenza – e questo è un fatto su cui può essere senz'altro interessante riflettere.

Procederemo ora nell'analisi del nostro film, considerando quattro modi fondamentali in cui un'opera cinematografica può significare, vale a dire prendendo in esame:

- a) i *formanti della composizione visiva e sonora* (per intenderci, quelli che la semiotica visiva intende come categorie “plastiche” – in questo senso l'analisi di un film può seguire percorsi simili a quelli con cui si studia un dipinto o un brano musicale);
- b) la *struttura narrativa* (questo, s'intende, vale per un film come per un romanzo o un'opera teatrale);
- c) gli *elementi simbolici* (può trattarsi di oggetti, elementi naturali, ma anche di concetti e entità cui si fa riferimento nei dialoghi);
- d) le *relazioni transtestuali* (ogni testo ne richiama altri, li riprende, li trasforma, li reinventa).

Nel percorso – inevitabilmente sintetico e parziale – che seguiremo in queste pagine, faremo riferimento a tale ordine logico, pur variandolo in dipendenza delle opportunità espositive.

“Plastico” e “figurativo” in un testo cinematografico

La distinzione tra componenti “plastiche” e “figurative” è nota dalla semiotica (di derivazione greimasiana) applicata ai testi visivi. In linea di principio, è intuitivamente agevole distinguere, nella lettura di un testo visivo, due modi fondamentalmente diversi di leggere porzioni e aspetti delle immagini. Da un lato si pone quanto richiede il “riconoscimento” di una corrispondenza con entità identificabili e nominabili (un bosco o una colomba, Napoleone o Giovanni Battista e così via): questo lato corrisponde alla componente “figurativa”. Dall’altro lato si pone invece quanto, indipendentemente da riconoscimenti e identificazioni, può ricevere un’assegnazione di senso più immediata e forse meno formalmente definibile, come accade ad esempio nel caso dell’uso espressivo di una forma compositiva o del colore: è questa la componente “plastica”. Tanto nel primo quanto nel secondo modo di lettura – si tratta in effetti di due modi differenti di relazionare il piano dell’*espressione* a quello del *contenuto* – agiscono indiscutibilmente codici culturali di cui l’interprete deve essere a conoscenza, anche se nel caso delle componenti “plastiche” può capitare facilmente che si parli di “suggestioni” o “evocazioni”, se non addirittura di componenti “istintuali” o “naturali”.

Le forme di comunicazione umana sono per la maggior parte fondate sul meccanismo dell’*analogia*. Tanto il “figurativo” quanto il “plastico” fanno parte del mondo dell’*analogico* (usato qui nel suo senso primario, che nulla ha a che vedere con l’opposizione tra “analogico” e “digitale”). Per intenderci, se io ad esempio voglio comunicare l’idea di una luce che disperde le tenebre posso dirlo, come appunto ho appena fatto con le parole che precedono, servendomi dei segni di un codice “arbitrario” come quello linguistico, oppure posso esprimerlo in forma analogica, sia “figurativa”, disegnando un paesaggio crepuscolare su cui il sole sta sorgendo, sia in maniera “plastica”, realizzando un video astratto ove il buio viene poco a poco cancellato dall’avanzare della luce. Il fatto che in quest’ultimo caso il destinatario non riconosca delle entità determinate (soli, mari, montagne ecc.) non toglie che egli possa vivere con anche maggiore chiarezza l’emozione di un buio progressivamente sconfitto dalla luce. Questo esempio è, ovviamente, elementare, ma sappiamo che l’elabo-

razione di configurazioni puramente plastiche (puramente “astratte” se si vuole) ha consentito di dar vita a testi di raffinata complessità e a grandissimi capolavori della storia dell’arte. La musica, per esempio, è un’arte che si affida soprattutto alle componenti “plastiche” (di carattere qui evidentemente sonoro, e non visivo). Ma la musica, come la poesia, come la pittura anche astratta – e come il teatro, il cinema, la letteratura ecc. – fa parte di quel gruppo dominante di sistemi semiotici che si fondano sui meccanismi dell’*analogia*.

Che esistano in un film delle componenti “figurative” – cioè immagini che possono essere interpretate solo riconoscendovi persone, oggetti, azioni determinate, e lo stesso vale per elementi sonori corrispondenti a rumori altrettanto identificabili – è del tutto ovvio. Ci soffermiamo invece su alcuni aspetti del lato detto “plastico”, comunemente articolato in tre ambiti, detti *cromatico* (riguarda i colori, ovviamente, ma anche per esempio effetti di brillantezza, granulosità ecc.), *eidetico* (forme, linee, contorni, ma anche ad esempio gradi di nitidezza e di leggibilità) e *topologico* (distribuzione degli elementi nello spazio, costruzione di simmetrie e così via). Poiché il cinema ha modi peculiari di lavorare sulla rappresentazione dello spazio, grazie alla possibilità di muovere la macchina e di montare insieme immagini diverse, partiremo da quest’ultimo aspetto.

2.2.3. LA COMPONENTE TOPOLOGICA

Il taglio dell’inquadratura e i movimenti di macchina, da sempre inclusi tra gli elementi principali del linguaggio cinematografico, sono aspetti importanti dell’abilità riconosciuta a Shyamalan; nel caso di *The Village* segnalerei l’esempio interessante dei carrelli o zoom all’indietro, cui è in più casi affidata l’importante funzione semiotica di *legare l’individuo al contesto* (come si può subito constatare, c’è in effetti naturale continuità tra l’analisi immediata dei componenti plastici e la definizione dei temi e delle strutture semantiche). Ad esempio, quando verso l’inizio della vicenda Kitty, la sorella maggiore della protagonista, riceve da Lucius un rifiuto alla sua proposta di matrimonio, l’inquadratura (siamo a 13’.20” dall’inizio) stacca immediatamente dalla scena del dialogo tra i due a una ripresa ravvicinata della ragazza che, a casa, piange disperata sul letto; alle sue spalle la sorella le tiene un braccio e canta una dolce canzone consolatoria. A questo punto la macchina da presa inizia un lento *carrello all’indietro* che rivela prima vari particolari della stanza, poi supera una cortina di tende e mostra al di là di questa, di spalle, altri membri del-

FIGURA 2.5

Fotogramma finale di uno zoom all'indietro nel film *The Village*



la famiglia e della comunità, partecipi del dolore della ragazza (cfr. FIG. 2.5).

In questo caso, l'elaborazione dello spazio da parte dei movimenti di macchina serve a renderci tangibile una relazione che è di fatto più *concettuale* che propriamente spaziale, vale a dire la stretta relazione che in questa comunità lega le vicende e i sentimenti individuali al contesto collettivo. Siamo sempre, va notato, nell'ambito della comunicazione *per analogia*: le relazioni spaziali *significano* rimandando, appunto per analogia, a dei rapporti sociali.

Non a caso, questo tipo di operazione che agisce sulla demarcazione topologica del ritaglio dell'immagine si ripropone in vari modi in più momenti del film, ricordandoci costantemente quanto la definizione di ciò che siamo dipenda fortemente dal contesto in cui ci troviamo collocati. Parliamo di un contesto non necessariamente o puramente sociale, come si vede ad esempio nello straordinario indietro di camera verticale che, al momento dell'incontro della protagonista con il mostro (a 1h.19'.30" dall'inizio del film), allarga dalla figura della ragazza tremante di paura alla grande distesa di *bacche rosse* che la circonda (FIG. 2.6); un'immagine che contraddice il piano narrativo primario (per cui mostri e valori simbolici dei colori sarebbero pura invenzione), per porci di fronte alla *forza inspiegabile dell'immaginario* (il mostro attacca comunque Ivy nel mezzo di una distesa di bacche rosse, come vuole la logica del simbolismo e non quella della ragione).

FIGURA 2.6

Fotogramma dell'indietreggiamento verticale della telecamera in una scena nel bosco



Ma, se ci pensiamo, possiamo dire che questa ripetuta dinamica topologica che assegna un elemento visivo al suo contesto corrisponde – idealmente, ma in modo davvero significativo, e ancora una volta *per analogia* – a quel graduale *allargamento di prospettiva* che porta lo spettatore a rendersi progressivamente conto della collocazione della piccola area del “villaggio” dentro uno spazio più ampio e più complesso: un allargamento di prospettiva che può in effetti essere considerato come possibile struttura portante di tutta l’opera. La coerenza fra la struttura globale e le soluzioni espressive locali è prova che non si tratta di semplici tocchi estetici, testimoniando la rilevanza concettuale di una componente tipicamente “plastica”, ma elaborata *per analogia* con un processo logico e con uno dei possibili livelli del contenuto del film: l’indicazione, cioè, per cui noi possiamo definire e comprendere gli oggetti della nostra esperienza solo introducendoli nel più ampio contesto che li contiene.

2.2.4. LA COMPONENTE EIDETICA

Quanto alla dimensione dell’*eidetico*, possiamo far riferimento a un’altra modalità espressiva molto tipica delle opere di questo autore, ricordando la costruzione volutamente *confusa* di alcune inquadrature

FIGURA 2.7

Elementi di ostruzione figurativizzati dai rami del bosco in un fotogramma del film *The Village*



re, ove i dati figurativi sono resi poco leggibili a causa del sovrapporsi di linee ed elementi estranei. Si pensi al frequente ricorso a immagini riprese indirettamente in un riflesso, all'uso di cornici, finestre semichiusate, scaffali, oggetti che si interpongono ecc. (ed è significativo che la stessa casa di produzione fondata dall'autore si chiami *Blinding Edge Pictures...*). Nel caso di *The Village* si tratta soprattutto dei rami del bosco (cfr. FIG. 2.7), che agiscono come elementi di ostruzione, a partire addirittura dagli stessi titoli di testa.

La sensazione è di dovere far fatica a “vedere”, come se “vedere” fosse un *oltrepassare qualcosa*: si comprende in effetti come anche qui un aspetto importante della poetica e del pensiero dell'autore venga comunicato allo spettatore in forma di *esperienza diretta* («Vi rendete conto di quanto vedere è difficile...?»).

Siamo anche in questo caso di fronte a esempi chiari di come tratti apparentemente valutabili secondo meri giudizi estetici assumano invece importanti funzioni semiotiche; se il cinema ci propone innanzi tutto un'esperienza visiva, è importante valutare il senso non soltanto di *ciò che* è fatto vedere (componente *figurativa*) ma anche dei *modi* che tale esperienza visiva viene ad assumere (componente *plastica*). In queste inquadrature graffiate dall'intralcio dei rami, percepiamo una *metafora* che allude – per *analogia*, certo, sempre – a un discorso sul *conoscere*.

Già questi piccoli esempi possono aiutarci a comprendere che, nel riconoscere qualcosa come parte della componente “plastica” del *significante* di un testo, noi stiamo di fatto giudicando che si tratta di modalità *non innocenti*, nel senso che si tratta non semplicemente di modi tra gli altri di realizzare un’inquadratura o di muovere la macchina, bensì di scelte collegabili a determinati valori o concetti sul lato dei *significati*. Insieme, questi esempi possono già darci l’idea che una caratteristica delle componenti plastiche è la loro tendenza a diffondersi e ripresentarsi in punti diversi del testo. Il rapporto tra *figurativo* e *plastico* può anzi essere percepito spesso come parallelo a quello tra *primo piano* e *sfondo*, in termini s’intende più psicologici che meramente visivi. E, come spesso accade, può essere proprio quello che ci appare come “sfondo” ad avere un ruolo anche più determinante rispetto a ciò che immediatamente si rende evidente in primo piano.

Accenniamo, anzi, alla portata teorica che può avere l’*immediatezza* semiotica degli elementi “plastici”. Questi colpiscono il destinatario in modo diretto, potremmo dire al livello della *sensibilità* più che a quello dell’intelletto, e dunque conducono verso una fruizione del testo in qualche misura intuitiva e spontanea, che non vuol dire affatto più banale o superficiale. Questo corrisponde, tra l’altro, all’atteggiamento di certi cinefili, i quali sostengono che il senso di un film ci investe in modo immediato se ci lasciamo prendere dalle immagini e dai suoni, se ci lasciamo condurre dal testo senza offrire resistenze quali possono essere appunto certi distacchi intellettualistici. O corrisponde anche all’idea che il senso della musica possa in molti casi giungere meglio a chi si lascia andare alle emozioni che essa suscita che non a chi si chiede se quella che ha sentito era una triade eccedente o una settima diminuita. D’altro canto, il fatto che la semiotica attuale (a differenza di prospettive precedenti, in semiotica e fuori) stia concedendo maggiore attenzione a queste componenti immediate può in qualche misura rassicurare sul fatto che la lettura semiotica non va in direzioni troppo estranee rispetto alla percezione spontanea e “naturale”, quella insomma del comune fruitore di un film, di un romanzo o di un brano musicale. Quanto più possibile, anzi, la semiotica dovrebbe non sminuire ma valorizzare, approfondire e spiegare le nostre reazioni spontanee, le emozioni che proviamo, i nostri modi di contatto con i testi, spingendoci anche verso forme di fruizione sempre più attente e approfondite, dunque sempre più ricche e sempre più coinvolgenti.

2.2.5. LA COMPONENTE CROMATICA

La componente *cromatica* assume in *The Village* un rilievo del tutto evidente ed esplicito. Al tempo stesso, essa si fa più complessa e problematica. Già in una delle prime scene del film ci troviamo di fronte a un evento singolare, e a quel punto del tutto incomprensibile per lo spettatore, come la distruzione e il seppellimento di alcuni fiori *rossi* nati spontaneamente. Ci rendiamo conto che c'è qualcosa di anomalo nel modo in cui questa cultura tratta i colori; come poi capiremo, si tratta di un particolare *codice culturale* che si sovrappone ai dati naturali, e si tratta anzi di un codice piuttosto rigoroso, in quanto stabilisce regole e proibizioni decisamente rigide. Come comprendiamo nel procedere del racconto, in questo quadro culturale i colori (in particolare l'opposizione *giallo vs rosso*) assumono forti valorizzazioni etiche e concettuali, corrispondenti a opposizioni simboliche del tipo *proprio/altrui*, *sicurezza/paura*, *bene/male* ecc.

Nel Villaggio, vige un codice culturale che rende alcuni tratti “non innocenti” ma ricchi di significato: comprendiamo fin dal principio che per certi aspetti i personaggi del film vivono in un mondo la cui “lettura” dipende da regole differenti dalle nostre. Possiamo ben presumere che questo effetto di *distanza culturale* tra lo spettatore che osserva e i personaggi osservati sia attentamente studiato e cercato dall'autore, tanto più in un film che immediatamente si presenta molto giocato sugli sguardi, le distanze, le separazioni fra gli spazi, i regimi di visibilità. In ogni suo film, in effetti, Shyamalan ci ricorda che la nostra visione delle cose non è semplice e innocente come ci appare. Qui, più esplicitamente che altrove, egli sottolinea quanto la nostra percezione del mondo sia di fatto fortemente *mediata* dalla nostra appartenenza a una rete collettiva; una tematica che tra l'altro spiega almeno in parte l'affinità che alcuni hanno sentito tra questo film e *Matrix*: entrambe le opere affrontano una problematica comune, evidentemente di particolare attualità.

In *The Village*, dunque, vediamo come entità naturali, quali fiori o bacche, che noi consideriamo colorate *in natura* indipendentemente da qualsiasi senso o regola, risultano qui dipendenti da attribuzioni *culturali* che vi sovrappongono sensi e regole. *Sensi*, cioè valori simbolici ed etici, e *regole*, cioè precise norme di comportamento, obblighi e proibizioni. Così, tramite l'esperienza immediata della differenza tra noi spettatori e i personaggi della storia, l'autore ci ricorda che la cultura è un codice complesso che organizza e sostiene connessioni tra *sensi* e *regole*, un principio che ci risulterà prezioso un po' più

avanti, e che può essere visto forse come il centro, immediatamente dichiarato (il *topic*, secondo una certa terminologia) di tutto il film.

Aggiungiamo che per chi vive dentro il Villaggio, dunque dentro questa cultura, la sovrapposizione artificiale del codice non è più percepibile: il valore simbolico dei colori è *naturalizzato*. Si pensa infatti che *per loro natura* le cose maligne e pericolose siano rosse, che i mostri siano *naturalmente ed ovviamente* rossi... I personaggi *subiscono* le proprietà cromatiche delle cose, e con queste la loro *inevitabile identità* (ciò che tra l'altro fa apparire loro tali identità fondate sul colore come un elemento di ordine "figurativo", anziché "plastico").

2.2.6. STRUTTURA NARRATIVA: LE AFFINITÀ CON I MODELLI FIABESCHI

Il riferimento a formule narrative, motivi, immagini tipici del mondo della fiaba è, in *The Village*, del tutto esplicito ed evidente. Questo non ci assicura però che ci troviamo davvero di fronte a una mera riproposizione della struttura narrativa della fiaba; più facile è pensare, anzi, che il film costruisca il suo senso attraverso un gioco di avvicinamenti e allontanamenti che riprendono, ma anche trasformano, i modelli folclorici. Secondo assunti che sono fondamentali in semiotica, è facile supporre che a determinare il senso del racconto siano, soprattutto, le *differenze* e le *trasformazioni*.

Il punto essenziale è che nella struttura della fiaba, come messo in luce da Propp (1928), le coppie di funzioni *Divieto/Infrazione* e *Compito/Adempimento* risultano ben distinte e assai distanziate, mentre qui vengono fuse insieme: Ivy, per portare a termine il suo compito e salvare la vita di Lucius (un tipico "Compito difficile" fiabesco) deve attraversare il territorio proibito del bosco (un'altrettanto tipica "Infrazione di divieto", nell'universo della fiaba).

L'impresa non viene in effetti compiuta sulla base di un "contratto", ma semmai al limite di una *rottura del contratto sociale* che tiene in vita la comunità. Per riuscire nella sua impresa, Ivy deve fare ciò che la società imporrebbe di evitare. Questo è il contrario di ciò che tipicamente avviene nella fiaba. Il vero problema centrale, nel film, diventa dunque quello del senso da attribuire all'infrazione, al "passare per il bosco" (si noti che risulta evidentissimo il riferimento, narrativo ma anche visivo, alla fiaba di Cappuccetto Rosso; e sappiamo bene che la protagonista di quella notissima fiaba, in effetti, semplicemente *non avrebbe dovuto* passare per il bosco). Usando un concetto tipico di Lévi-Strauss, si può ipotizzare che si tratti di dimostrare in qualche modo che sia possibile superare la *contraddizione*, apparente-

mente insanabile, tra le regole sociali e l'impresa personale. Ma questo ci porta appunto in una direzione opposta rispetto a quella della fiaba, dal momento che l'universo fiabesco si fonda su un sostanziale *parallelismo* tra l'agire individuale e i modelli istituzionali.

Basta dunque evidenziare questi aspetti in cui la struttura narrativa del film si allontana significativamente da quella classica della fiaba per delineare il nocciolo problematico che esso affronta. Mentre nella fiaba si mostra una profonda *armonia* tra i desideri e i bisogni di identità degli *individui* e le norme e i modelli *sociali*, qui la scena è predisposta in modo da proporre un'inevitabile *contraddizione* tra il piano dei progetti del Soggetto e le regole stabilite dal Destinante sociale.

Ricordiamo in proposito che, nel caso della fiaba, la stretta solidarietà tra i due piani era sostenuta anche in modi che, riflettendoci, possono apparire piuttosto curiosi. Uno di questi è la doppia valenza attanziale tipicamente affidata al personaggio della principessa, un astuto espediente che di fatto ha confuso le idee agli stessi studiosi. Il fatto è che la principessa (tipicamente rapita da un drago) è l'Oggetto cercato dal re (il Destinante), ma al tempo stesso anche ciò che permetterà la realizzazione personale del Soggetto. Insomma, la principessa è *due volte Oggetto di valore* secondo due differenti punti di vista; a causa anche di tale anomalia si è potuto credere che il congegno narrativo funzionasse ruotando intorno a un solo Oggetto di valore: una sorta di *illusione ottica* che ha ingannato molti studiosi. Vediamo invece che l'architettura narrativa fiabesca necessita di *due Oggetti di valore*, anche perché fondata su una relazione contrattuale: Destinante e Soggetto devono accordarsi per scambiare quelli che non possono appunto che essere due differenti oggetti di valore.

A dispetto di ogni realismo storico, la fiaba mostra poi un universo in cui si diventa re non per discendenza ma per merito, sostenendo quasi una più moderna filosofia del *self made man*. L'eroe che si comporta in modo perfetto, realizzando tutte le imprese che il re gli propone, sposa la principessa e diventa principe ereditario: dunque, diventerà lui stesso re. Chi segue le regole e le richieste dell'istituzione, dunque, subisce un mutamento d'identità che di fatto finisce per identificarlo con l'istituzione stessa: chi segue le regole diventa egli stesso regola, *diventa egli stesso "re"*. La metafora è sicuramente interessante: il potere, i modelli sociali, l'autorità dell'istituzione *non sono altrove*, ma qui dove siamo noi che li sosteniamo e li realizziamo.

I lettori più acuti potranno a questo punto già aver intuito quanto sia interessante l'inversione realizzata da *The Village*, che rovescia la

questione in negativo, ponendo al centro del piano regolativo e istituzionale le *creatures innominabili*. Ma chi sono queste creature? Qualcuno risponde “noi stessi”, noi siamo insieme l’eroe della storia, il “re” e il “drago”... Interessante. Ma prima di questo, dobbiamo chiarire alcuni altri punti importanti.

2.2.7. LE ARCHITETTURE NARRATIVE

Le teorie di impronta greimasiana ci hanno abituati a pensare alla struttura narrativa come a una forma fissa, di fatto generalizzando riflessioni fondanti che derivavano dal modello di Propp e dunque dalla *specificità* architettura narrativa della fiaba, postulata (con poche cautele scientifiche, in effetti) come intrinsecamente universale. L’attuale propensione verso prospettive di carattere “sociosemiotico” dovrebbe spostare l’attenzione sulla *variabilità* legata ai diversi contesti socioculturali, superando l’astrazione delle forme universali per ragionare in termini di costrutti osservativi e modelli storicamente istituiti, visti come costituenti dinamici di *realtà sociali definite*: insomma quali dispositivi modulabili dotati di ruoli strategici nel funzionamento dei sistemi culturali.

Conseguenza di tale mutamento di prospettiva è anche il modo diverso in cui consideriamo lo statuto stesso del *testo*: perché se la tradizionale semiotica testuale vedeva nel testo l’applicazione, dunque la realizzazione locale, di un modello sostanzialmente preesistente, la sociosemiotica può vedervi invece lo strumento attivo di una *dinamica culturale* che non riproduce ma trasforma, che non applica ma rimodula i modelli preesistenti, in un’incessante tensione fra differenti posizioni ideologiche e sotto la spinta di specifiche esigenze espressive.

Giusto come ci fa vedere Shyamalan in questo film, ogni cultura propone una sua codificazione del reale e un suo modo di raccontare le storie. Certo, vediamo in *The Village* un bosco che fa paura, e dei mostri che possono ricordare gli orchi delle nostre fiabe, ma dobbiamo considerare anche la specificità dei loro ruoli narrativi e il modo in cui contribuiscono ad esprimere una visione ben lontana da quella delle fiabe tradizionali. *The Village*, a mio parere, simula la fiaba proprio per negarne alla radice la logica obsoleta.

In una prospettiva sociosemiotica (si vedano ad esempio i fondamentali studi di Eric Landowski ³¹) assume un posto centrale la rela-

31. Cfr. Landowski (1989, 1997 e 2004).

zione tra le dinamiche identitarie e i modi dell'appartenenza sociale. Una teoria della narrazione d'impronta sociosemiotica riconosce dunque facilmente l'importanza decisiva che, nella definizione delle architetture narrative, va attribuita ai diversi modi specifici in cui si può articolare la relazione tra due fondamentali piani del racconto: quello in cui si espongono le vicende personali di un Soggetto mosso da aspirazioni identitarie e quello in cui si collocano i comportamenti collettivi e le forze istituzionali. Nel classico modello compositivo tipico delle fiabe studiate da Propp, si rileva la nota architettura fondata su una relazione *contrattuale*. Il contratto è istituito tra la posizione attanziale che domina sul piano istituzionale, collettivo e normativo (il re della fiaba, indicato come *Destinante* nella terminologia greimasiana) e la posizione attanziale collocata al centro di un piano personale e soggettivo, ricco soprattutto in termini di componenti patemiche (il protagonista della vicenda, "eroe" o *Soggetto*). Per quanto tale architettura sia propria a certi tipi di racconti e non a tutti, molti testi narrativi sono però costruiti su una qualche forma d'interazione tra un sistema di valorizzazione e codificazione dell'esperienza *pubblico e istituzionale* e un sistema che svolge le stesse funzioni a partire da un'istanza *privata e personale*: ne vediamo, in *The Village*, un'applicazione del tutto evidente. Una grande parte della produzione narrativa tocca dunque un nodo problematico essenziale nell'esperienza umana: quale relazione dobbiamo pensare intercorra tra le vicende, i sentimenti, i desideri e i significati che viviamo sul piano personale e quelli che riconosciamo affermati sul piano sociale e istituzionale? Vi è armonia, magari addirittura identità, o viceversa conflitto, e in tale secondo caso si mostra la possibilità di negoziazioni oppure un'ineluttabile tendenza allo scontro? Le risposte possono essere anche molto sfumate e di raffinata complessità. L'architettura narrativa di *The Village*, a differenza di quanto osserviamo nella fiaba, non si fonda sul *contratto* ma sulla *dissonanza*. Obbedire meramente alle regole della società porta alla perdita, alla morte; il Soggetto rivendica qui una sua costitutiva *differenza*, e capiamo che la tendenza *centrifuga* dei giovani è ineliminabile, o come si suol dire "strutturale".

Si consideri attentamente l'intera organizzazione narrativa, non dimenticando quel *prologo* che nella disposizione dell'*intreccio* espositivo noi veniamo a conoscere solo verso la fine del film. *The Village* racconta di come un gruppo di individui accomunati da tragiche vicende familiari (siamo di fronte a un aggregato di molteplici Danneggiamenti individuali) valuta che la somma degli eventi *personali* dia luogo a un dato di natura *sociale*: una violenza che è riconosciuta come parte integrante di un collettivo modo di vivere. A questo si

risponde con un atto altrettanto sociale quanto la fondazione di una *nuova comunità*, una nuova cultura, un nuovo insieme di simboli e di credenze. Disubbidienti, devianti, irregolari e isolati oltre i margini dello spazio sociale originario, questi personaggi riconoscono una possibilità di proteggersi da ulteriori Danneggiamenti attraverso la disubbidienza e l'auto-emarginazione, la negazione del "re" e la costituzione di se stessi quali membri di un nuovo autoproclamato Destinante. La ridefinizione soggettiva della Vittima in Destinante Sanzionatore è un processo di per sé narratologicamente estremo, ma di solito condotto in forma individuale (per fare un esempio, il ragazzino che nel western all'italiana diventava Giustiziere per vendicare l'uccisione del padre aboliva l'autorità dello sceriffo, ma di certo non la riproduceva). Qui, invece, si tratta di una vera *secessione*: nasce una nuova società, che si chiude in se stessa e si autogoverna, abolendo regole, moneta, persino il calendario dell'universo sociale che la circonda. La fondazione di tale comunità è talmente ambigua e bifronte che narratologicamente vi si può riconoscere tanto la Rimozione di un'ulteriore serie di virtuali Danneggiamenti quanto un Tranello, come abbiamo visto fare nella lettura di Maria Pia Pozzato.

L'enorme potere di codificazione (e, diciamo pure, di occultamento e di censura) nelle mani di questo nuovo Destinante sociale è alla base della situazione presentata nel film. Rileviamo così che il Destinante dispone di un controllo fondamentale sui meccanismi della *veridizione* e sui *regimi di circolazione* della parola. In senso contrario, il bisogno dei Soggetti di vivere la loro ribelle sortita fuori di questa "istituzione totale" costituisce il cuore della vicenda narrata; deboli sul piano veridittivo, essi si fanno forti su quello *patemico*. Se l'armoniosa soluzione narrativa della fiaba giocava sulla disponibilità di due Oggetti di valore che Soggetto e Destinante possono felicemente scambiare fra loro (tu uccidi il drago, io ti faccio principe...), questo è qui manifestamente impossibile. Destinante e Soggetto non possono che reciprocamente compatire i rispettivi Danneggiamenti, vittime gli uni e gli altri di un evento del tutto analogo: una persona cara colpita da un atto omicida; ma si noti che per il Destinante si tratta di un Danneggiamento esterno e socialmente diffuso (le precedenti uccisioni), mentre il Soggetto è colpito da un Danneggiamento interno e personale (il delitto derivante dall'insana gelosia di Noah).

Molto interessante è di conseguenza la figura che funge da cerniera tra i due piani: il padre di Ivy è al tempo stesso partecipe tanto delle responsabilità normative del Destinante (della comunità è anzi il primo e più importante fondatore) quanto del vissuto emotivo e della lettura soggettiva della figlia. Toccherà a lui in primo luogo sottoli-

neare il rilievo essenziale della *forza patemica* che agisce come motore primario nella vita umana (dice di Ivy «She's led by love. The word moves for love. It kneels before it in awe»³²). E toccherà a lui elaborare un percorso di mediazione che porti alla soluzione del dilemma.

Si noti che, nella sua definizione attanziale, Walker è due volte “Destinante”: nel caso della sua partecipazione al governo della comunità, mantiene le regole concernenti i *valori di base*, mentre nei confronti del Soggetto-Ivy assume il ruolo di *Destinante di valori d'uso*, poiché alla pari del “Donatore dell’oggetto magico” di Propp egli fornisce alla figlia un *sapere* (la rivelazione sui segreti della comunità) e un *potere* (il suo personale permesso) necessari a che ella possa affrontare la sua impresa. E i due diversi ruoli di Destinante sono per principio non compatibili, molto difficilmente assegnabili allo stesso attore. Walker è forse un personaggio autocontraddittorio? C'è chi lo ritiene.

Cenni alle interpretazioni del film da parte dei comuni spettatori

Prima di proseguire oltre, può essere utile introdurre alcuni cenni alle interpretazioni che del film sono state date, e che potranno risultare significative nel quadro della nostra rilettura semiotica. Faccio riferimento, pur senza cercare alcuna completezza o approfondimento, a quanto è stato espresso da comuni spettatori: un materiale di lavoro a mio parere molto interessante per una semiotica che si pensi come *scienza sociale osservativa*. Si trovano in rete ampi dibattiti sul valore e sul significato dei film più interessanti, nei vari forum ad essi dedicati. Il materiale è molto ampio, ma si può parlare di tali interpretazioni in modo sintetico anche perché, come previsto da una prospettiva sociosemiotica, per quanto “libere” siano pensate le interpretazioni individuali, queste poi giustamente si ripetono, perché non infiniti sono gli sguardi interpretativi, e la soggettività dell’interpretazione non esclude ma anzi fa emergere proprio quelle *forme condivise* che corrispondono a posizioni culturali e atteggiamenti socialmente costituiti.

Schematizzando, le chiavi di lettura più diffuse risultano essere due: quella della storia d’amore – il film è una bellissima storia d’amore, pura e ideale come in questo mondo non se ne vedono più – e quella, vagamente sociologica, della possibilità di fuggire da un mon-

32. Nell’edizione italiana: «Ivy è guidata dall’amore. Il mondo invoca l’amore, si inginocchia davanti all’amore con soggezione».

do violento e costruire un'utopia; in questo secondo caso, come sembra essere ricorrente, si hanno varianti che vanno verso la *specificazione* e l'attualità (per esempio, "è un tipico film post 11 settembre") o viceversa verso la *generalità* di riflessioni sulla condizione umana, magari con toni anche religiosi. Si dice pure che il film metta in scena un esperimento sociale, riflettendo sul modo in cui le istituzioni reagiscono in certe condizioni di messa in crisi del sistema. Ben presente è anche il filone che muove verso argomenti di sociologia della conoscenza, vedendo nel film un ragionamento sul tema affascinante del controllo sociale ottenuto attraverso il controllo sull'immaginario.

Secondo le mie rilevazioni, la questione in assoluto più dibattuta è però di ordine, diremmo, preliminare, discutendo se *The Village* vada considerato o no un film *di genere*: se sia insomma da vedere o no come film dell'orrore o, come comunemente si dice, "di paura". In effetti, per molti spettatori il film non solo non appartiene ma *nega apertamente* di appartenere al genere che invece esplicitamente cita; questo fatto, si sottolinea, può trarre in errore, e dunque spiegare perché la pellicola abbia deluso le aspettative di molti.

Chi elabora maggiormente il ragionamento fa però il passo successivo, interrogandosi su quale senso possa avere il fatto che un testo in qualche modo dichiari e poi rinneghi una sua appartenenza di genere. *The Village* viene insomma riconosciuto come testo *meta-semiotico*: un testo su "che cosa sono i film di paura", oppure sulla paura in quanto tale. Alcuni, per esempio, osservano che il film fa riflettere su quanto noi tutti, come l'eroina del film, siamo ciechi e non ci rendiamo conto che siamo noi stessi a costruire ciò di cui abbiamo paura. È interessante citare anche uno spettatore che ragiona più a fondo intorno al senso di delusione, denunciato da molti e da lui provato, in modo effettivamente forte e a dispetto di ogni tentativo di contrastarlo: la delusione, dice, è del tutto voluta e prevista, riferendosi appunto alle attese di un film che facesse davvero provare paura. Ma è proprio per questo, egli aggiunge, che si tratta di un film di grandissimo valore: per l'esperienza che esso fa vivere allo spettatore, perché ci si attende di provare paura e invece ci si trova spostati sulla speranza: il film insegna a *sostituire* la speranza alla paura.

Segnalo poi spettatori che – come pare in effetti giusto fare per raggiungere una più complessiva interpretazione del testo – superano la dicotomia fra ipotesi interpretative di tipo sociale e di tipo romantico, sottolineando le connessioni tra il discorso sull'utopia sociale e la visione di una grande storia d'amore: il film è *al tempo stesso* le due cose. Come scrive uno spettatore, *The Village* è insieme un ragionamento intorno ai meccanismi della cultura e dell'identità sociale di

ciascuno, intorno ai miti e alla religione, ma anche la vera *Love Story* degli anni 2000.

Sarebbe interessante anche soffermarsi sugli imparentamenti riconosciuti con altre storie o altri generi. A parte il caso del tutto ovvio della fiaba, è significativo che venga colto ed esplicitato da vari spettatori il parallelo con il *mito di Ulisse*, cioè con la storia del viaggio oltre le colonne d'Ercole, al di là dei limiti del proprio mondo, appunto. Come si vede anche in questi commenti, tale modello narrativo, che aveva esercitato grande fascino specialmente in epoca romantica, è oggi oggetto di ripensamenti più critici, rinvenibili tra l'altro in vari esempi di cinema fantastico. Si pensi ad esempio al caso di un vero *mito contemporaneo* come la storia complessa di *King Kong*, testo fortemente *meta-semiotico* che racconta un "viaggio oltre il mondo conosciuto", un "viaggio al regno dei morti", mostrando però come esso si risolva in puro *cinema*, mosso dal meccanismo tutto americano del business e dello spettacolo a tutti i costi. E si pensi all'altro grande modello che lega *Cuore di tenebra* ad *Apocalypse now*: la storia di un uomo che va oltre il mondo conosciuto e scopre il puro "orrore". Pochi cenni bastano per rilevare che anche *The Village* rientra in questa linea di interrogazione, ponendo con evidenza una domanda di questo genere: è lecito, auspicabile, e sensato, o addirittura comunque "possibile", andare al di là del "mondo conosciuto"?

2.2.8. ELEMENTI SIMBOLICI: I "MOSTRI INNOMINABILI"

Veniamo ora a un punto centrale per riflettere sulle valenze simboliche di questo film, parlando di quel curioso para-tabù linguistico per cui i mostri vengono indicati come "Those We Don't Speak Of": singolare espressione, quasi auto-contraddittoria, non ben resa nella traduzione italiana ove si preferisce usare la forma "creature innominabili". Apparentemente, pare trattarsi di una scelta ironica, dal momento che di "quelli di cui non parliamo" sembra che di fatto si parli invece in continuazione. Sembra quasi banale: l'innominabile viene continuamente nominato. Invece la questione è più complessa e sottile: davvero, si tratta di "quelli di cui non parliamo", e davvero c'è un tabù, un segreto regolarmente istituito e rigidamente rispettato. Dicevo che uno dei temi centrali del film può essere espresso con la domanda: è comunque possibile andare al di là del mondo conosciuto? Possiamo allora anche dire: è possibile andare al di là del mondo no-

minato? È possibile andare al di là delle parole? Ancora un aspetto che accomuna questo film alle tematiche di *Matrix*.

Vediamo meglio. In questa vicenda tutti hanno paura. Tutti, giovani e adulti, hanno paura di quelli che stanno là fuori, dell'*orrore* che sta là fuori. I giovani hanno paura dei mostri, delle creature rosse che assalgono gli umani con la loro ferocia, mentre gli anziani hanno paura delle persone reali che nel mondo esterno esercitano violenza con altrettanta ferocia. Perché questa paura sia presente ai più giovani e perché ne siano salvaguardati, gli anziani hanno costruito un modo per cui sia possibile *parlare* di questa violenza e al tempo stesso *tacerla*, avere presente il pericolo e insieme mantenerlo segreto. Hanno costruito una *metafora* e hanno cancellato la consapevolezza della metaforizzazione, nascondendo la cognizione della relazione tra il *significante* – i mostri cattivi della leggenda là fuori, nel bosco – e il *significato* – gli uomini malvagi e violenti, un passo più avanti là fuori. Lo hanno fatto in modo che il significato diventasse inattuabile e bastasse la sola autonoma forza dell'immaginario, in modo che fosse sufficiente il simbolo pur senza che gli occhi dovessero aprirsi sulle "cose" cui il simbolo rinvia.

Il padre di Ivy può ben "rivelare" a sua figlia che i mostri non esistono, ma egli sa che sta dicendo una pietosa bugia, perché sa che là fuori i mostri esistono: è solo un "là fuori" collocato al di là della sua rappresentazione simbolica, al di là dello strato di semiotizzazione dell'immaginario, là dove stanno i mostri veri di cui davvero "non parliamo". Si inserisce qui, anche, uno dei più interessanti rinvii intertestuali del film, giacché molti spettatori³³ rilevano che in qualche modo l'impiego della figura di Sigourney Weaver – attrice assai nota, qui nella parte della madre di Lucius – vale di fatto come citazione di Ellen Ripley, il personaggio che ha più volte interpretato, che l'ha resa famosa e con cui è destinata ad essere per sempre in qualche misura assimilata. La sua presenza nel film non è dunque semplicemente quella di un'attrice che recita la parte di uno dei vari personaggi bensì agisce anche come potente *citazione* di quell'altro personaggio, come l'emblematica protagonista della saga di *Alien*, ostinata *cacciatrice di mostri* per eccellenza. Tralasciando varie altre osservazioni possibili, ricorderemo una frase chiave presente sia nel secondo sia nel quarto episodio della saga, e che in particolare in quest'ultimo caso (*Alien Resurrection*) Jean-Pierre Jeunet ha voluto enfatizzare in

33. È possibile presumere che molti tra gli spettatori più attenti di *The Village* siano interessati più in generale al cinema fantastico d'autore, e che dunque abbiano visto quanto meno l'*Alien* di Ridley Scott e quello di Jean-Pierre Jeunet.

apertura del film. Afferma con forza Sigourney Weaver/Ellen Ripley: «Mia mamma diceva sempre [diceva: ancora quindi un fatto linguistico] che i mostri non esistono. Invece, i mostri esistono».

In *The Village*, il personaggio interpretato da Sigourney Weaver viene accusato dal figlio di essere una madre che tiene nascosti troppi segreti. Questi segreti riguardano i motivi per cui non si debba andare nel bosco e affrontare i mostri, ma anche la sua inespresa relazione amorosa con Edward Walker, padre di Ivy. È quest'ultimo, invece, a dire a sua figlia che *i mostri non esistono*, ma anche qui toccherà alla figlia smentirlo, una volta che, entrata nel bosco, incontrerà davvero il mostro della leggenda: perché, invece, *i mostri esistono*. I mostri esistono, l'immaginario esiste, i segni sono entità reali del mondo in cui siamo immersi.

2.2.9. MANI CHE SI TENDONO

Il problema, insomma, sono i *segni*, queste entità che pure parlano di ciò che esiste anche se non lo nominano. Se prendiamo il mostro come metaforizzazione, di per sé esso si presenta come incompleto “significante” di cui è celato il rinvio e allora, si direbbe, il mostro *non esiste*; ma se completiamo la struttura semiotica, se vediamo che il mostro è simbolo che rinvia a qualcosa che sta là fuori nel mondo, nella città, allora i mostri *esistono*. Insomma la storia raccontata da Shyamalan ci dice che, se al di là di una prima apparenza i mostri non esistono, al di là di una seconda apparenza i mostri esistono.

Si presenta senz'altro centrale, in questa lettura del film, il riferimento – che appare praticamente continuo – al regime del *segreto*. Lucius, in particolare, lo esplicita quando afferma che «ci sono dei segreti in ogni angolo del villaggio». Si riferisce, soprattutto, alle cassette in cui ciascuno dei membri anziani della comunità ha nascosto i suoi ricordi del passato, cioè della vita precedente ed esterna al Villaggio: di quella realtà dunque che nel Villaggio non deve più entrare e cui non si deve più fare riferimento. Censurata, rimossa.

Ma si riferisce anche a un gesto, carico di significato, di cui Lucius percepisce come troppo evidente l'*assenza*, dunque anche qui la *censura*. Perché, mentre in molte situazioni tutti si danno la mano, e questo appare assolutamente normale, Edward Walker evita di toccare la mano di Alice, la citata Sigourney Weaver, madre appunto di Lucius. Poco più avanti nel film (siamo a circa 38'.30" dall'inizio) c'è una scena in cui tale anomalia è resa del tutto palese. Siamo alla festa di matrimonio della sorella maggiore di Ivy. Alice, inquadrata in se-

FIGURA 2.8
Fotogramma della mano tesa di Alice



condo piano, ha appena stretto la mano a un'altra persona, poi passa in primo piano a conversare con Edward Walker, mentre sullo sfondo altri due personaggi si stringono entrambe le mani. A questo punto la macchina da presa stringe a mostrarci la mano di Alice che attende invano la stretta di quella di Edward (cfr. FIG. 2.8); infine, Alice viene seguita mentre si allontana con aria delusa, laddove sullo sfondo è questa volta Edward a stringere un'altra mano.

Nel dialogo con la madre, la spiegazione di Lucius è che Edward Walker abbia per lei un interesse particolare, e però si astenga dall'esprimerlo (Walker, va detto, è sposato con un'altra donna). Dunque, un gesto è ripetuto da tutti all'infinito quando è puro atto formale senza un particolare significato, un gesto può essere usato finché il suo senso è perduto o anestetizzato, ma proprio quando il suo senso diventerebbe vivo e importante, proprio allora esso è cancellato!

Ma Lucius sta pensando anche a se stesso, sapendo di essere allo stesso modo incapace di esprimere i suoi sentimenti ad Ivy. Proprio poco prima – circa tre minuti prima, nel film – Lucius è stato reso consapevole dalla donna di cui è innamorato di avere lui stesso smesso di prenderla per mano come faceva quando erano bambini. Come aveva rilevato Ivy, e come Lucius ripete a sua madre, ci sono gesti che non facciamo, pur desiderandolo, perché gli altri non capiscano ciò che vogliamo. Nel seguito della vicenda, alla mano di Alice che si tende inutilmente verso quella di Edward Walker, fa contrasto la

mano di Ivy, tesa nel buio a pochi passi dal mostro, a cercare e trovare quella dell'amato Lucius, in un gesto di protezione e di promessa reciproca infinitamente carico di valore. Ridare ai gesti il loro senso, insomma, sottrarli alla formalità o alla censura, far corrispondere ciò che gli occhi vedono o le mani toccano a quello che la mente pensa e il cuore sente: un obiettivo che appare insieme etico e semiotico.

2.2.10. IL SENSO RITROVATO

Se vogliamo, queste riflessioni hanno molto a che vedere con quella che Greimas chiama "illusione referenziale", intendendo con questa espressione l'errore per cui spesso manchiamo di attribuire, a quanto immediatamente ci si presenta in un racconto, la sua funzionalità di portatore di senso. Perché, appunto, le cose di cui apparentemente e direttamente parlano i racconti non hanno in se stesse una loro identità ultima ma sono figure dell'immaginario, strumenti per significarci qualcos'altro³⁴.

Da un lato, questo vuol dire che esse non esistono "davvero" fuori del loro spazio semiotico. È questa, possiamo anche dire, la questione annosa dello *statuto di verità delle leggende*, o di altri testi folclorici; questione certamente pertinente nel caso di *The Village*. Secondo la visione più banale e più diffusa, una leggenda sarebbe "vera" se almeno una parte degli eventi raccontati risulta avere qualche riscontro storico, se insomma si tratta di "eventi realmente accaduti"; in caso contrario la leggenda andrebbe considerata "falsa". In termini semiotici, dobbiamo pensare invece che un testo, almeno se non ha una dichiarata funzione informativa, documentaria o appunto storica, deve essere giudicato dal lato dei suoi *significati*, e non sul piano dei suoi *significanti*. La vicenda del *Corvo e della Volpe*, per fare un esempio ben noto, è appunto *vera* sul piano dei suoi *significati*, perché rende molto bene la logica secondo la quale funzionano il meccanismo dell'adulazione e le relazioni valoriali che questo implica, pur se nessuno pensa che la sua "verità" possa consistere nel fatto che, come avviene nella favola, le volpi parlano o i corvi sono attirati dal conseguimento di titoli da concorso canoro.

L'immaginario va visto, insomma – e i film di Shyamalan sono sempre anche riflessioni intorno alle funzioni dell'immaginario –

34. È chiaro che tale "illusione referenziale" ha a che vedere anche con la citata tendenza dei recensori da giornale quotidiano a ridurre i film alla mera vicenda narrata.

come luogo di proiezione in termini simbolici di temi e preoccupazioni che riguardano il nostro spazio di vita “reale”. La cultura contemporanea, come nel caso di questo film, è diventata molto consapevole dell'intreccio inestricabile tra il nostro sapere sul mondo e i linguaggi che usiamo per rappresentare tali conoscenze. L'universo simbolico può essere *al tempo stesso finzione e verità*: possiamo vederlo come ombre artificiali proiettate su una parete della caverna – come diceva Platone con una metafora fin troppo ben applicabile al cinema – ma al tempo stesso (e questo davvero Platone non lo aveva capito) queste ombre, questi riflessi o questi “segni”, sono il nostro modo migliore per darci una rappresentazione della nostra effettiva realtà di vita: perché noi non cogliamo il mondo se non attraverso le parole, i simboli, i linguaggi.

Shyamalan, molto attento a riflettere sulle varie forme di rappresentazione semiotica, non cessa nei suoi film di ricordarci che siamo di fronte appunto a una rappresentazione, a un gioco di riflessi, di inquadrature dai margini ciechi, di sguardi sul reale ostruiti e difficili (come nel caso degli intrecci di rami ricordati più sopra). Tutte le sue opere ci esortano, non a caso, a prese di distanze critiche nei confronti dei media: della televisione, della pubblicità, della letteratura popolare, del fumetto ecc. Più difficile risulta condurre tale operazione, per ragioni del tutto ovvie, nel caso di *The Village*, ambientato in un immaginario Ottocento. Segnalo però una chicca del film: nella sezione finale, quando Kevin, il ragazzo contattato da Ivy, cerca di sottrarre da un armadietto i medicinali occorrenti senza farsene accorgere dal suo superiore, il regista inquadra *se stesso* (quale attore nella parte appunto del superiore di Kevin). Egli, davvero *come cieco, non vede* quello che sta accadendo sotto il suo naso: non lo vede perché la realtà viene coperta *dal giornale che sta leggendo*. Ancora una volta, i media, interponendosi tra noi e la realtà che ci circonda, rischiano di nasconderci più di quello che sappiamo mostrarci.

Veniamo ora al punto focale del film, cioè alla soluzione (*focus*) del problema (*topic*) posto come centrale: un punto focale che dovrebbe, anche, assicurare la coerenza del testo. Come già si è detto, tocca al padre di Ivy indicare la soluzione del dilemma. Il suo ragionamento (siamo a circa 1h.12'.30" dall'inizio del film) poggia sul concetto chiave di “innocenza”: i membri fondatori della comunità hanno dato vita a quella realtà nella speranza di potervi trovare “qualcosa di buono e giusto”: sono venuti lì per difendere e riaffermare l'innocenza, ma se non salvassero questa vita, questo amore, andrebbero contro i loro stessi principi e motivazioni di partenza. Il punto cruciale del discorso di Walker è che egli difende quella che apparente-

mente sarebbe una violazione delle regole richiamandosi proprio al *senso* di quelle regole, perché si rischierebbe altrimenti di mantenerne la *forma* ma non il *valore* effettivo, insomma la figurazione espressiva priva del suo *significato*.

Il punto focale del film ne regge per intero la coerenza: anche ciò che prima abbiamo osservato a proposito dell'importanza del collegare i gesti al loro senso rafforza, su un piano secondario, ciò che il film risulta affermare sul piano primario. Walker, potremmo dire, difende lo stesso modello semiotico della correlazione tra *significante* e *significato*, e questa difesa appare qui anche come una presa di posizione in qualche modo *politica*, poiché equivale a difendere la logica, la significatività e il valore di quanto ci circonda: dei testi di cui siamo fruitori, dei comportamenti che adottiamo, dei modelli culturali cui ci ispiriamo, delle leggi che ci siamo dati. E si potrebbe pensare che per Shyamalan questo includa anche la difesa di un modo di fare cinema in cui tutto è studiato per essere significativo, nulla è gioco o abbellimento formale, niente è concesso alle convenzioni dei generi o ai modelli ripetitivi della scrittura cinematografica hollywoodiana.

L'esempio che abbiamo preso in analisi mostra anzi con chiarezza quanto possa essere sbagliato pensare le strutture narrative come *forme* in cui versare contenuti specifici: l'architettura specifica del racconto è decisiva, con il suo modo particolare di articolare il rapporto tra piano individuale e piano collettivo, in questo caso con la fusione tra il "compito da superare" e il "divieto che non va infranto", con la contraddittoria rivelazione di quella che si proclama finzione, e che tale non risulta alla protagonista. Al tempo stesso, è decisivo sentire che questa storia non esiste nella sua singolarità, non è "testo" fuori del suo costruirsi *attraverso* altre storie che conosciamo, altri generi narrativi, altre forme consolidate nel nostro immaginario culturale: perché è da quelle, per "differenza" e per "trasformazione", come direbbe Lévi-Strauss, che questa vicenda acquisisce il suo senso³⁵.

Da tali punti chiave discende poi la costruzione di questi peculiari personaggi, a partire da un'eroina che legge il mondo protendendo la mano oltre ciò che può vedere, fino ad arrivare a un Antisoggetto come Noah, fragile e smarrito, insieme vittima e assassino, sgomento per la sua esclusiva condanna all'infelicità e insieme incarnazione della paura di tutti. E da tali punti chiave discende anche l'allestimento di questo ambiente singolare, con il disegno di un confine che è al tempo stesso confine dello *spazio* e del *tempo* (fuori si vive in un se-

35. Per la nozione di "trasformazione" in Lévi-Strauss, il lettore può far riferimento al mio libro, Ferraro (2001).

colo successivo rispetto al tempo interno), confine del *mondo* e del *linguaggio*, linea esile che separa un interno elaborato come *metafora* da un esterno, materialmente inaccessibile ma che di quelle metafore contiene il *senso ultimo*.

Come in altri film dello stesso autore, è centrale la connessione tra architettura narrativa e modello segnico, così come tra l'accadere di ogni singolo evento locale e la logica di una storia globale. Perché, come abbiamo rilevato, all'inizio della fondazione della comunità, Edward Walker – il professore di storia – ha tradotto alcune amarissime vicende personali in un più astratto e generale *modello* dell'accadere delle cose. E su questa base di elaborazione dell'*individuale* in *collettivo* ha razionalmente proposto loro la possibilità di costruire un progetto questa volta consapevole e condiviso, per una storia di vita predisposta e non più subita, controllata e non più sofferta: una storia di cui essi potessero davvero *possedere le ragioni ed il senso*. La lezione del professore di storia tocca innanzitutto l'etica e l'ingegneria sociale, ma coinvolge in questo, giustamente, aspetti decisivi dell'*uso sociale* dei fatti semiotici.

2.2.1.1. E SE LA STORIA FOSSE UN'ALTRA?

Queste pagine non intendono esporre una completa e ben sistematizzata interpretazione del film, quanto presentare una serie di indicazioni su come si può ragionare in termini semiotici sui processi che reggono la lettura di un testo cinematografico. Del resto, come già osservato, la domanda centrale in semiotica dovrebbe essere non “cosa significa questo testo” ma “come fa questo testo a generare la costruzione di questi significati”: cosa consente agli interpreti – comuni spettatori, critici cinematografici, studiosi ecc. – di passare dalla visione del film alla definizione delle sue strutture di senso?

L'*artefatto testuale* – l'insieme dato in partenza di suoni e di luci che compongono l'oggetto cinematografico – deve essere profondamente *riorganizzato*. Per esempio, nelle immagini determinati elementi e non altri vengono selezionati come significativi, parti della vicenda lasciate implicite vengono esplicitate, taluni aspetti della tecnica cinematografica sono fatti oggetto di una speciale attenzione, le interazioni verbali tra i personaggi vengono decodificate nella loro natura linguistica. Sono poi evidenziate le connessioni logiche della vicenda, individuati elementi ricorrenti, precisati i caratteri dei personaggi, riconosciuti vari riferimenti culturali, analogie e trasformazioni rispetto ad altri testi ecc. Al termine di questa complessa elaborazione, con-

dotta dall'interprete nel corso della sua fruizione, non abbiamo più a che fare con l'artefatto dato in partenza bensì con un insieme di rappresentazioni mentali fortemente lavorate, riorganizzate, correlate e concatenate: ciò che in semiotica chiamiamo *Significante*.

Il Significante è dunque un insieme complesso e variamente composto di elementi diversi, unificati dal convincimento che ciascuna componente concorra all'espressione di una struttura di senso globale e coerente. Le strategie che l'interprete può mettere in atto per raggiungere i suoi obiettivi possono essere diverse, così come la logica dei percorsi da seguire, ma un percorso interpretativo tipicamente procede per ipotesi e tentativi; apre anche strade che poi abbandona, seleziona componenti del testo che in seguito lascia cadere, mentre progressivamente abbozza connessioni strutturali che verranno in seguito ampliate e irrobustite, accumulando poco a poco elementi anche apparentemente eterogenei che possono però sostenersi tra loro.

Il lavoro dell'interprete di un testo può a torto essere pensato come analogo a un'opera di traduzione linguistica. Il traduttore parte da un brano scritto in una lingua che non va scoperta o ricostruita perché è dichiarata in partenza: si traduce "dal greco" o "dal russo"; l'interpretazione scopre invece strada facendo quali linguaggi siano stati impiegati, o creati, per la realizzazione di quel testo. Il traduttore si trova di fronte a frasi e periodi, composti di unità individuate (come quelle che chiamiamo "parole"), l'interprete si trova invece di fronte a un materiale di cui fatalmente riterrà *pertinenti*, in quanto portatori di senso, solo alcune porzioni e alcuni aspetti, non contrassegnati o segmentati in partenza. La struttura del Significante è qui tutta da costruire. Così, l'interpretazione è più simile a un'avventurosa esplorazione che non a un'operazione che possa essere chiamata "decodifica". Per quanto il testo lo aiuti, lo indirizzi e fornisca indizi più o meno evidenti su percorsi "consigliati" al suo fruitore, l'esperienza dimostra che restano sempre aperte alternative importanti, e spazi di decisiva variabilità. Nonostante ciò, le interpretazioni di un testo finiscono quasi sempre per disegnare un ventaglio definito e logicamente organizzato di possibilità, le loro divergenze restano correlate e ripetono, alla lunga, logiche che possono essere scientificamente precisate. Una di queste, ad esempio, è stata citata più sopra, ed è quella che dispone le angolature interpretative secondo una scala che va dal massimo grado di riferimento a una stretta specificità storica ("The Village è un tipico film del dopo-11-settembre") al massimo di generalità storica ("È un film sulla condizione umana..."). Se vi fate attenzione, questo è un criterio di organizzazione distributiva delle soluzioni interpretative che può essere impiegato in molti casi.

Nella prospettiva sociosemiotica – a differenza di quella tipica della cosiddetta “semiotica interpretativa” – il limite che frena e circoscrive la variabilità delle interpretazioni è socioculturale e non teorico-normativo, dunque esterno al testo e non interno. Se molte persone leggono un testo in modo analogo è perché condividono competenze, modelli culturali, aspirazioni cognitive e schemi patemici, e non perché sono guidate dal testo lungo binari che predeterminano rigidamente il loro percorso.

Anche nel nostro caso, dobbiamo essere consapevoli che il percorso interpretativo abbozzato in queste pagine è comunque uno tra altri possibili. Altre prospettive, magari altrettanto o anche più interessanti di questa, selezioneranno e renderanno significanti altri aspetti e altre componenti del testo. Facciamo un esempio concreto, indicando una strada poco percorsa ma che ha il merito di farci vedere come la costruzione di un differente *significante* si fondi anche spesso sull'intendere in modo profondamente diverso la stessa “fabula” base. E allora ripartiamo da un punto chiave nella *comprensione* della storia narrata, cioè appunto nella costruzione del suo “significante”. Al contrario di quanto abbiamo fatto fin qui, non si può ritenere che l'affermazione di Edward Walker, per cui i mostri non esisterebbero, sia da prendere come una pietosa favola inventata da un padre che vuole tranquillizzare la figlia? Il film lascia espressamente in sospeso la questione dell'esistenza fisica dei mostri, per farci intendere che non è quella la cosa su cui riflettere. Apprendiamo anche, dai retroscena esposti nel DVD, che il regista ha eliminato in fase di montaggio una pseudo-razionalizzazione del suono emesso dalle “creature”, lasciandolo dunque come elemento volutamente inesplicabile. Non ha tolto invece la scena in cui Lucius (siamo a 26' dall'inizio del film), entrato per qualche metro nella zona proibita, incontra in effetti una di queste “creature”, che la macchina da presa manca per un soffio, ma si vedono per un istante un artiglio e un lembo del mantello del mostro. E resta comunque non spiegato come alcune creature dal mantello rosso penetrino nel villaggio e facciano strage di animali, visto che questo avviene a totale insaputa degli anziani, per non dire di un fatto che sarebbe davvero inspiegabile nell'ipotesi dell'inesistenza dei mostri, vale a dire l'immane che eco che replica ogni rumore provocato dagli umani, qualora penetrino nello spazio delle “creature”.

Ingenuo, quindi, davvero ingenuo credere che semplicemente “i mostri non esistano”. Il particolare dell'eco, reso pertinente e denso di significato in questa prospettiva di lettura, ci indirizza invece a pensare che essi non siano così “altri da noi” come avremmo potuto pensare, che non si collochino di fatto in un altrove così eterogeneo

rispetto agli spazi della nostra vita quotidiana: le “creature” possono essere viste piuttosto come un *vuoto*, un semplice mantello che ricopre comuni esseri umani e che viene custodito *qui*, nel villaggio, nelle nostre case. Esse sono il nostro *doppio*, un altro aspetto di noi, il mantello che in qualsiasi momento possiamo metterci addosso ma che non è altro che una copertura dentro la quale ci muoviamo noi stessi: *Jekyll e Hyde*, diremmo, più che *Cappuccetto Rosso*.

In questo quadro, il personaggio più significativo diventa quello di Noah: il più debole e indifeso degli uomini è insieme il tremendo mostro rosso, che alcuni spettatori vedono pronto a uccidere la stessa donna amata, non potendola avere; suo protettore al contrario secondo questa interpretazione, che vede Noah desideroso solo di spaventare Ivy e costringerla a tornare, perché non si esponga ai pericoli del mondo esterno, o forse più cinicamente – terza strada per la favola – perché non possa salvare dalla morte il suo rivale. In questa visione, Noah non è comunque il matto ma il personaggio incurante delle regole, che frequenta gli spazi proibiti e ha visto ciò che gli altri non hanno voluto o potuto guardare, che pur appartenendo al gruppo dei giovani sa comportarsi come un anziano, l’astuto “matto” che ha compreso più degli altri e sa come servirsi delle norme e dei simboli: è lui che, alla fine, riempie il vuoto del mantello rosso, e diventa la Creatura.

Così facendo, si dice al termine della storia, egli *rende vere* le loro credenze. Invertendo la famosa metafora – *fiabesca*, ancora una volta – del “re nudo”, Noah ha scoperto qualcosa di più: che il re, peggio, è semplicemente un mantello che ci mettiamo addosso. Ma naturalmente – dice questo secondo interprete non senza un sorriso di superiorità – naturalmente, e con piena coerenza logica, noi non ce ne avvediamo, e siamo prontissimi a credere al primo che ci vuol dare a bere che tutto va bene, che i mostri non esistono...³⁶.

Da un punto di vista teorico, notiamo che il fatto di distinguere con chiarezza tra l’*artefatto testuale oggettivo* e la costruzione *mentale e soggettiva* del *significante* rende molto più semplice darci una rappresentazione dei modi in cui gruppi differenti di spettatori intendono in maniera discordante la vicenda, selezionano come significanti elementi diversi del film, e in conclusione elaborano differenti percorsi di senso. La complessità dell’universo culturale in cui viviamo dipende molto dal fatto che esso è per la maggior parte costituito da sistemi semiotici

36. Questa linea interpretativa potrebbe poggiare su una certa continuità nel trattamento dei materiali indiziari nei film di Shyamalan. Nel *Sesto Senso*, in particolare, si insiste sulla nostra incapacità di cogliere ciò che pure ci è materialmente mostrato e che dovrebbe esserci evidente.

fondati sull'*analogia*, dunque su meccanismi di rinvio raffinati e duttili, continuamente aperti alla variazione e al mutamento. Poiché le analogie non stanno nelle *cose in sé* ma negli *occhi di chi guarda*, ogni mutamento di prospettiva apre nuove linee di lettura.

Per fare un esempio molto semplice, chi è più sensibile a temi sociali e alla problematica dei rapporti interculturali vede facilmente il bosco che circonda il villaggio come metafora dei confini di una cultura, come simbolo della delicata linea che ci separa dagli "altri" e ci definisce per ciò che "noi" siamo; mentre per altri, più interessati magari a dinamiche definibili in chiave psicanalitica, lo stesso bosco vale come lo spazio oscuro in cui si possono elaborare figure di proiezione della parte negativa di noi stessi. In entrambi i casi, il bosco è sentito come *analogo* di un'entità concettuale che si pone dal lato del suo *significato*, ma poiché del bosco vengono resi significanti aspetti diversi, il corrispondente valore semantico risulta conseguentemente anch'esso diverso. Esempi dello stesso tipo possono essere fatti anche sul lato dei valori plastici. Così, se riprendiamo quanto detto più sopra a proposito delle immagini in cui noi vediamo il villaggio attraverso i rami degli alberi del bosco, si può dare valore a tali elementi di ostruzione visiva come metafora delle difficoltà del vedere davvero le cose. Così si era detto, ma nella seconda linea interpretativa si può anche rendere pertinente il fatto che in queste immagini noi guardiamo al villaggio come se ci trovassimo nel bosco: si ha dunque l'assunzione di un diverso punto di vista che pone lo spettatore in una sorta di *controcampo*, spostando il suo sistema di sguardo per sovrapporlo a quello da cui loro, le creature, ci guardano: è come se in quei momenti *noi fossimo le creature*.

In conclusione, come si può constatare, l'interpretazione non è determinata dal dato di partenza – ciò che nel film viene fatto vedere del bosco o dei rami, nel nostro caso – bensì dal modo in cui il dato risulta trattato in base alle competenze culturali, ai codici simbolici, alle strategie interpretative dello spettatore.

2.2.12. RITORNO AL VILLAGGIO

Il particolare interesse che riveste per noi il caso di *The Village* dipende dalla possibilità di considerarlo come un film palesemente meta-semiotico, che ci spinge a riflettere su varie problematiche riguardanti l'interpretazione delle storie, il senso dell'esperienza, la forza delle codificazioni culturali. Nel modo specifico di un narratore ed esploratore dell'immaginario, Shyamalan conduce nelle sue opere at-

tente riflessioni sui “segni”, sui percorsi interpretativi, sui media; è per questo che riflettere su un suo film e ripercorrerne la logica è già di per sé, in fondo, un modo di fare semiotica.

Anche la critica che egli conduce al mondo dei media è fondamentalmente riconducibile a punti chiave della riflessione semiotica. È illusorio pensare che i giornali o la televisione, i libri o le fotografie, ci riportino le “cose” del mondo con quell’immediatezza che a torto pretendono di esibire. In quanto “segni”, dipendono dalla nostra lettura, e dunque dalle convenzioni culturali che li incorniciano. È su questa base che si può pensare alla superiorità di un racconto fantastico rispetto a una notizia di telegiornale: perché la prima dichiara la sua non-trasparenza mentre la seconda la occulta. La tradizionale ideologia in fondo “positivista” dell’informazione rende molto difficile riconoscerci la linea che in quel contesto separa la vicenda “significante” dai valori “significati”, e capire che un modo di raccontare il mondo è sempre un modo di interpretarlo. Al contrario, girare un film in cui i personaggi indossano mantelline gialle, rinchiusi da un bosco in cui vivono creature sottratte alla parola, sembrerebbe rendere quasi impossibile agli spettatori non rendersi conto che questo va assunto come “significante” di qualcosa che sta al di là, di qualcosa cui si allude e di cui, senza nominarlo in modo immediato e diretto, di fatto si sta parlando.

Se *The Village* può essere visto come una sorta di *pamphlet* d’ispirazione semiotica, è perché mette in scena – in modo poetico, ma al tempo stesso molto concreto – un fatto essenziale per una teoria del testo: vale a dire la *resistenza dell’immaginario al suo attraversamento*. Si pensi al caso di Ivy, che attraversa la foresta e la vince, ma non ne cancella per questo né la forza, né il valore, né la magia. Con il gesto fermo delle braccia allargate, Ivy vince il mostro ma al tempo stesso ne sancisce l’indiscutibile esistenza. Allo stesso modo, una buona storia ci spiega il perché della sua stessa esistenza e ci presenta il suo senso senza per questo distruggere la magia del suo significante: anzi, come qui dicono che fa Ivy, la rende ancora più “vera” e più credibile.

Conclusioni congiunte

Invece di tentare una sintesi inutilmente faticosa delle nostre conclusioni, Guido Ferraro e io abbiamo deciso di porre fine alla *mise en abîme* dei nostri confronti e semplicemente giustapporre (PAR. 2.3.I

Pozzato, PAR. 2.3.2 Ferraro) il nostro confronto delle due analisi di *The Village*. Lo illustriamo qui di seguito.

DU CÔTÉ DE CHEZ POZZATO

Il lettore avrà già potuto notare le prevedibili differenze fra la due analisi che d'ora in poi chiameremo "analisi-Pozzato" e "analisi-Ferraro". Del resto, trattandosi di un film, e quindi di un testo lungo, complesso e sincretico, era del tutto scontato che i risultati sarebbero stati diversi. Non avrebbe senso elencare tali differenze nel dettaglio ma, in queste brevi conclusioni, mi limiterò a sottolineare qualche punto utile per la discussione degli interrogativi teorici generali di questo libro.

In realtà, le divergenze non sono soltanto rilevabili sul piano delle *interpretazioni* del testo ma anche su due altri diversi livelli che si potrebbero indicare come *epistemologico* e *metodologico*. Andiamo quindi con ordine, partendo dalle questioni gerarchicamente più "fondanti" e quindi in grado di controllare le altre.

Questioni epistemologiche

Nell'analisi-Ferraro emerge la proposta di considerare la costanza dell'interpretazione di un testo come risultante di un'omogeneità di valori, di credenze e di conoscenze della comunità degli interpreti anziché come effetto di una supposta univocità strutturale del testo («il limite che frena e circoscrive la variabilità delle interpretazioni è socio-culturale e non teorico-normativo» cfr. PAR. 2.2.11, p. 106). Questa idea va di pari passo con una considerazione di tipo socioculturale secondo la quale, oggi, l'universo culturale sarebbe fondato sull'analogia e quindi su meccanismi di rinvio "raffinati e duttili continuamente aperti alla variazione e al mutamento". Questa impostazione diverge abbastanza radicalmente dal trattamento del testo come mito dell'analisi-Pozzato, attenta a individuare e ad articolare una struttura semantica soggiacente con la maggior attenzione possibile. Si noti come, alla base di questa divergenza, ci siano due ipotesi diverse sulle condizioni socioculturali del senso. Secondo l'approccio dell'analisi-Ferraro, i testi oggi circolerebbero come dispositivi di riarticolazione locale e dinamica del senso; mentre secondo l'ipotesi implicita nell'analisi-Pozzato, nella mitopoiesi collettiva odierna si manterrebbe una relativa stabilità di parametri. L'analisi-Pozzato salvaguarda in altri termini l'idea che il testo non sia una variabile neutra da giocare su

vari scenari socioculturali ma possieda una (per quanto relativa) *appartenenza* a un determinato universo socioculturale e che da questa appartenenza (o, talvolta al plurale, *appartenenze*) ricavi il suo senso.

Le ripercussioni di queste diverse posizioni epistemologiche sull'interpretazione sono le seguenti: per l'analisi-Pozzato, *The Village* mette in scena un determinato modello sociale (quasi rappresentabile matematicamente) basato sull'avvitamento spiraliforme di processi di apertura e di chiusura; mentre l'analisi-Ferraro vede il film come un meccanismo metasemiotico che parla del modo attuale di circolazione del senso, mentre lascia alla variabilità delle letture individuali l'estrapolazione dei modelli sociali proposti (società utopiche, società post 11 settembre ecc.).

Al di là del caso specifico del film, la posizione teorica alla base dell'analisi-Ferraro porta a una formulazione intermedia, o forse di sintesi, del problema discusso nell'*Introduzione* a questo volume: la variazione dell'interpretazione si appunta già sulla costruzione del piano dell'espressione, come sosteneva per esempio Patrizia Violi? Nell'analisi-Ferraro, viene proposto di chiamare (come da tradizione saussuriana) "Significante" «un insieme complesso e variamente composto di elementi diversi, unificati dal convincimento che ciascuna componente concorra all'espressione di una struttura di senso globale e coerente» (ivi, p. 105). Quindi questo costruito interpretativo detto "Significante" andrebbe di volta in volta ricostituendo, socio-semioticamente, espressione e contenuto insieme.

Di più o meno stretta derivazione dagli assunti di base appena tratteggiati, si notano delle divergenze di carattere metodologico (che verranno elencate senza un vero ordine di priorità).

Questioni metodologiche

1. Una *diversa costruzione del corpus*, con una considerazione assai più determinante, nell'analisi-Ferraro, dell'insieme della produzione del regista. Come nell'analisi di *Il seno nudo* di Italo Calvino (CAP. 1) la considerazione dell'insieme della raccolta ha indotto a una rilettura del racconto, così il confronto con gli altri lungometraggi di Shyamalan ha determinato nell'analisi-Ferraro una selezione di temi che altrimenti sarebbero stati meno salienti, per esempio quello della presa di distanza dalla rappresentazione mediatica della realtà. Il problema teorico che si adombra nelle diverse costruzioni del corpus non è tanto quello vetero-referenzialista dell'identità e autoconsistenza dell'opera, quanto quello di riflettere su un binomio che si potrebbe defini-

re in termini di *complessificazione vs decentramento* del senso. In termini più semplici, l'allargamento della dimensione transtestuale comporta una migliore comprensione del testo, delle sue intrinseche potenzialità di significazione, o è un trampolino per far circolare la semiosi verso altre configurazioni, che trascendono e superano il testo di partenza?

2. Una maggiore considerazione, nell'analisi-Ferraro, delle *letture effettive* raccolte e ritenute significative come elemento di controllo e di verifica delle interpretazioni "tecniche" della semiotica. Nell'analisi-Ferraro, la semiotica è vista come scienza sociale, coerentemente con le posizioni epistemologiche di cui sopra. Nell'analisi-Pozzato, il confronto privilegiato è invece quello fra interpretazioni più metodologicamente informate. Questo punto è importante per tutto quanto ha a che vedere con la possibilità di una *verifica intersoggettiva*: su che base poggiarla, se non si vuole arrivare a dire che qualsiasi interpretazione può essere accettata?

3. Un *diverso ordine procedurale nel considerare alcuni elementi formali del testo*. L'analisi-Ferraro parte da elementi plastici del testo (per esempio il tipo di inquadratura) per riceverne subito delle indicazioni di contenuto (necessità di contestualizzare il dato, non immediatezza del dato reale ecc.) mentre l'analisi-Pozzato fa delle scommesse sulla strutturazione del piano del contenuto per passare poi a valutare alcuni elementi plastici e figurativi del testo. In realtà le due procedure non sono radicalmente diverse perché, quando si analizza un testo, alcune strategie formali (come ad esempio quelle dell'enunciazione o l'arrangiamento del piano dell'espressione) sono fin dall'inizio oggetto di ipotesi interpretativa, come si è visto ampiamente nell'analisi del racconto del CAP. 1 dove, analogamente all'analisi delle inquadrature di *The Village*, la paragrafazione del testo dava importanti indicazioni sull'articolazione del contenuto.

4. Sia l'analisi-Pozzato che l'analisi-Ferraro tengono in gran conto la componente narrativa con la sua fondamentale *funzione configurante* (Fabbri, 2001); ma entrambe mettono anche in discussione il modello narrativo classico, per lo meno quello fiabesco, che la pseudo-favola di *The Village* ricalca solo apparentemente. L'analisi-Ferraro tuttavia fa un passo ulteriore, auspicando un adattamento puntuale dei modelli narrativi ai diversi universi socioculturali mentre nell'analisi-Pozzato rimane implicita la convinzione che alcune determinazioni narrative molto generali, come i concetti di "competenza", "performance" o "gerarchia di programmi narrativi", possano essere mantenute come base generale di qualsivoglia analisi.

5. L'analisi-Ferraro riprende un motivo che sarà cruciale nel CAP. 3 di questo libro, quando si parlerà delle barzellette: quello della *fruizione del piano sensibile dei testi* e delle emozioni immediate che questi ultimi suscitano. Il problema è aperto ed estremamente interessante poiché riporta la semiotica alla sue radici fenomenologiche, quando la nascente semantica strutturale tentava di saldare lo studio della significazione a quello dell'esperienza percettiva; senza contare la crescente rilevanza delle *prensioni impresse* (Geninasca, 1997) e della componente patemica per la semiotica contemporanea.

Differenze di interpretazione

Arriviamo in ultimo alle differenze di interpretazione che derivano non da una concezione diversa dell'universo culturale o dei testi, né da una diversa metodologia d'analisi, ma proprio da una *pratica* d'analisi diversa che si traduce nel conferimento di una salienza diversa alle forme del contenuto del testo. Questo punto è importante per far capire ai meno esperti che la semiotica non fornisce un saper fare di tipo algoritmico ma che nelle sue procedure c'è un residuo pratico difficilmente riducibile ai modelli o alle dichiarazioni d'intenti.

In generale, a mio avviso, l'analisi-Ferraro è più astratta e "simbolista" dell'analisi-Pozzato, e anche più influenzata dalla *forma mentis* semiotica: l'importanza accordata, ad esempio, a quelli che Umberto Eco nel suo celebre *Trattato* (1975) chiamava "i modi di produzione segnica", fanno immaginare Night Shyamalan intento nei weekend a trastullarsi con le opere di Michel Foucault o di Gilles Deleuze, ipotesi che, ahimè, le sue dichiarazioni programmatiche nei contenuti speciali del film disattendono pesantemente. Che *The Village* voglia essere una fiaba sulla semiosi è cosa che piace molto a noi semiotici, ci rallegra e poi: perché no? Il carattere allegorico del film non può sfuggire nemmeno allo spettatore più ingenuo, si dice nell'analisi-Ferraro; e anche nell'analisi-Pozzato si indulge per esempio nella considerazione di figure, come quella della sedia a dondolo, in grado di convogliare un senso metaforico ricco e plurimo. Il problema semmai risiede nella *gerarchia* delle isotopie rilevate: l'analisi-Pozzato indica il tema della /libertà come rischio/ come configurazione discorsiva più generale e portante del film; mentre l'analisi-Ferraro indica tre isotopie diverse: quella della costruzione della realtà come mediazione simbolica; quella della possibilità di andare oltre il mondo conosciuto; quella dello statuto di verità delle leggende, ovvero dell'intreccio

fra sapere sul mondo e linguaggi per rappresentarlo. Si nota quindi una forte volontà gerarchizzante nell'analisi-Pozzato, che organizza i motivi del film in modo via via sempre più piramidale; mentre l'analisi-Ferraro si attesta su una disamina multistratificante. Infine, per quanto riguarda l'aspetto sociosemiotico inscritto, l'analisi-Pozzato vede in *The Village* lo scontro fra due modelli sociali collettivi (grosso modo, quello aperto al rischio e al confronto, e quello serrato in difesa), mentre l'analisi-Ferraro enfatizza lo scontro fra valori collettivi e valori individuali.

Il dato finale sorprendente è che in fondo, al di là di tutte le differenze rilevate ai più diversi livelli, l'analisi-Pozzato e l'analisi-Ferraro non si contraddicono mai e credo anzi che, lette in successione, facciano apprezzare maggiormente il film nella sua capacità di organizzare letture così eterogenee e al tempo stesso compatibili. Per rimandare ancora una volta all'idea del testo-caleidoscopio, *The Village* appare come un ottimo caleidoscopio, con tanti scatti diversi, ciascuno dei quali godibile e interessante.

DU CÔTÉ DE CHEZ FERRARO

Nel caso delle due analisi di *The Village*, vengono messe a confronto due prospettive entrambe discendenti dalla tradizione della semiotica strutturalista. Per quanto molti riferimenti teorici e molti strumenti d'analisi siano sostanzialmente comuni, gli esiti sono tuttavia in concreto piuttosto diversi. Il primo percorso mantiene i presupposti della semiotica testualista, e dunque in primo luogo l'opzione che vede le strutture di senso intrinseche al dato testuale, mentre la seconda proposta, più influenzata dalle metodologie osservative tipiche delle scienze sociali, vede le strutture semantiche come una variabile dipendente dalle competenze culturali dei lettori. Sotto tale punto di vista, la concezione dell'analisi-Ferraro si pone all'opposto di quella classicamente testualista dell'analisi-Pozzato, lasciando la semiotica "interpretativa" in una posizione in qualche modo intermedia.

Molto diverso è infatti, nei tre casi, il ruolo assegnato a ciò che si chiama "interpretazione". Nel caso della semiotica testuale cui si rifà l'analisi-Pozzato, l'interpretazione è un percorso di *accesso* alle strutture semantiche del testo; interpretazioni differenti sono ovviamente possibili, ma sono il risultato di una precisa polisemia inscritta nel testo. Nel caso della semiotica "interpretativa", al lettore è assegnato un *ruolo più attivo e decisivo*, poiché le strutture testuali non esistono senza il suo intervento; il lettore appare tuttavia in buona misura in-

gabbaiato nei percorsi che il testo predispone per lui, e letture divergenti sono ammesse solo se si considera che il testo sia in tal senso *predisposto*, altrimenti vanno considerate “aberranti”. Infine, nel caso della semiotica socialmente impostata nell’analisi-Ferraro, la differenza fra le interpretazioni è un dato rilevabile in partenza, che l’indagine deve spiegare piuttosto che porre in discussione: i percorsi interpretativi costituiscono lo spazio fondamentale in cui si esercitano quelle “pratiche semiotiche” tramite le quali le strutture testuali vengono non semplicemente *individuate* ma in qualche misura *costruite*.

L’analisi-Pozzato fa inoltre riferimento al *modello semiotico generativo*, per il quale il testo è pensabile come un edificio a più livelli, poggiante sul primo e più fondamentale di tali livelli, quello detto “profondo”. L’analisi-Ferraro fa invece riferimento al modello della correlazione biplanare *significante/significato* (o *espressione/contenuto*). I due modelli sono in parte sovrapponibili, ma il lettore può facilmente rendersi conto di come essi conducano a modalità d’indagine in qualche modo diverse. Nell’analisi-Pozzato sono in effetti identificate strutture profonde molto forti, com’è il caso del *quadrato semiotico* fondato sull’opposizione *mostri/salvezza*. Nel caso dell’analisi-Ferraro, viene invece indicata tutta una serie di punti di specifica correlazione che legano un elemento enucleabile nel testo a un suo possibile valore semantico; in questo modo la lettura costruisce un ordito, risultato del comporsi insieme di parecchie entità semiotiche distinte, ciascuna definita da una specifica correlazione tra una porzione o aspetto “significante” del testo e il senso che questo appare capace di esprimere. La coerenza del testo appare qui come un risultato finale più che come un postulato di partenza.

Si noterà anche che, se l’analisi-Pozzato si serve di forti e complessi richiami a varie importanti tradizioni filosofiche, nel caso dell’analisi-Ferraro si ha invece una maggiore contestualizzazione nei confronti di altri aspetti dell’attualità socioculturale cui il testo può essere collegato. Del resto, gli stessi modelli narratologici consueti vengono trasformati dall’analisi-Ferraro per adeguarli a una visione più centrata sul rapporto individuo/società: due entità, queste, relazionate ma distinte, a ciascuna delle quali fa capo un distinto piano narrativo; prova ne sia la convinzione che una storia si costruisca necessariamente in riferimento a *due* differenti Oggetti di valore e, dietro a questi, a due differenti logiche e prospettive di valorizzazione: quella del Soggetto e quella del Destinante.

Segnaliamo infine un altro aspetto di grande interesse pur se di eccessiva complessità per trattarlo qui adeguatamente in modo sintetico. Sia l’una sia l’altra interpretazione vedono nel film di Shyamalan

il disegnarsi in filigrana di altri testi. Mentre nell'analisi-Pozzato questo apre l'indagine sulla scena di più ampi *riferimenti culturali*, nel caso dell'analisi-Ferraro – che in questo senso si rifà direttamente a Lévi-Strauss – la relazione del film con altri testi, con altre storie (folkloriche, cinematografiche e letterarie) appare come un elemento fondante, costitutivo del testo: *The Village* non può essere pensato se non come *trasformazione* del modello della fiaba classica, o come *ri-pensamento* del grande modello culturale del “viaggio di Ulisse”.