



Mutazioni audiovisive

Sociosemiotica, attualità e tendenze
nei linguaggi dei media

a cura di

Isabella Pezzini

Romana Rutelli

Edizioni ETS

Stanislavsky, il backstage, e la buona regola di 'non guardare in camera'

Guido Ferraro

1. Una nuova prospettiva: lo studio delle 'pratiche semiotiche'

Questo piccolo studio vuole situarsi nel quadro del dibattito attuale sul ripensamento dei fondamenti della semiotica in chiave – come amiamo dire – ‘sociosemiotica’, cercando di spiegare e di esemplificare il concetto di ‘pratica semiotica’, quale proposta complementare rispetto a più consueti e tradizionali concetti come quelli di ‘testo’ e ‘discorso’. Prendiamo tra l’altro un po’ le distanze rispetto all’idea che, allo stesso modo in cui alcuni pensano all’opposizione fra le ‘culture grammaticalizzate’ e le ‘culture testualizzate’, ci siano anche due modi di guardare ai fatti semiotici, l’uno centrato sulle grammatiche, i codici, le *langues*, e l’altro fondato sull’analisi dei testi. Chi da sempre è stato poco convinto dalle semplificazioni implicite in tale opposizione, ed è stato magari attratto da posizioni più creative – pensiamo ad esempio alle (apparenti) contraddizioni di un Jean-Marie Floch –, può vedere nel concetto di ‘pratiche semiotiche’ l’abbozzo di una strada che, quanto meno, tenga maggior conto della grande complessità di fatti che sono insieme sociali e semiotici.

Una ‘pratica’ è una forma dell’agire semiotico, e in quanto tale non cade né nella pretesa delimitata oggettività del ‘testo’ né nella generalità falsamente neutrale dei ‘codici’, non rischia di apparire una ‘cosa’, come può accadere appunto per il ‘testo’, ma neppure si presenta come globalità di iperuraniche virtualità di senso, come può accadere per i ‘codici’. Quando parliamo di ‘pratiche semiotiche’ pensiamo a quei modi di agire che determinano la nostra sensazione di vivere in un mondo ricco di flussi discorsivi, di entità dotate di senso, di connessioni segniche d’ogni genere. Mettere al centro dell’attenzione il concetto di ‘pratica’ non vuol dire accantonare altre nozioni proprie alla tradizione semiotica; in certi casi anzi equivale a cercare il modo di darne, finalmente, una definizione (ciò che fino ad ora, in effetti, non si è riusciti propriamente a fare per il concetto di ‘testo’).

Cerco di spiegarmi tramite un piccolo ragionamento esemplificativo, destinato semplicemente a rendere evidente che si tratta di una pura questione di strategia d’osservazione. Adottando il principio per cui è meglio rischiare di essere banali che incomprensibili, prendiamo il caso dell’affascinante romanzo che sta

accompagnando i vostri momenti di tranquilla lettura. Ad un primo livello, non c'è dubbio che esso ha tutta l'aria di essere una 'cosa' semiotica, come una specie di attraente conchiglia che racchiuda dentro di sé il suo valore. Certo, è ovvio, esso esiste in quanto risultato di una *pratica di scrittura*, pensata per quella non meno ovvia *pratica di lettura* cui voi vi dedicate. Possiamo citare anche altre pratiche: difatti è possibile che abbiate scelto il romanzo in libreria grazie a quelle *pratiche di valorizzazione e di sintesi* che hanno portato al testo della quarta di copertina, oppure che siano risultate determinanti quelle altre *pratiche di valorizzazione* la cui testualizzazione è una recensione su un giornale... Ma tutto questo appare *esterno* e non toglie che il romanzo sia, di per sé, come una bella conchiglia.

A un primo spostamento di prospettiva, diciamo dunque a un secondo livello, le cose sono un pochino meno banali. Poniamo il caso, ad esempio, che l'autore abbia mirato a vincere un premio letterario, oppure a un successo di pubblico. Nel primo caso, egli ha incorporato nella scrittura del romanzo tutto quello che gli era noto di *pratiche di valutazione* complesse; il romanzo, diremmo allora, non è 'originale' ma scritto per essere percepito come tale, la storia è costruita secondo modelli letterari ritenuti vincenti, eccetera. La scrittura non è più un'attività individuale ma una complessa pratica intersoggettiva. Questo vale anche nel secondo caso, dove ad essere incorporate nel romanzo sono proprio le nostre *pratiche di lettura*: i modi in cui ci muoviamo in una storia per prenderne piacere e farla nostra, le regole delle nostre mosse interpretative, e così via. E anche queste non sono pensabili come procedure propriamente individuali, tant'è vero che l'autore si riferisce a *modelli di lettura* la cui definizione è, di fatto, in qualche modo ragionevolmente ipotizzabile da chi conosce certi aspetti della cultura contemporanea. È quest'ultima – molto più che i semplici individui – ad entrare in gioco. Già a questo livello, comunque, il testo comincia ad apparire più come una strategia d'interazione che non come un oggetto stabile.

A un terzo livello la faccenda si complica e perde l'aria di un divertito gioco da tavolo. L'autore non è più un geometra della scrittura che vuole avere successo nella vita ma, più realisticamente, un intellettuale al lavoro. Egli coglie nella contemporaneità culturale, poniamo, il modello di una complessa *pratica semiotica* che profondamente lo affascina e che lo porta a riprendere da un lato modi – cioè pratiche – di un certo tipo di narrazione artigianale, trasponendoli tuttavia in forme di organizzazione discorsiva – altre pratiche, certo – ispirate a un minimalismo che ha le sue radici nella pittura, forse anche nell'architettura o, ma nessuno ce lo ha ben chiaro, nella musica (e la cucina? e il ridisegno degli spazi urbani? e l'abitudine a nuove tecnologie? e, e...?). L'autore è in fondo sempre meno 'autore', forse non lo ammetterebbe ma si scopre lui stesso sempre più esecutore di una partitura di 'modi di fare d'attualità'. Elabora una sua strada, ricomponne genialmente il materiale su cui lavora, ma questo in certo senso gli preesiste. Egli scrive attraverso la cultura, o come si dice la cultura si scrive

attraverso di lui. Tuttavia questo modo di dire è inattuale e impreciso perché cancella il fatto che l'autore è parte integrante di un movimento culturale consapevole, innovatore, deformatore di stilemi ricevuti e di forme narrative; questo movimento culturale è un *soggetto sociale* portatore di un'azione, di una *pratica semiotica*, che a questo punto riconosciamo essere realmente intricata.

Al quarto livello, difatti, che è quello che infine ci sembra meglio avvicinarsi alla effettiva complessità dei reali processi semiotici, dobbiamo ammettere che la stessa centralità dell'autore è limitata, poiché egli agisce, come lui stesso desidera, all'interno di un flusso ampio e multiforme che sta trasformando i nostri modi di scrivere e di leggere, di capire e di valutare. Questo flusso ha ambizioni strategiche, per cui non può ignorare i nostri modelli di pratiche di lettura e nemmeno quelli che determinano l'attribuzione dei premi letterari o la produzione di recensioni favorevoli. Tutto questo viene fuso all'interno di un complicato insieme di indicazioni d'azione letteraria che fa i conti tanto con il passato, in termini di reimpiego di punti di forza presenti nella tradizione, quanto con il futuro, in termini di disegno di un progetto culturale in continua ridefinizione. In concreto, un meccanismo di produzione letteraria potrebbe ad esempio essere teso a convertire certi generi di narrativa tradizionale inserendoli in nuovi modelli di testualizzazione... Quello che ne nasce, diciamolo francamente, non è un 'romanzo' che racchiude come una conchiglia la sua identità ma è l'incrocio, reso visibile, tra certi modi di ri-leggere il passato e certi modi di ri-progettare il presente e il futuro, certe strategie di presa di centralità sulla scena letteraria, certe pressioni culturali tese a deformare modelli fino a poco prima dominanti e a censurarne altri che si stanno facendo avanti in settori alternativi di un sistema culturale inevitabilmente conflittuale. Il romanzo che leggiamo può rappresentare un *punto* all'interno di questo percorso di trasformazione, o magari anche un *varco* di temporaneo equilibrio fra settori in frattura; in ogni caso, più che un oggetto in sé vale come la proiezione materiale di *qualcosa che sta succedendo*, di qualcosa che determinati *soggetti sociali stanno facendo*. Quel pacchetto di pagine non è un oggetto, ma il pegno di una negoziazione fra differenti forme d'azione in cui tanti soggetti, individuali e collettivi, si stanno impegnando. Stampato una volta, esso viene ancora ed ancora riscritto, riprogettato ad esempio nella sua identità dalla proposta di una nuova autorevole chiave di lettura, ricollocato nell'universo culturale dalla semplice aggiunta di una fascetta, mutato dal fatto che sono usciti altri romanzi della stessa corrente letteraria, ridefinito nel momento in cui esce il film che ne è stato tratto, rivalorizzato dalla difesa strenua dei sostenitori della sua intraducibile originalità... e magari a distanza di pochi anni riscoperto e riletto in una luce del tutto nuova.

In tutto questo non abbiamo citato, ci possiamo contare, nulla che fosse ignoto al lettore del nostro romanzo; abbiamo proposto, soltanto, dei possibili cambi di prospettiva. L'idea è, semplicemente, che l'universo semiotico sia troppo complesso per poterlo indagare pensando che l'identità dei testi stia dentro

la loro conchiglia e non guardando anche fuori, considerando una dimensione di testualità più ampia, che più che come insieme di *cose* si presenta come un *flusso* : un flusso, diremmo, di 'modi di fare': un flusso, o meglio un insieme di flussi, che hanno un'organizzazione e una direzione, degli obiettivi di produzione di senso e una loro collocazione precisa nel sistema socioculturale. E ci sembra allora che la cosa che realmente ci importa capire, che è determinante capire, e che è semioticamente davvero esplicativa, sia la logica che regge la costituzione e l'interazione di questi flussi. È uno sguardo diverso, che non toglie ma arricchisce il piacere della lettura e in definitiva il valore stesso del testo, ricordandoci che il nostro rapporto non è mai con un oggetto singolo ma con un'affascinante, intricata rete di testualità.

Del resto, alcuni sosterebbero che una buona analisi testuale mette in luce esattamente quei processi di trasformazione culturale e quei riferimenti a quanto accade sulla scena letteraria di cui abbiamo parlato. Questo dimostra che lo studio dei testi resta comunque fondamentale, ma che una buona analisi testuale non è di fatto propriamente un'analisi testuale, perché va al di là del testo e lo indaga quale proiezione di modelli che esistono su un piano concettuale differente e sovraordinato. Resta pur sempre in effetti da chiarire il rapporto tra la nozione di 'pratiche semiotiche' e la più corrente nozione di 'testo', sulla quale non si registra un grande accordo, né una sufficiente chiarezza. Se si volesse considerare il testo come la mera base materiale, l' *artefatto* , qualcosa per intenderci che può essere preso in mano e riposto su uno scaffale, oppure proiettato su uno schermo, e così via, dovremmo allora riconoscere che esso abbia una natura materiale e non segnica, e dunque che il testo sia un'entità propriamente *non semiotica* – il che ci pare alquanto inaccettabile. Se s'intende invece il testo come entità semiotica, dunque fondata su una struttura segnica, comprendente configurazioni significanti e piani di significato, allora esso deve essere pensato come l'insieme di tutte le possibili strutture significanti e di tutti i possibili costrutti di significato la cui variazione non comporta la perdita di identità del testo. Non vi abbiamo molto riflettuto, ma vi sono certamente dei limiti entro i quali è possibile 'capire' in modi anche inconsueti la storia narrata da un romanzo senza che il resto della comunità culturale abbia la percezione che si tratti di un altro romanzo che semplicemente reca lo stesso titolo. Allo stesso modo, sono possibili interpretazioni alternative, anche molto differenti, di un testo, senza che questo generi la percezione di un conflitto tanto forte da non poter essere gestito all'interno dell'assunto che si tratti comunque di UN testo, sia pure dal significato ambiguo o fluttuante. Il noto caso di Pierre Menard – autore immaginario che avrebbe scritto un testo identico in tutto al *Don Chisciotte* – dimostrerebbe che è possibile pensare di essere di fronte a *due testi diversi* pur se questi sono assolutamente identici nella loro materialità.

Se dunque intendiamo il testo come questo insieme fluttuante ma comunque coeso di *compossibili* strutture significanti e percorsi di senso, allora dobbiamo

riconoscere che il testo è senza dubbio centro d'esercitazione delle pratiche semiotiche, e che esso ci appare come uno dei tanti spazi delimitati in cui queste si esercitano (qualcosa di simile a un campo da gioco?). O, se vogliamo, il testo è in definitiva un *insieme di pratiche semiotiche* rese coese dal fatto di disputarsi uno stesso spazio di manifestazione. Di certo, il testo non è qualcosa di definibile al di fuori del consenso sociale che lo percepisce e lo riconosce come tale. Nel senso delle definizioni di John Searle¹, un testo è un *Oggetto Sociale*, che dipende da una *intenzionalità collettiva* e può essere considerato come una 'permanente possibilità d'azione' – in questo caso, certo, possibilità di azioni semiotiche come nuove pratiche di lettura, produzione di nuovi percorsi interpretativi, parafrasi, citazioni e così via.

2. La passione per il backstage

Chi non si occupa di alta letteratura è del resto comunemente consapevole di avere spesso a che fare non con 'testi' dai contorni precisi ma con pratiche di (ri-)testualizzazione. Nel campo della produzione televisiva, per esempio – e mi riferisco anche alla percezione che ne hanno le persone che lavorano alla produzione dei programmi, o ai libri che in qualche modo cercano di teorizzare e trasmettere queste competenze professionali – l'ideazione e la messa a punto di un nuovo 'format' viene percepita spesso come un modo particolare di riprendere, riattualizzare e ricombinare forme, motivi, ambienti, moduli funzionali eccetera provenienti da programmi, generi e formati precedenti; si dice anzi che il successo di un nuovo format televisivo stia nella sua capacità di confezionare in modo nuovo elementi già noti ai destinatari. La definizione stessa di 'format' – che come sappiamo è particolarmente difficile da formulare – dovrebbe contenere un riferimento a questa prospettiva trasformativa, a questi giochi di ricombinazione. Un format non è una 'cosa' ma un *processo di trasformazione*.

Il caso del *reality show* può essere esemplare, poiché sfugge alla stessa analisi in termini di 'testi', tanto che la sua stessa testualizzazione complessiva è per definizione non percepibile da un essere umano. Non solo il contenuto di un *reality* non può essere colto se non per frammenti, ma la sua strutturazione testuale, gerarchizzata e intermediale, richiede un collegamento tra più livelli costitutivi, più ambiti mediatici, più dimensioni che variano dal massimo di puntualità analitica al massimo di sintesi strutturale (dal flusso infinito di una *simil-webcam* alla sintesi giornaliera, al *talk* narrativo della puntata settimanale, cui si aggiungono i flussi su internet, su giornali e riviste, le conversazioni con amici e conoscenti, eccetera). Miseri in questo caso sono i testi, ma preziose le connessioni,

¹ Mi riferisco alla teoria presentata nel volume *The Construction of Social Reality*, Allen Lane e Penguin Press, London 1995.

invisibile se non per campioni la 'scena reale' della storia, ma imprescindibile il gioco dei collegamenti, dei commenti, delle traduzioni e ridefinizioni... Impossibile e ininteressante risulta qui l'analisi testuale, ma fondamentale lo studio delle modalità del processo complessivo che conduce a quei contenuti: il modo per esempio in cui certi items appartenenti a determinati settori dell'universo culturale vengono accolti ripresi e tradotti nelle forme conversazionali tipiche del programma. Non è importante ciò che viene detto, bensì la logica – la *pratica semiotica* – secondo la quale aspetti del mondo vengono tradotti in un agire comunicativo interno a quello specifico format. Gli autori sono consapevoli che il loro ruolo non è cancellato dalla filosofia della 'realtà-dentro-la-televisione': benché non vi sia un testo scritto, essi sono ugualmente autori in quanto definiscono le regole che reggono il flusso comunicativo. Per il pubblico, il piacere è proprio quello di assistere a un non-spettacolo, di cogliere la costitutiva frammentarietà del non-strutturato, la banalità del quotidiano, abolendo l'idea stessa di una 'scena' strutturata per sprofondare in un incessante 'dietro le quinte'.

Indubbio il fascino che a tutti i livelli culturali, per quanto certamente in forme diverse, è legato oggi ai punti di sfondamento della superficie testuale e di rottura della sua omogeneità falsamente monoplanare: ove traspare appunto ciò che la tessitura del testo accuratamente riveste, la sua ossatura non manifesta, o come è di moda dire il suo 'backstage'. Da eccezione curiosa, diventa del tutto comune il gioco del 'cinema nel cinema' o della 'televisione nel cinema', o di qualsivoglia altra combinazione meta-mediale. Esplode una vera mania del 'making of', che straripa in televisione, sulle riviste, negli spazi vuoti dei DVD. Persino il discorso politico punta alcune delle sue carte più significative sulla rivelazione di momenti significativi del retroscena, si veda ad esempio il caso in cui si rendono pubbliche le prove con cui un presidente degli Stati Uniti predispone la sua espressività facciale prima di comparire in tv². Ma si pensi anche al successo quasi impensabile di programmi televisivi in cui si vedono ragazzini di mediocri capacità impegnati a prepararsi per comparire in un programma televisivo – dove ciò che interessa è appunto il puro retroscena, non il risultato.

Se il *retroscena* del testo appare in qualche modo *più vero* del *fronte* del testo, è perché ci permette di vedere il 'fare' che conduce alla testualizzazione invece del suo stato terminativo, portando la nostra attenzione, diciamo così, sulla mano dell'artigiano invece che sull'oggetto finito, dunque nei nostri termini, appunto, sulle *pratiche* invece che sull'oggetto testuale fissato e solidificato. Anzi, il piano della testualizzazione esiste, in certi casi, quasi solo come necessario punto di arrivo virtuale, come ipotesi di lavoro che giustifica l'installazione delle impalcature operative e l'impegno esecutivo.

Passiamo ora a un esempio specifico. Perché le osservazioni precedenti sug-

² Il filmato ha fatto il giro del mondo, incluso in *Fahrenheit 9/11* di Michael Moore.

geriscono l'ipotesi – che personalmente credo valida in molti casi – per cui la nostra riformulazione dei modelli teorici va di pari passo con una corrispondente evoluzione nei modi di fare comunicazione. L'approfondimento teorico tende spesso a portare l'attenzione su aspetti prima poco considerati della realtà comunicativa, ma al tempo stesso è la novità di questi aspetti a mutare la sensibilità dei ricercatori. Questo rende possibile in molti casi presentare una teoria direttamente tramite l'analisi di un caso esemplare, secondo una prospettiva che può farci percepire i modelli teorici come in qualche modo *incapsulati* nei testi. In questa sede, io mi servirò dunque delle suggestioni offerte da un testo specifico: un testo cinematografico appartenente al ricco e giustamente 'inestinguibile' filone delle storie di vampiri³. Si tratta del film *Shadow of the vampire, L'Ombra del vampiro* nell'edizione italiana, di Elias Merhige, uscito nel 2001. Il testo è singolare e intrigante, anche perché si presenta dichiaratamente come meta-film, avendo per oggetto proprio *il farsi di un altro film*, i modi insospettabili della sua realizzazione, i suoi retroscena, insomma il suo *backstage*.

Merhige racconta infatti il modo in cui è stato girato il primo film a noi noto che abbia inteso portare sullo schermo il *Dracula* letterario di Bram Stoker, pur se lo ha fatto sotto un titolo diverso e mutando luoghi e nomi dei personaggi, in ragione di diritti non acquisiti: mi riferisco al celeberrimo *Nosferatu* di Murnau, considerato in assoluto uno dei capolavori dell'epoca del cinema muto. Si può dunque dire che questo mio intervento – in linea con quanto vado sottolineando – si costruisce come un testo che ha dietro un film, il film di Merhige, il quale film ha dietro un altro film, quello di Murnau, il quale secondo film ha dietro un romanzo, il *Dracula* di Stoker, il quale romanzo si presenta – altro aspetto molto interessante per noi – come una collezione di *microtesti* poi cuciti insieme, i quali microtesti hanno dietro di loro un insieme di leggende e di credenze popolari... L'esempio è particolarmente rappresentativo ed evidente, ma a mio parere non fa che sottolineare, dichiarandola apertamente, quella che è la condizione, normalmente implicita, di ogni testualizzazione, esistente nella sua concretezza solo in quanto anello di una catena che lega passi e livelli e istanze di una complessa rete enunciativa: una rete che solo per opportunità di semplificazione operativa può essere sezionata in porzioni artificialmente isolate, per essere sottoposta a un'analisi a conti fatti *atomizzante*.

Lo stesso Bram Stoker, scrivendo il suo *Dracula*, aveva pensato a una forma di scrittura che *dichiarasse* al lettore la sua natura di scrittura sempre seconda e terza, sempre *ri-scrittura*, e aveva ritenuto che il processo di composizione del testo – per così dire il *backstage* della sua costruzione letteraria – dovesse essere

³ Tale filone mostra una speciale e ben spiegabile rilevanza dal punto di vista semiotico – come si è visto anche al recente (luglio 2004) convegno di Urbino sul fenomeno del *remake*, grazie alla relazione di Alain Cohen, che tra gli altri film appartenenti a questo genere citava anche il testo cui faccio qui riferimento.

reso visibile al lettore. Il film cui faccio riferimento, concepito come rielaborazione del testo fondamentale di Stoker, è costruito anch'esso per giustapposizione di livelli narrativi diversi, collocati dentro e fuori successive cornici testuali: dentro il film-oggetto (si vedono, presentate in bianco e nero, scene che pretendono di appartenere al film originale di Murnau, e che lo imitano a perfezione), dentro la rappresentazione del *farsi* di tale film (Murnau alla macchina da presa, operatori e tecnici in azione...), dentro il *backstage* della realizzazione del film (dove osserviamo le bizze dell'attrice protagonista, o peggio ancora, violando la regola che raccomanda di 'non guardare in camera', vediamo tanto il regista quanto la prima attrice, chiusi nelle loro rispettive *camere*, in preda a sostanze stupefacenti...), o ancora dentro l'ulteriore retroscena che sta a monte dello stesso *backstage* del film (quando ad esempio Murnau confessa come ha concepito la sua singolare impresa cinematografica...). Il senso del film deriva anzi dal continuo passaggio da un livello all'altro, e lo stesso titolo, *L'Ombra del Vampiro*, è da questo punto di vista doppiamente significativo: in primo luogo perché fa pensare appunto a un meta-testo cinematografico che sarebbe come l'ombra, la replica, la riproposizione smaterializzata (come un'ombra, appunto...) del *testo primo*, e in secondo luogo perché allude alla curiosa contraddizione tra la canonica assenza di ombra e di riflesso che ai vampiri è attribuita *nella letteratura*, e la centralità che tutt'al contrario, proprio a partire dal film di Murnau, l'elemento visivo 'ombra' viene ad assumere *nel cinema*, come rappresentazione del vampiro. Come a dire, forse, che la letteratura può togliere al vampiro l'ombra, perché la letteratura è fatta di parole, che sono in fondo *ombre* delle cose, repliche che del mondo hanno perso la materialità palpabile e l'immediatezza... mentre il cinema è fatto di pure impalpabili luci, o meglio delle 'ombre' che disegnano figure sullo schermo bianco... Come potrebbe il cinema fare a meno di un'ombra? Forse, anzi, il vampiro vale proprio, anche, come metafora del cinema.

3. *La macchina testualizzante e il senso delle storie*

L'idea di 'cinema' di Murnau era quella di uno strumento capace di catturare la realtà in modi diversi da quelli del nostro occhio: modi capaci di renderla in forma non solo più duratura ma anche più profonda, più acuta, più inclusiva: modi capaci per esempio di attraversare la frattura fra il dato attuale e l'immaginario del desiderio, fra la registrazione oggettiva e il flusso della soggettività e delle emozioni interiori. Il cinema di Murnau riesce in effetti a costruire inquadrature visivamente composte da elementi collocati su differenti piani di realtà, adottando forme di montaggio del tutto innovative. Ciò che tra l'altro può farci pensare a quanto facilmente il regista tedesco possa essere stato suggestionato dal raffinato pastiche del *Dracula*, il testo iper-letterario in cui Stoker ha *montato*

forme espressive e linguaggi, modernità e credenze antiche, dando vita a un tessuto del tutto inusuale.

La natura *linguistica* e *costruttiva* del cinema – fondamentale per Murnau – fa dunque della macchina da presa uno strumento di conoscenza che *supera* e non raddoppia l'occhio umano, perché fornisce un tipo diverso di 'visione sul mondo'. Il meta-film di cui parlo – *L'ombra del vampiro* – non a caso si apre proprio contrapponendo l'immagine di un occhio e l'obiettivo di una macchina da presa. Anzi, se si osserva più in dettaglio, il film si apre con le seguenti quattro inquadrature – corrispondenti grosso modo ai primi 20 secondi del testo: quattro inquadrature che ci presentano quattro prospettive diverse sul *vedere*:

1. Un occhio umano che guarda, ripreso in primissimo piano, e proprio per questo sfocato, imperfettamente visibile
2. L'obiettivo di una cinepresa (dell'epoca, ovviamente) che si volta verso di noi e ci inquadra
3. In controcampo, diremmo, la visione della scena che viene inquadrata attraverso l'obiettivo, ma nel modo in cui questa scena viene *vista* e *catturata* dal cinema, dunque in bianco e nero, e con un'iride in apertura. La scena riproduce nei dettagli una delle primissime inquadrature del film originario, in cui per dare un'idea della *verità* della vita quotidiana dei personaggi Murnau apre facendo vedere Mina – Nina nella sua variante legale – che gioca alla finestra con un gattino
4. Il volto di Murnau mentre sta girando la scena, e in particolare i suoi occhi, che sono ora coperti da spessi occhiali neri – usati per proteggersi dalle luci di scena, ma che danno chiara l'idea, mi sembra, che girare un film è come rendersi cieco, demandare la visione a un'altra istanza; l'occhio e la macchina da presa sono punti di prensione della realtà tra loro *alternativi*. Il montaggio rende in questo caso evidente l'idea di una *delega* delle capacità di visione dell'occhio alle capacità di cattura della macchina. Murnau sta vedendo in questo momento la scena sul set nello stesso modo in cui la vediamo noi, spettatori del film cornice: come una scena senza suoni, e in bianco e nero.

Qualche precisazione sulla componente audio: dopo un silenzio durante l'inquadratura 1, la voce di Murnau compare al termine dell'inquadratura 2 per ordinare «Azione», e segue poi con un'imitazione del verso del gatto che accompagna la scena ripresa nell'inquadratura 3. Soprattutto, Murnau si impegna *nell'interpretare* la scena tramite una sua descrizione patemica: dicendo «Il gattino, il gattino...» con voce esasperatamente dolce, il regista comunica all'attrice protagonista quello che *lei* sta provando. Quest'opera di costruzione della verità patemica del personaggio prosegue: «Sei molto contenta adesso, non è vero? Abiti in una bella casa, indossi dei bei vestiti, sei sposata con un uomo gentile che ha promesso di amarti per sempre [...] i tuoi desideri sono appagati...». Murnau è soddisfatto perché, come spiega subito dopo, si tratta di «creare il giusto pathos». Ma lo stacco che sopravviene al momento dello «stop» evidenzia la

frattura – soprattutto patemica, appunto – fra il piano della produzione della realtà cinematografica, caratterizzato da una ritualità quasi sacrale (cui non è estranea l'ammaliante base musicale wagneriana tenuta in sottofondo), e il piano della realtà del *backstage*, dove tutto acquisisce nuova luce e nuova identità: tutto ora è fatto percepire come finto, il set è considerato dallo stesso regista come una 'assurda finzione', e si scopre che il gatto è stato tenuto tranquillo drogandolo con il laudano.

Ciò che Merhige in primo luogo mette in scena, in queste inquadrature iniziali, è il complesso gioco di incastri e sfasature tra livelli narrativi e testuali, meta-definizioni del senso di un piano attraverso l'intervento di un altro, incassamenti enunciativi, piani veridittivi in conflitto. Murnau è 'vero' sul suo piano proprio tramite il suo impegnarsi a costruire la 'verità' di una scena cinematografica che, così contestualizzata, risulta propriamente 'falsa'; l'attrice protagonista, Greta Schroeder, appare 'vera' nel preciso istante in cui l'immagine ripresa passa dal bianconero del film enunciato al colore del suo piano di enunciazione: è lì che la smorfia dell'attrice contraddice all'improvviso l'intensa dolcezza del personaggio, rivendicando una propria, superiore, meta-verità di personaggio di secondo livello. Ci si apre così a un gioco che mostra la natura gerarchica, parassitaria e – sì, diciamolo pure, 'vampiresca' – della metatestualità. Lo sguardo che domina da fuori, dotato per sua natura di un ruolo di guida e di controllo, *definisce* il senso collocato all'interno dell'inquadratura, e per ciò stesso lo fa percepire come costruito e arbitrario. Una piccola, preziosa lezione di sociosemiotica... ma 'senso' e 'verità' sono forse effetti che si attribuiscono a se stessi nel momento in cui si assume un metalivello interpretativo?

Non è casuale che la conversazione tra regista e attrice, immediatamente successiva alla realizzazione della scena iniziale, sia centrata sulle forme della recitazione e sul ruolo della macchina da presa, vista da Greta come strumento che «toglie la vita» (ciò che in effetti avverrà alla fine della vicenda). Murnau risponde facendo comprendere all'attrice l'importanza del *sacrificio*, che ella da un lato realizza accettando le difficoltà insite nella realizzazione di questo film, e dall'altro lato impersona, poiché il suo personaggio è destinato a scoprire «l'espressione estrema dell'amore, nel dolore più raffinato che si possa immaginare». Infine Murnau con un gesto di complice prepotenza trattiene Greta per i capelli e aggiunge un misterioso: «Non ti ricorda qualcosa?». In questa breve conversazione, la sceneggiatura mette dunque in parallelo tre livelli: l'attuale vita professionale dell'attrice, la passata relazione erotica un po' perversa tra lei e Murnau cui quest'ultimo fa allusione, e la storia della donna protagonista del film che si sta realizzando; tre livelli tenuti insieme da una configurazione semiotica che in questo film sarà fondamentale: quella del *sacrificio*. Le storie si costruiscono dunque echeggiandosi l'una con l'altra, sprofondando l'una nell'altra in un modo e con un'intensità che in questo momento Greta Schroeder non può neppure lontanamente immaginare. Il senso delle storie, e il senso della nostra stessa

esperienza di vita come storia, emerge da questo gioco di assonanze e di riflessi, di letture reciproche e intersecate. Il senso di una storia non si trova al suo interno, ma nelle sue *relazioni transtestuali*.

Il tema del sacrificio, importante nell'opera di Murnau (basti pensare alla vicenda narrata nel suo ultimo film, *Tabù*), prende un ruolo decisivo nel *Nosferatu*. La sceneggiatura, per quanto in molte parti fedele all'originale, introduce una variazione decisiva a proposito del modo in cui il vampiro può essere ucciso: bisogna qui che una donna pura di cuore offra il suo sangue e passi con il mostro tutta la notte, fino al canto del gallo. All'*azione attiva* e violenta, *maschile* e vendicatrice, *collettiva* e *organizzata* che secondo Stoker portava al classico paletto conficcato nel cuore, si sostituisce una sorta di *condizione* spiccatamente *individuale*, *passiva* e *femminile*, come un abbandonarsi, non un prendere ma un *darsi*. Per liberarsi dall'orrore del vampiro bisogna imparare a stargli accanto, a non resistergli, a trattenerlo finché non prenda luce... e allora il vampiro scompare... come le immagini sulla pellicola cinematografica, ovviamente, che si dissolvono se prendono luce.

Murnau, notiamo, aveva voluto girare una storia di vampiri secondo canoni che sarebbero stati poi in qualche modo propri al cosiddetto *cinéma vérité*: aveva infatti obbligato la produzione ad andare a girare le scene principali in un vecchio castello in Cecoslovacchia, usando come attori generici gli stessi abitanti del posto. Significativamente, nel film di Merhige si fa dire a Murnau: «Loro non devono recitare, devono *essere*». Anche per il personaggio del vampiro era stato scelto un attore sconosciuto, tal Max Schreck, del quale il regista apprezzava l'estrema ricerca della verità e del realismo nell'interpretazione. Schreck era (fatto citato esplicitamente nel film di Merhige) un seguace delle teorie di Stanislavsky, secondo le quali l'attore deve totalmente identificarsi, psicologicamente ed emotivamente, con il personaggio che interpreta; una teoria, aggiungiamo, per la quale un attore è in qualche modo predestinato a una parte dal suo modo di essere. In effetti, cosa fa un seguace di Stanislavsky chiamato a recitare la parte di un vampiro? Sappiamo dalle notizie dell'epoca che l'effetto è apparso curioso agli altri componenti della troupe, poiché il buon Schreck, esagerando, aveva assunto l'abitudine di mantenersi costantemente 'nella parte', presentandosi sempre in abiti di scena, e pare che il sospetto, scherzoso o meno, che Schreck non fosse un attore ma un vero vampiro, fosse circolato già ai suoi tempi.

La sceneggiatura di *Shadow of the vampire* fa sua provocatoriamente questa ipotesi, attribuendo all'ossessione di verità cinematografica di Murnau la trovata di mettere nella parte di Nosferatu un vero vampiro, il quale avrebbe accettato in cambio di potersi poi servire, una volta terminato il film, del sangue della bella attrice protagonista... Ed ecco che nasce il personaggio, intelligentemente elaborato, di questo vampiro non-attore, anzi in effetti molto 'vero', preoccupato da problemi economici e di estetica, un essere singolare che rimpiange i tempi in cui viveva nel lusso e che si lamenta perché non ritengono di applicargli

del trucco per apparire meglio nel film. Uno dei momenti più significativi è quello in cui Schreck viene interrogato sulla sua lettura del *Dracula* di Stoker; al contrario di quanto si potrebbe supporre, questo è uno dei momenti in cui appare più *vera* la sua interpretazione del vampiro. Schreck è più vero proprio nel momento in cui la connessione intertestuale viene resa esplicita, nel momento in cui parla del protagonista del libro, rendendolo a sua volta estremamente *vero*. In questo breve episodio, il vampiro, che ha letto Stoker e ne ha compreso il senso ben più dei suoi interlocutori, fa due cose che corrispondono a quello che ci aspettiamo un vampiro intelligente possa fare dopo aver letto il romanzo di Stoker. La prima cosa è quella di riempire almeno in parte – e polemicamente, certo – il grande e voluto vuoto del libro, il cui racconto si sviluppa dall'incrociarsi di molte differenti soggettività, ad esclusione di quella del protagonista, Dracula. Qui, appunto, viene dato un pezzo del concreto vissuto quotidiano del vampiro alle prese con la sua vittima, con il problema della memoria, della vecchiaia, dell'economia domestica, dell'andare a fare la spesa e scegliere il formaggio... Schreck ha ragione, ha colto proprio quello che appositamente manca, nel libro di Stoker! L'altra cosa che il nostro vampiro ha capito, dalla scrittura del *Dracula*, è che l'identità dei personaggi viene dal *riflesso* – concetto appunto assai problematico nel caso del vampiro – dal riflesso che gli altri ne danno. Il punto più 'struggente', dice Schreck, è quando Dracula viene *colto dallo sguardo dell'altro* che lo vede apparecchiare la tavola.

Constatiamo dunque la costruzione dell'*effetto di verità* di un vampiro che risulta 'vero' perché legge il romanzo da cui è stata tratta la sceneggiatura del film in cui ora si trova. 'Vero' è Schreck perché ha la capacità di commentare il libro, di coglierne gli aspetti più umani, di identificarsi e insieme prenderne le distanze. Il nostro vampiro, del resto, non entra nel film propriamente per l'effetto di una connessione intertestuale? Ce lo spiega Murnau, quando sotto l'effetto del laudano confessa che Max Schreck, l'attore che interpreterebbe Nosferatu, di fatto in quanto tale non esiste... «Se non è Max Schreck, allora chi è? Dove l'hai trovato?» chiede il produttore. «In un libro», risponde il regista. O meglio, in un incrocio tra due libri: un libro di storia su una dinastia di re dispotici slovacchi e il *Dracula* di Stoker. Quanto a Schreck, «lui era lì» al momento dei primi sopralluoghi, e a lui aveva chiesto di recitare la parte di un attore che interpretasse un vampiro... Il personaggio è per definizione intertestuale, trasversale, collocato al tempo stesso su piani diversi di un'architettura profondamente *metatestuale*.

4. *Guardare in camera*

Nel suo romanzo, pubblicato nel 1897, Bram Stoker ci offre un'affascinante rappresentazione delle nuove concezioni novecentesche del 'conoscere': che non è più il conoscere oggettivato e preteso 'neutrale' dell'ottocento ma un conosce-

re soggettivo e molteplice, come io dico "multiprospettico", un sapere che è fattuale e simbolico insieme, secondo quelle che saranno appunto le idee dominanti del novecento, e soprattutto è *cooperativo*, consapevole della *non neutralità* della scrittura, della *non trasparenza* dei suoi mezzi di costruzione e di rappresentazione. Si tratta in effetti di uno dei romanzi che in maggior grado danno al lettore la chiara consapevolezza della *lingua* come strato che si interpone con i fatti narrati, e degli *strumenti di scrittura* attraverso i quali il contenuto del romanzo dichiara di essere stato assemblato: tecnologie che vanno dalla stenografia alla stampa, dalle macchine da scrivere portatili alle trascrizioni da registrazioni fonografiche, e così via. Insomma Stoker, come dicevo, rende esplicita nel romanzo questa sorta di *backstage*, potremmo dire, fatto di persone che battono a macchina i capitoli che leggiamo, di giornali che vengono cercati in biblioteca per essere trascritti e inseriti nel romanzo, di rulli di fonografo che danno grattacapi a portarli sulla pagina scritta... di preoccupazioni di date, di pezzi del racconto che devono essere ricollocati al posto giusto, cronologie che devono essere ricostruite... L'idea è che (lo si accenna già nel brevissimo prologo del romanzo) il racconto possa avere un valore di verità solo in quanto siamo resi partecipi della sua costruzione.

La sceneggiatura di Steven Katz e la realizzazione di Elias Merhige attribuiscono a *Shadow of the vampire* una pari attenzione per le pratiche di produzione testuale. Il *Nosferatu* di Murnau è il finto oggetto di un discorso che sposta l'accento sulle pratiche di enunciazione in quanto tali, sulla loro logica o sulla loro follia. Davvero non c'è salvezza fuori del testo? In questo film, sembra valere il contrario. Man mano che si procede nella vicenda, la sceneggiatura viene seguita fin troppo alla lettera, nel senso che non viene recitata ma diventa, sempre più pericolosamente, 'vita vera', fino alla scena finale in cui il vampiro prende il controllo della situazione, succhia realmente il sangue dell'attrice protagonista, azzanna anche l'operatore e il produttore. Si rivolge infine verso la cinepresa, minacciando di aggredire lo stesso regista; ma quest'ultimo ha un buon argomento a sua difesa: non si può aggredire chi sta realizzando il film di cui si è protagonisti, poiché farlo equivale a uscire dall'inquadratura e, come spiega Murnau, «tutto quello che non è inquadrato non esiste». In pratica, Murnau difende qui una sorta di ingenuo 'fuor del testo non c'è salvezza', facendo comprendere al vampiro che se vuole continuare ad 'esistere' deve restare dentro l'inquadratura del suo film; tuttavia egli è ovviamente – e, diciamo, *sociosemioticamente* – smentito dal fatto che il mondo enunciato non si ferma a quanto pensa Murnau, il quale vede la *sua* inquadratura, con il vampiro all'interno e lui, in quanto autore, collocato all'esterno... Murnau non si avvede cioè che c'è un'altra inquadratura, dovuta a qualcuno che con una *meta-cinepresa* sta girando un film in cui *lui* stesso, il 'regista' ed 'autore' è *parte* della scena. L'insegnamento è che c'è sempre un'altra *cinepresa*, un altro meta-livello di pratica semiotica, rispetto al quale il livello precedente risulta come testo-oggetto... e

questa relazione tra i piani, lungi dal poter essere vista come fenomeno curioso o contingente, è a mio parere la base del tessuto semiotico in cui siamo immersi. 'Fuor del testo' c'è semplicemente un altro testo, un altro livello semiotico, un altro principio di organizzazione e produzione di senso.

Come pensava Murnau, i testi registrano e tengono impressa una sorta di 'ombra' delle cose del mondo. D'altro canto, essi celano un nucleo strutturale profondo, sicché la superficie testuale può essere pensata come *proiezione* di più basilari strutture semiotiche. Ancora non ci è del tutto chiaro come possa funzionare la connessione tra esigenze di espressione puramente concettuale e l'impiego strumentale – se tale è davvero – di 'ombre' delle cose del mondo; il modello del *percorso generativo* greimasiano è in questo senso suggestivo ma carente tanto di esplicitazione teorica quanto di un'articolazione capace di affrontare la complessità dei fatti semiotici. Di certo, per dirla nei termini di un antesignano della critica alla testualità cinematografica quale Platone, noi non possiamo restare seduti in una caverna buia a prendere per buone le ombre proiettate su una parete. Per usare un'ultima volta l'eccezionale capacità di metaforizzazione del film scelto come esempio, in una sequenza tra le più intense ed acute di *Shadow of the vampire* Schreck, il vampiro, scopre la possibilità di proiettare su un telone le immagini registrate sulla pellicola. Egli gira la manovella, e immagini confuse si agitano su una tela sgualcita. Allora pone davanti all'obiettivo la propria mano dalle lunghissime unghie, e questa proietta sulla tela un'ombra ingigantita. Affascinato, il vampiro rivolge infine il suo occhio direttamente verso l'interno dell'obiettivo, come a cogliere il segreto ultimo di quanto è impresso nei fotogrammi.

Non è forse una corretta metafora? Per afferrare la natura dei testi non è sufficiente osservare la tela; bisogna capire come il processo implica noi stessi, l'immagine del nostro agire – l'ombra, dice il film, della nostra mano – e bisogna infine osservare come funziona la macchina che ne regge il funzionamento; spostare l'attenzione sui *processi*, sull'*agire* semiotico, volgendo dunque lo sguardo nella direzione opposta: *guardare in camera*, insomma, come fa il vecchio vampiro.

Il film cui ho fatto riferimento vale anche, naturalmente, come esempio di un modo di raccontare molto attuale, costruito su architetture a molteplici livelli e su un lavoro di connessione transtestuale che si colloca nella costituzione della sua struttura profonda. Non c'è, insomma, una qualche ossatura di fondo autonoma che venga poi arricchita – a un certo livello nella generazione del testo – da riferimenti e strizzate d'occhio 'intertestuali'. La semiotica deve attrezzarsi, abbandonando le semplificazioni dei vecchi modelli testualisti, per accettare la sfida di un universo comunicativo che prende sempre più l'aspetto della rete di connessioni, dell'incrocio intermediale, della testualizzazione frammentata e stratificata su molteplici livelli, *dell'inter-testualizzazione*. Tuttavia, questo film non vale qui soltanto come 'esempio', bensì come saggio semiotico con cui interagire. Ho parlato attraverso un film perché appunto ogni testo, e dunque anche

una relazione scientifica, è una pratica di attraversamento, e ho parlato attraverso un film che ci invita a guardare *fuori della cornice*, a cercare la nostra 'salvezza' semiotica nello studio delle pratiche sociali che incessantemente ripercorrono e trasformano il materiale semiotico.

Dobbiamo assolutamente riprendere il pensiero precorritore di Claude Lévi-Strauss, il quale sosteneva che non ci sono 'trasformazioni' tra un testo e l'altro, che non ci sono 'trasformazioni' secondariamente e testi primariamente, ma che le trasformazioni sono la realtà prima, e sono i testi a stare *tra le trasformazioni*, e a mostrare all'analisi, più che una struttura semiotica propria, i segni di questo continuo lavoro di rielaborazione. Nei termini attuali, nessuno nega l'esistenza dei testi come oggetti osservabili su cui fondare la ricerca, ma si può davvero pensare a qualcosa di simile a quanto abbiamo visto fare al nostro curioso vampiro, girando lo sguardo dalla parte opposta, considerando i testi come 'ombre' delle pratiche trasformative, o se si vuole dei movimenti della macchina semiotica.

Vediamo, sfruttando ancora il nostro esempio, quale sia la logica di 'generazione' della figura di Dracula. Figlia alla sua origine di un grande entusiasmo modernista, questa figura serve splendidamente a simboleggiare tutto ciò che di vecchio il Novecento voleva lasciarsi indietro. Nel romanzo di Stoker ci sono le macchine da scrivere e la metropolitana londinese, ma ci sono anche gli embrioni della psicanalisi e la fine del positivismo, e tramite questi l'idea che i mostri creati dall'immaginazione e codificati dal folklore non siano semplici residui di superstizioni bensì entità dotate di un senso e di una forma di rispettabile esistenza culturale. A contrasto con la rete sociale della vita urbana, con la capacità di scambiarsi informazioni e agire in gruppo, di usare la scienza e trasfondersi il sangue per salvarsi la vita, la figura di questo nobile decaduto, appartato nel suo castello in rovina, essere notturno e vestito di nero, esangue e alieno dal cibo, ammaliante seduttore seriale fuori moda, vale palesemente come parodia di un eroe romantico che ha perso cittadinanza nell'epoca dell'elettricità e dell'industria. Stoker scrive *attraverso* i libri che lo hanno preceduto, e la consapevolezza che la sua scrittura è solo ri-scrittura di altri testi è in lui talmente forte da rappresentarsi nel racconto attraverso la singolare figura di un 'non-autore', una donna diligente che dà vita al romanzo tramite il semplice ribattere a macchina, per ordine, ciò che altri hanno frammentariamente composto in altri modi.

Vent'anni dopo, in un clima culturale del tutto diverso, Murnau, per dirla alla Lévi-Strauss, *trasforma* la storia di Dracula credendo di ripeterla. Con lo sfondo della musica di Wagner e le idee sul superuomo, egli riempie daccapo il personaggio che Stoker aveva sistematicamente svuotato, gli ridà soggettività e sentimenti, e lo mette al centro di una storia di nuovo *romantica* in cui un'eroina del tutto aliena da strumentazione tecnologica deve amarlo fino al canto del gallo. La figura del vampiro senz'ombra, che aveva senso solo in quanto trasformazione di un vecchio mondo tramontato, acquista così la consistenza della *negazione di una negazione*.

Comprensibile l'atteggiamento di Steven Katz e Elias Merhige, autori di questo ennesimo rovesciamento. Nella trasformazione messa in atto da *Shadow of the vampire*, il male non sta tanto nel vampiro, protagonista della storia enunciata, quanto nella figura autoriale, se non nello stesso *sistema cinema*, nel divismo e nel superomismo: atteggiamenti che rappresentano esattamente il contrario di quanto la vicenda originaria voleva comunicarci, poiché da quella potevamo intendere che il Male può essere vinto con l'umiltà, lo sforzo di comprendere, e con quella forza della cooperazione che rende forti i più deboli. Una prospettiva diventata invisibile nel clima culturale della Germania degli anni Venti. Con buona evidenza, quello che Steven Katz racconta e Elias Merhige mette in scena non ci fa vedere 'come una storia è fatta' bensì come essa viene *deformata*: nel caso, si tratta innanzi tutto di mostrare la trasformazione che le strutture semiotiche subiscono passando dall'effervescente e progressiva cultura europea dell'inizio Novecento al clima culturale della Germania degli anni Venti. Non è una storia, ma *la sua trasformazione*, quello che Merhige proietta sullo schermo del cinema.

L'esempio può dunque davvero aiutare a capire come, dopo una semiotica 'grammaticalizzata' e una semiotica 'testualizzata', entrambe a loro modo imposte su una *statica*, ci possa essere una semiotica maggiormente votata alla *dinamica*: dopo esserci interessati delle regole da un lato e degli oggetti semiotici dall'altro lato, possiamo ora forse pensare davvero in termini di *processi*, e di una realtà socioculturale che è fatta innanzi tutto di un agire sociale, e dunque di 'operazioni' mosse da intenzioni orientate piuttosto che di 'oggetti' separatamente analizzabili. Tale realtà socioculturale non può essere pensata come un insieme di oggetti testuali che, una volta enunciati, possiedono definitivamente una loro identità e un loro senso, ma che esattamente come avviene in una cultura orale (avevamo eccessivamente enfatizzato il ruolo della scrittura, come ci siamo resi conto), una volta immessi sulla scena semiotica vanno soggetti a un complesso gioco di ridefinizioni e parafrasi, di appropriazioni e censure, di riprese e trasformazioni, che continuamente ne rimettono in discussione e ne rielaborano la significatività, nel contesto di una scena culturale che è per sua natura spazio di conflitti, di accomodamenti e rapporti di potere, di un agire che è sempre un agire *a confronto*. Di tutto questo dovremmo preoccuparci di più, pur continuando a vedere il punto di partenza del nostro lavoro in quelle *ombre* che, oggi lo possiamo capire, sono i nostri 'testi'.