I sensi del testo
ISBN 978-88-255-0060-8
DOI 10.4399/97888255006084
pag. 69–98 (marzo 2017)

Via dallo spazio profondo
Per un nuovo modello della generazione dei testi

di GUIDO FERRARO*

1. Il problema delle strutture profonde

I modelli diffusi di analisi strutturale e le ipotesi correnti sulla generazione dei testi fanno essenzialmente riferimento a una dimensione verticale, nota soprattutto come opposizione tra "profondo" e "superficiale", o tra "profondo" e "manifesto". Questo assunto è valso per lungo tempo come una sorta di ideale pietra angolare della semiotica, tanto che ne sono risultate in buona misura occultate le valenze di scelta concettuale ed epistemologica. Una storia delle idee — non soltanto scientifiche — potrebbe dire molte cose interessanti sul significato rivestito, negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, dall'idea affascinante per cui, dietro il modo in cui ogni cosa si presenta in superficie, si celerebbe una struttura di senso in certo modo segreta, forse insospettabile. Non intendiamo sconfessare questo modo di vedere, che è stato del resto probabilmente decisivo nel sostenere lo sviluppo della disciplina. Ci chiediamo però se non si tratti di una configurazione concettuale che può oggi apparirci per alcuni versi un po' datata e semplicistica, carica di troppi tratti che erano tipici di una cultura sviluppatasi in quegli anni, ma forse non più in piena sintonia con i nostri modi attuali di percepire e analizzare l'universo testuale.

Il superamento del modello oppositivo profondo/manifesto comporta — ed è molto importante — il superamento del principio della eterogeneità tra livelli, sì da spingerci a considerare le configurazioni narrative come interamente discendenti da fondamenti primi e dinamiche costitutive di tipo propriamente narrativo, senza dover far intervenire modelli logici d'altra natura. A differenza di quanto si pensava qualche decennio fa, abbiamo del resto oggi consapevolezza della primaria capacità

* Università degli Studi di Torino.

modellizzante del sistema narrativo, così come della priorità dello sviluppo di competenze almeno paranarrative nei bambini in età prelinguistica: non vi è dunque ragione di dover pensare che le costruzioni narrative debbano poggiare su qualcosa di più fondativo o primario.

Il modello del percorso generativo, inoltre, contiene a mio parere una logica duplice. Dichiaratamente resta chiuso nella dimensione testuale, definendo livelli di distanza rispetto al modo in cui il testo immediatamente si offre. Al tempo stesso, però, segna una distinzione fra gradi di concretezza e di astrattezza che corrispondono anche a un non voluto, ma a mio parere inevitabile, riferimento alla fondamentale relazione concettuale tra il locale e il globale: il *token* e il *type*, l'occorrenza e il modello, l'esecuzione e la grammatica. Ad esempio, sul piano figurativo abbiamo unità specifiche, ma dietro a queste si pongono *temi* la cui valenza culturale e non locale s'intuisce facilmente. Così, le modalità uniche di elaborazione espressiva si legano sul piano profondo a categorie chiave sicuramente non specifiche del singolo testo, come nel caso dell'opposizione *vita/morte*. Alla natura locale degli *attori* corrisponde la definizione grammaticale e fissa delle categorie attanziali, e qui la difficoltà è talmente evidente da aver costretto Greimas a considerare di ordine figurativo la strutturazione sintattica dei ruoli. Egli sosteneva infatti che i modi di composizione dei ruoli sintattici (il fatto ad esempio che in un racconto due categorie attanziali risultino composte insieme, combinandosi nella specifica valenza di un personaggio, o *attore*) sia questione di livello attoriale, dunque figurativo. È evidente che la coppia attante/attore non ci basta, proprio perché copre due esigenze teoriche differenti: una cosa è ragionare sul modo in cui al livello locale del testo vengono rielaborate le categorie fisse di sistema (tassonomia base delle categorie attanziali) e tutta un'altra cosa è distinguere la struttura sintattica dagli elementi di figurazione. La coppia elementi figurativi/strutture sintattiche è locale al testo, mentre la coppia configurazioni agentive/categorie attanziali coordina il livello testuale alle unità grammaticali. Pur accantonata da una scelta di restare all'interno del testo, la relazione di questo con le grammatiche e le strutture culturali inevitabilmente si ripresenta. Ma per questa strada due principi diversi si confondono insieme, mischiando nello stesso modello teorico un'indagine sulle logiche di costruzione interna del testo e un'analisi in termini di gerarchie semiotiche classiche, organizzate da sempre sull'asse locale/globale, e in fondo riferite alla fondamentale — e a quanto sembrerebbe ineludibile

— coppia saussuriana *langue/parole*. Io proporrei di riconoscere l'opportunità di distinguere le due cose.

L'assenza di un mitico "piano profondo" facilita anche l'esplorazione di quei meccanismi di lettura che danno vita, nella fruizione del testo, a percorsi significativamente differenti, senza l'assillo di dover trovare qualcosa — un senso ultimo, una "struttura", uno schema semantico — che *si celi nel testo*. L'idea, oggi, è che ci troviamo di fronte a gerarchie più complesse, e che dunque non possa trattarsi semplicemente di trovare un filo che leghi componenti evidenti a strutture nascoste, lungo un percorso di tipo verticale. Gerarchie più sottili legano componenti appartenenti a uno stesso livello, principio del resto non nuovo: si pensi all'idea, molto tradizionale nella teoria narratologica, per cui una data parte di un racconto discende da un'inversione del contenuto di un'altra parte, o dalla sua riproposizione *in negativo*: questo rapporto crea senza dubbio una gerarchia, ma questa interessa componenti collocate sul medesimo piano di descrizione strutturale. Capire *come funziona un testo* può essere diverso dal chiederci *che cosa c'è dietro*.

Sentiamo anche di dovere considerare con un altro sguardo tutto ciò che avvicina il concetto di "testo" all'esperienza concreta del lettore, dalla qualità sensibile delle parole di un romanzo agli effetti dei movimenti di macchina sulla percezione dello spettatore cinematografico. Queste componenti non possono essere assegnate a un'altra dimensione di un modello teorico compartimentalizzato, né fa più per noi l'idea che il cuore pulsante del testo sia collocato in un qualche lontano e nascosto spazio profondo.

Ricordiamo anche che nel patrimonio più prezioso della semiotica c'è del resto un principio fondamentale, di cui mostreremo più avanti vari effettivi vantaggi operativi: l'idea che i sistemi semiotici si basino principalmente su relazioni *differenziali*, relazioni che sono per loro natura di carattere, diciamo, orizzontale. Queste organizzano non solo l'universo segnico o quello fonologico ma in modo anche più evidente organizzano il campo delle costruzioni narrative e delle relazioni transtestuali, per non parlare dell'ambito delle configurazioni patemiche[1]: quella di una *semiotica differenziale* non è una citazione di aspetti glo-

[1] Si veda in particolare il paragrafo 7.7. di G. FERRARO, *Teorie della narrazione*, Roma, Carocci, 2015.

riosi del passato della disciplina ma una delle risorse più promettenti per i suoi sviluppi futuri.

Guardandolo nel suo insieme, il passato della teoria della narrazione è sotto troppi punti di vista una storia di eterogeneità: non solo tra profondità e superficie ma tra storia e discorso, o tra fabula e intreccio, tra grammatiche semionarrative e sistemi di manifestazione, tra logiche di elaborazione figurativa e componenti non figurative (in altri ambiti definite "plastiche"), fra strutture dell'enunciato e meccanismi dell'enunciazione, e così via. Le distinzioni possono essere teoricamente rilevanti e semioticamente pertinenti, ma perdono la loro attrattività se vengono intese come fattori di una eterogeneità tanto profonda da impedire di vederne la formazione coordinata, all'interno di un unico progetto di senso e di un unico processo di generazione testuale.

E infine la considerazione forse più rilevante: quella per cui l'allontanamento fra le strutture semantiche fondamentali (tradizionalmente collocate sul livello profondo) e l'allestimento espressivo del testo (collocato sul livello discorsivo) è venuta a determinare una sorta di lacerazione di quel legame di costante correlazione semiotica (significato/significante) che i principi fondamentali della disciplina raccomandavano invece di mantenere.

2. Strutture semantiche locali e globali: formanti, segni, testi

La tradizione dominante nell'ambito della semiotica testuale ha portato una serie di incertezze, terminologiche e concettuali, dovute anche al fatto che, come dicevo, è stato posto volutamente sullo sfondo il rapporto tra dimensione locale e globale (tra testo e grammatica, potremmo dire approssimativamente), e con questo ciò che concerne la definizione stessa di segno, argomento su cui ad esempio Greimas mostrò a suo tempo opinioni molto oscillanti. In una prospettiva più matura e più rigorosa, deve essere attentamente analizzata e definitivamente precisata la fondamentale correlazione che si pone tra il livello dei fatti semiotici globali (entità grammaticalizzate, culturali, spesso collettivamente condivise…) e quello dei fatti semiotici locali (entità specifiche collocate in un testo). Vi sono diversi modi in cui tale correlazione può essere pensata, ma in ogni caso tali modi vanno precisati e sottoposti a un'analisi critica. In caso contrario, resta grave e quasi paradossale l'oscurità concernente la stessa differenza fra strut-

tura testuale e realtà d'ordine segnico. Leggiamo ancora spesso, ad esempio, che una fotografia possa essere intesa come "un'icona" (o, non importa, "un indice"), laddove questa andrebbe trattata come un costrutto di livello testuale. Una fotografia non può essere né un'icona né un indice, perché è una realtà di altro livello.

Per definizione, un testo è una realizzazione locale, laddove il segno è un'entità d'ordine globale. Il testo usa un certo numero di segni (molto difficilmente uno solo), realizzandone delle occorrenze locali che compone in un suo modo specifico. Queste occorrenze locali, che collocano specifiche realizzazioni delle unità di *langue* all'interno di una struttura discorsiva, sono dette *formanti*. Ad esempio, un testo fotografico elabora le proprie strutture di senso servendosi di componenti espressive, o *formanti*, di diversa natura: costituenti di carattere figurativo, eventuali componenti simboliche, e poi elementi cromatici, configurazioni topologiche, e così via. Ma né la fotografia in quanto testo, né i formanti che la compongono sono "segni". Ciò che chiamiamo "formanti", sia d'ordine plastico sia figurativo, sono — lo ripetiamo — proiezioni nel testo di una struttura significante astratta, appartenente al sistema e dunque per principio non limitata ai confini di un testo specifico.

Possiamo così tornare a pensare, in modo chiaro e distinto, che a livello globale parliamo di "segni", intesi come correlazioni tra un *significato* e un *significante*, e queste sono nozioni entrambe di livello astratto e generale, corrispondenti a classi grammaticalmente definite e non a unità singole o, peggio ancora, a porzioni concrete e visibili in un testo. Di tali entità astratte e generali registriamo, a livello locale, le specifiche realizzazioni testuali, composte sui due lati rispettivamente da un *senso* e da un *formante*. Senza aver presente queste categorie base sembra in effetti difficile condurre coerentemente un discorso sulle capacità di significare dell'uno o dell'altro tipo di componente che troviamo presente in una realizzazione testuale.

Alcune precisazioni sono opportune riguardo al termine "formante". Uso il termine riferendomi in partenza all'impiego fattone da Greimas e dai suoi continuatori (che a loro volta lo avevano tratto dalla teoria di Hjelmselv), ma con una messa a punto che ritengo più precisa e operativamente efficace. Alla voce del *Dizionario* di Greimas e

Courtès[2] relativa a questo termine, leggiamo: "Per *formante* in linguistica si intende una parte della catena del piano dell'espressione, corrispondente a una unità del piano del contenuto e che — al momento della semiosi — le consente di costituirsi in segno". Questo passo è fondamentale ma può in parte apparire ambiguo, riconducendoci alla frequente oscillazione che vi è negli scritti di Greimas tra il livello del testo e quello del sistema grammaticale. Deve essere chiaro che i "formanti" sono porzioni di una realizzazione testuale. Senza tradire la definizione greimasiana, possiamo precisarla nel senso che il *formante* costituisce la proiezione nel testo, il *token* diciamo, di una data unità del piano dell'espressione, riconosciuta come *significante* costitutivo di un certo *segno*. Ad esempio, per riferirci a un testo che in questo quadro teorico è molto noto, nel racconto *Deux amis*, scritto da Maupassant e analizzato da Greimas[3], quest'ultimo riconosce nel Mont–Valérien e nell'ufficiale prussiano due componenti testuali certo differenti nell'aspetto immediato ma in pratica equivalenti per tratti definitori e per valore semantico: potremmo dunque considerarle come due *formanti* diversi, che valgono in questo testo come varianti di una stessa unità espressiva, di uno stesso *significante*.

Questo modo di vedere presenta anche il vantaggio di avvicinare molto, e del tutto opportunamente, la teoria greimasiana a quella che possiamo ricavare dalle analisi di Claude Lévi–Strauss sulle mitologie indigene americane[4]; in questo modo recuperiamo la precisione e la ricchezza dell'originaria visione saussuriana, insieme a vari importanti sviluppi teorici registrati in area greimasiana. Superiamo, in particolare, le perplessità che quaranta o cinquant'anni fa toccarono la nozione di segno. È infatti diventato ora più chiaro che quando parliamo di "segni" in ambiti semiotici diversi da quello linguistico non stiamo facendo riferimento a quanto allora s'immaginava, ancora soggiogati da un modello glottocentrico: entità di piccole dimensioni, inserite in una lista paradigmatica prefissata e immediatamente predisposte per un

---

[2] A.J. GREIMAS e J. COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

[3] A.J. GREIMAS, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976; trad. it. *Maupassant. Esercizi di semiotica del testo*, Torino, Centro Scientifico Editore, 1995.

[4] Su quest'ultima v. G. FERRARO, *Il linguaggio del mito*, Roma, Meltemi, 2001 e G. FERRARO, *Teorie della narrazione*, cit., capitolo 7.

gioco combinatorio sintagmatico. Queste non sono caratteristiche dei "segni", ma tratti specifici dei segni linguistici!

Aggiungiamo ancora che, come vale per tutti i sistemi semiotici, l'assegnazione di un oggetto a una classe dipende sempre da una scelta interpretativa; dunque quello che chiamiamo "formante" non va pensato come una porzione o un aspetto *inerente al testo* in quanto tale, bensì come una porzione o un aspetto *inerente a una lettura del testo*: una lettura organizzata in modo da rendere quelle componenti pertinenti e identificabili, assegnando loro una qualche definita capacità semantica. In altri termini, i formanti sono costruiti nel processo di lettura e non sono "parti del testo", preesistenti a ogni operazione interpretativa. Facciamo un esempio: una caratterizzazione cromatica che si presenta in una certa inquadratura di un film, se non viene riconosciuta quale portatrice di una qualche valenza semantica, non è di conseguenza un formante, poiché non vale quale proiezione nel testo di un'entità segnica. Certo, questi tratti cromatici esistono nel testo al livello di una sua pura descrizione oggettiva, ma questo è estraneo ad ogni valenza di natura semiotica. Sappiamo anzi che molte teorie sviluppate intorno ai processi interpretativi hanno rilevato come questi si fondino spesso su una prima fase di descrizione del testo in chiave organizzata. Diremo appunto che si tratta, per l'interprete, di censire piani, aspetti e componenti del testo cui attribuisce valenze semantiche, e dunque di farli assurgere al rango di *formanti*. Ma questa è, appunto, un'operazione già di natura interpretativa.

3. Il nostro testo di esempio: *In the mood for love*

L'esempio scelto per un'illustrazione delle categorie concettuali che intendo proporre è il celebre film di Wong Kar–wai *In the mood for love*, del 2000. Considerato il capolavoro di questo capofila del cinema di Hong Kong, il film è stato valutato assai positivamente da critici e amanti di cinema, tanto da essere annoverato, secondo l'espressione corrente, tra i film detti "di culto". Le ragioni della mia scelta discendono anche da una serie di problemi specifici che questo testo pone. Noto in particolare che molti ne hanno sottolineato, soprattutto, le qualità di ordine "stilistico" — concetto sempre controverso dal punto di vista semiotico. Sappiamo poi che molti critici cinematografici amano individuare formule linguistiche che vengono a caratterizzare il

"modo di fare cinema" di un autore. Tuttavia, è difficile non rilevare, proprio in questo caso, come le medesime scelte di linguaggio cinematografico, perseguite dal medesimo autore, assumano però nel contesto di altri film un valore senz'altro meno definito e convincente di quanto non valga per l'opera di cui ci occupiamo. È dunque ragionevole accantonare la strada dei valori di "stile" per sottoporre le scelte linguistiche a un più stringente giudizio semiotico di valenza espressiva. Ad arricchire l'interesse del testo prescelto ricordiamo anche che il film fa parte di un dittico, poiché l'autore ne ha realizzato un seguito che, pur avendo ben poco a che vedere con il concetto hollywoodiano di "sequel", ci offre comunque un secondo testo che in parte ripete l'impostazione essenziale del primo ma in parte presenta anche caratteri e tratti "stilistici" fortemente diversi. E si aggiungono a queste altre ragioni, anch'esse rilevanti. *In the mood for love* è un film a forte carica patemica (pur senza indulgere in effetti sentimentali, racconta una vicenda dalla costruzione particolarmente "romantica"), ciò che è per noi rimarchevole, consentendoci di prendere in considerazione un aspetto importante della costruzione di senso di un testo narrativo, quello appunto emozionale o "patemico". Vi è poi un discorso complesso, che almeno in parte dovremo considerare, concernente la capacità di questo autore di raccogliere insieme, e in qualche modo ritessere, le fila del cinema orientale e di quello occidentale, dando vita a un intrigante gioco interculturale. Le ragioni d'interesse sono dunque molte; la mia analisi sarà tuttavia, in questa sede, per quanto possibile schematica ed essenziale, proprio perché lo scopo è quello di fornire non uno studio compiuto del film ma un esempio utile per ragionamenti d'ordine teorico e metodologico.

La storia di *In the mood for love* ha inizio a Hong Kong nel 1962. Protagonisti sono Su Lizhen, un'affascinante donna sposata a un uomo d'affari che è spesso per lavoro lontano da casa (e che nel film non vedremo mai, se non di spalle) e Chow Mowan, un giornalista sposato con una donna che, anche lei, è spesso per lavoro lontana da casa, e che nel film parimenti non vedremo mai, se non di spalle. Le due coppie sono "vicine di casa": ciò che — data la forzata promiscuità che vigeva allora ad Hong Kong — vuol dire che abitano due camere d'affitto all'interno di due appartamenti contigui. A un certo momento, mettendo insieme alcuni indizi, i due si rendono conto che i loro rispettivi coniugi sono amanti. Il particolare della detection appare qui sottilmente significativo. Si tratta di

componenti figurativi di superficie, come possono esserlo degli accessori d'abbigliamento: Su e la moglie di Chow usano un'identica borsa gialla, così come Chow e il marito di Su indossano spesso un'identica cravatta. Indizio di un tradimento, sul piano sintattico, ma indizio di una qualche ambiguità o equivalenza tra i personaggi, sul piano semantico.

La condivisa consapevolezza del tradimento spinge i due protagonisti a incontrarsi ripetutamente, per cercare di comprendere il senso di ciò che è accaduto e prepararsi ad affrontare i rispettivi coniugi al loro rientro. È per questo che avviano una singolare pratica di recitazione, in cui cercano di immedesimarsi ciascuno con il coniuge dell'altro. Per non suscitare pettegolezzi, s'incontrano in una stanza d'albergo, dove ancora provano a recitare le immaginarie battute attribuite ai loro coniugi, e dove si cimentano anche nella scrittura di un romanzo a quattro mani. L'amicizia, inevitabilmente, si trasforma in qualcosa di più, ma i due innamorati si sfiorano senza toccarsi, lasciano che i loro sentimenti restino impliciti: lei, soprattutto, non vuol essere fedifraga come lo è suo marito. Quando capisce che questo amore è destinato a restare del tutto virtuale, Chow si allontana, trovando un lavoro a Singapore; non rivedrà più la bella Su. Per la verità questa un giorno si reca a Singapore, e nell'assenza di lui entra nella casa dove Chow abita, si sofferma ad accarezzare le sue cose, e va via. L'uomo troverà i resti della sigaretta che lei ha fumato, e capirà che Su è stata lì. Quando poi tornerà all'appartamento di Hong Kong, scoprirà che ormai la donna è andata via con la famiglia (è diventata nel frattempo madre di un bambino).

L'ultima parte del film si svolge ad Angkor: Chow si reca in uno dei luoghi più cari al romanticismo per compiere una sorta di rituale tradizionale, confessando il suo amore segreto nel cavo dell'antica colonna di un tempio. Il film si chiude con le immagini delle rovine di Angkor; va però segnalata una forma inusuale di chiusura: un breve testo che compare con forte evidenza sullo schermo subito prima dei titoli di coda: "Quando ripensa a quegli anni lontani, è come se li guardasse attraverso un vetro impolverato. Il passato è qualcosa che può vedere, ma non può toccare. E tutto ciò che vede è sfocato, indistinto." In realtà, come è stato più volte osservato, nella percezione dello spettatore le sensazioni citate non appaiono tanto riferite a una sorta di distanza temporale e narrativa (sono del resto passati pochi anni) ma a un effetto, di "vedere ma non poter toccare", che è presente

lungo tutto il film, tanto narrativamente quanto visivamente. Questo appare in effetti a molti come il vero tema del film. La frase di chiusura inviterebbe dunque a una riflessione complessiva, quasi al modo della tradizionale "morale della favola": non è in fondo, tutta questa storia, relativa all'inafferrabilità di ciò che sarebbe lì vicino, davanti a noi, ma che mai riusciamo né a vedere chiaro e distinto né, tanto meno, a toccare e afferrare?

La scritta di chiusura presenta del resto una corrispondenza con un'altra scritta, almeno altrettanto ambigua, posta in apertura. Questa dice: "Fu un momento imbarazzante. Lei se ne stava timida, a testa bassa, per dargli l'occasione di avvicinarsi, ma lui non poteva, non ne aveva il coraggio. Allora lei si voltò, e andò via." Indirizzata a uno spettatore che ancora non conosce personaggi e vicenda, questa è da intendere più come una suggestione di *mood* emozionale che non come un effettivo biasimo verso un'eccessiva timidezza del protagonista maschile.

Del resto, è meglio sottolineare subito che il film è per molti aspetti volutamente sfuggente, e per altri versi consapevolmente imperfetto — ma come talvolta magicamente accade, anche quelle che potrebbero essere incertezze o errori di sceneggiatura finiscono per giocare a favore dell'effetto finale. Ricordiamo anzi che quando è stata girata la prima parte del film la storia doveva essere un'altra, e che in generale Wong Kar–wai lavora senza una vera sceneggiatura precostituita, sicché la vicenda prende il suo andamento strada facendo e lascia molto da determinare in sede di montaggio. Anche questo spiegherebbe l'incertezza di alcune connessioni narrative, le perplessità di molti studiosi rispetto alla possibilità di precisare ciò che si vede in determinate inquadrature, e di conseguenza anche le differenze tra i diversi riassunti che sono stati prospettati per la trama di quest'opera. Per fare un solo esempio, non c'è accordo su un punto che apparirebbe decisivo: secondo alcuni, al momento di partire per Singapore Chow chiede a Su se vuole andare via con lui, ma secondo altri queste parole sono solo pensate e mai pronunciate. D'altro canto, si ha una reciproca incertezza sul fatto che Su vada poi a Singapore per incontrare realmente Chow, oppure per vedere dove egli abita ma ben decisa a evitare di incontrarlo. Di più: se per molti i due non hanno mai alcun rapporto fisico, altri addirittura ascrivono a Chow la paternità del bambino di Su che vediamo verso la fine del film. Tuttavia, ciò che in definitiva davvero conta è che

si registra un accordo generale sul fatto che questo gioco di impliciti, di ambiguità e di doppie letture sia parte essenziale della trama del testo, della sua forza espressiva e del suo valore estetico. Non a caso, è stato anche riconosciuto al film un carattere onirico, tale da giustificare e integrare pienamente tali incertezze, ambiguità e apparenti incoerenze.

4. Tratti della costruzione narrativa

Alla base della costruzione narrativa vi è indubbiamente il fatto che il film racconta di un sentimento che non si realizza. Soprattutto da parte del protagonista maschile, percepiamo chiaramente che si tratti di un sentimento sincero[5]. Ora, cosa vuol dire costruire un testo su una storia "che non si realizza"? Una prima importante osservazione di metodo è allora questa: analizzando una vicenda di questo tipo, rileviamo di dover tener conto, quale aspetto essenziale della costruzione del testo, di quella dimensione delle alternative virtuali cui faceva riferimento, per intenderci, il classico modello di Bremond. Che tale modello venga di solito trattato in modi ingiustamente superficiali, ignorandone le fondamentali valenze semantiche, esemplifica bene i guai derivanti dal separare "storia" e "discorso" nella struttura testuale[6]. È davvero molto forte, per lo spettatore di questo film, la sensazione di una linea fattuale virtuale, che con il procedere dell'esposizione prende sempre più il carattere di una quasi inevitabile realizzazione. Parliamo di una catena logica di accadimenti, e non soltanto di eventi immaginati, desiderati, ipotizzati nella dimensione interiore dei protagonisti. Colpisce, e forse sconcerta lo spettatore, il fatto che il film *non racconta* la vicenda che sembra invece andarsi concretizzando (e che addirittura, per un gruppo minoritario di spettatori, si dovrebbe intuire implicitamente realizzata): vi è una storia insomma che con chiarezza intravediamo in filigrana, che ci pare in più momenti sul punto di diventare reale, ma che pure non supera la sua condizione virtuale.

---

[5] Questa idea è confermata e rafforzata anche da quanto scopriamo nel film successivo, *2046*, dove ritroviamo il nostro giornalista, ormai uomo di successo, alle prese — è vero — con varie altre donne: nelle quali però, ci fa capire, cerca sempre quell'unica donna che ha veramente amato e che non può dimenticare.

[6] A proposito della teoria di Bremond si veda il paragrafo 1.2. di G. FERRARO, *Teorie della narrazione*, *op. cit.*

Il meccanismo, è stato detto dai critici, è melodrammatico, iper–romantico, pur se al tempo stesso risulta come emotivamente raffreddato: contano in quest'ultimo senso componenti *plastiche* di cui parleremo più avanti, ma pesa anche l'inerzia che inceppa l'avanzamento della linea narrativa, costantemente intrecciata a un sottile gioco del non detto, sì da favorire un effetto struggente di sospensione temporale. Ecco allora un primo punto importante per il nostro discorso: vi è insomma subito da sospettare che sia di fatto molto difficile separare una "struttura narrativa" dai modi della sua "esposizione". Qualunque sia il senso corrispondente — cosa come vedremo per niente ovvia — esso è espresso da una combinazione di formanti che uniscono componenti che tradizionalmente assegneremmo a livelli e costituenti diversi e disomogenei.

Proviamo a chiarire meglio la questione. In termini strutturali possiamo, almeno in prima battuta, assegnare al testo una matrice generativa primaria relativamente semplice, che potrebbe grosso modo[7] essere tradotta in un enunciato del genere: «Ciò che più fortemente desideriamo ci si presenta spesso come vicino, a portata di mano, ma risulta poi di fatto irraggiungibile». Questo semplice enunciato presenta un'indubbia struttura narrativa, consentendoci così di richiamare, e concretamente chiarire, il principio per cui un testo narrativo ha forma narrativa a partire dalle sue prime radici. Per quanto ridotto a termini essenziali, il nucleo primario presenta comunque una qualche complessità, tipicamente legata — fatto degno d'attenzione — alla sua dimensione patemica. Si nota subito (aspetto che sarà approfondito più avanti) — la centralità di un'opposizione tra le pulsioni del soggetto (qui a duplice proiezione attoriale nei due protagonisti) e una configurazione del contesto oggettivo che subito invita a una metaforizzazione spaziale (*vicino/irraggiungibile*).

Come accade di norma, il *volere* che lega il Soggetto al suo Oggetto di valore propone immediatamente un simulacro di congiunzione, definendo per converso uno stato di disgiunzione, e dunque conducendo a tracciare un percorso che porta da quest'ultimo verso la realizzazione della condizione euforizzata. Poiché in questo caso la costruzione narrativa sfiora la sua conclusione lasciandola irrealizzata,

[7] Restiamo sempre in guardia contro i rischi di pensare che un enunciato linguistico possa pienamente riprodurre l'identità di un costrutto narrativo e cinematografico (o musicale, o pittorico, ecc.).

essa cede il campo all'altra linea narrativa: quella che, fondata su un bremondiano *non–passaggio–all'azione*, si chiude suggellando uno stato di disgiunzione definitivo.

Narratologicamente, sappiamo che le strutture patemiche risultano fondate sulla costruzione di uno *scarto differenziale* (che tipicamente, pur se non necessariamente, s'instaura tra uno stato reale e uno virtuale[8]). In questo caso, è chiaro come una forte carica patemica sia innescata dallo scarto tra la sequenza probabile ma per sempre virtuale e la sequenza realizzata degli eventi effettivi. Ovviamente, non si tratta fin qui di una costruzione originale, ma di un impiego, indubbiamente sapiente, di un modello consolidato.

La matrice primaria che abbiamo definito, ponendosi alla base del percorso di costruzione del testo, instaura un dispositivo espressivo fondamentale che genera una serie di specifiche occorrenze, vale a dire di episodi del film, dunque formanti narrativi, nel caso caratterizzati da un particolare valore espressivo e da una speciale carica patemica. Questo vale ad esempio per l'episodio, magistralmente realizzato dal regista, del mancato incontro lungo la scalinata che entrambi i protagonisti, ma in momenti leggermente sfasati, percorrono per recarsi a un chiosco alimentare (ci torneremo tra poco)[9]. Ma altrettanto esemplare dell'idea del "vicino ma irraggiungibile" è l'episodio in cui Su si reca a Singapore (a quattro ore di volo da casa) per recarsi al luogo in cui vive Chow. Una volta vicina all'amato, tuttavia, si limita a visitarne di nascosto l'appartamento, evitando di incontrarlo e persino di parlargli al telefono. L'episodio è, anche qui, fortemente patemizzato, e tutto giocato sull'intenso valore semantico di *ciò che non accade*, ciò che appare sfiorato ma non viene fatto o non viene detto.

Il film costituisce anche da questo lato un ottimo esempio di cosa debba intendersi per *semiotica differenziale*, vale a dire una semiotica che riprende e approfondisce le fondamentali intuizioni di Saussure sul decisivo valore delle differenze, ampliandone la validità a ogni ambito e a ogni livello di funzionamento dei processi semiotici. In questo caso, nel momento stesso in cui cerchiamo di esporre una mera sintesi della vicenda, siamo in pratica costretti a *raccontare ciò che*

---

[8] Si veda in proposito il già ricordato paragrafo 7.7. di G. FERRARO, *Teorie della narrazione*, *op. cit.*

[9] La sequenza è collocata nella parte iniziale del film, a circa 13 minuti dall'inizio, ed è poi duplicata e rielaborata poco più avanti — anche qui, sottolineando la non unicità dell'episodio e della sua sottostante struttura logica.

non avviene, e nell'analisi narratologica non possiamo esimerci dall'assegnare funzionaltà costruttive essenziali alle tappe di un percorso d'eventi che, quanto meno nella prevalente lettura del film, di fatto non si verifica. Ciò che si carica di senso è lo *scarto differenziale* tra le due linee narrative.

Non si tratta di un procedimento raro, anche se in questo caso è impiegato con speciale sapienza espressiva. Dal punto di vista teorico, siamo di fronte a un'interessante sottoclasse all'interno dei procedimenti generativi fondati su *trasformazioni per negazione*. In altri casi, certamente più semplici, la linea narrativa costruita per negazione viene esplicitamente raccontata: ad esempio, in molte fiabe si espone il comportamento del Falso Eroe, mostrando come questi segua un errato percorso d'azione (ciò che *non si deve fare*), cui viene poi contrapposto il comportamento corretto dell'Eroe. Nel nostro caso il procedimento è più sottile, ma la logica di generazione è fondamentalmente la stessa: dando vita a linee narrative confrontabili, si impiega lo scarto differenziale come perno fondamentale per lo sviluppo sintattico e come dispositivo primario per la definizione del senso. Il principio teorico del senso per differenza si traduce dunque in operative procedure grammaticali di costruzione delle strutture del testo.

Nel caso di questo film, interessante perché più complesso, tali mosse costitutive generano, muovendo dalla condizione di partenza, non solo le due linee parallele proiettate verso il futuro (la vicenda virtuale che avvicina i due protagonisti) ma anche la situazione rovesciata e negativa in cui regnano i due rispettivi coniugi, colpevoli ma mai resi visibili. Come ci è noto da infiniti altri esempi, questa matrice rovesciata e negata è collocata in apertura della catena sintattica, in modo che la storia incominci da ciò che *non doveva accadere* e da ciò che *non è giusto fare*. È il comportamento riprovevole dei coniugi ad attivare la macchina narrativa, ponendo questioni etiche e insieme attivando il percorso che porterà i due protagonisti a innamorarsi. Per quanto restino definitivamente assenti, i coniugi fedifraghi fungono costantemente da riferimento di confronto.

La struttura narrativa viene dunque generata, a partire dalla matrice primaria, attraverso due differenti forme di rovesciamento, una delle quali proietta all'indietro la trasformazione in negativo della sequenza di partenza, mentre l'altra disegna una sequenza virtuale che viene a intrecciarsi e sovrapporsi con la sequenza di base. Entrambe le operazioni producono senso per differenza, costruendo

piani di confronto rispetto alla struttura base di partenza. La dinamica specifica di questo testo discende però dal fatto che la sequenza virtuale, che dovrebbe essere liberatoria e realizzante, riproduce troppo da vicino la sequenza negata. Così, il meccanismo perverso delle circostanze conduce i due innocenti innamorati a tenere segreti i loro incontri, a darsi appuntamento in camere d'albergo, insomma ad assumere il comportamento tipico di *ciò che non sono*. Profondamente *diversi* nella loro silenziosa e ineffabile prospettiva interiore, appaiono terribilmente *simili* ai loro coniugi quando osservati da uno sguardo esterno. Del tutto logico appare allora il fatto che l'espansione del testo, a tutti i livelli, elabori in infinite variazioni questa relazione tra vedere e non vedere, toccare e non toccare, tra interno ed esterno, tra azione e staticità… E questo ci conduce ora a prendere in considerazione le componenti plastiche dell'opera.

5. Le componenti plastiche e simboliche

C'è un largo consenso sul fatto che il cinema di Wong Kar–wai in generale, e questo film in particolare, attribuisca all'elaborazione visiva un'importanza forse primaria — quasi fossimo di fronte alla creazione di un pittore, più che di un cineasta. In termini semiotici, si tratta allora di mettere in luce l'organizzazione *plastica* del testo, caratterizzata in effetti da un lavoro inconsueto sugli effetti cromatici e di *texture*, sulla composizione delle forme, sull'inusuale impiego dello spazio dell'inquadratura (di cui spesso viene qui rifiutato lo stesso "ovvio" formato rettangolare). Contano però anche molto componenti "plastiche" specificamente cinematografiche, come quelle relative alla cadenza dei ritmi, al gioco dei movimenti interni allo spazio inquadrato, o alle modalità dello sguardo stesso di una macchina da presa che si muove qui decisamente fuori dai modi consueti.

Il punto per noi decisivo è che la speciale complessità visiva che caratterizza il film si traduce in molti casi in una sorta di vera e propria *limitazione* opposta all'accesso visivo dello spettatore. Spesso, la scena è coperta o opacizzata da oggetti in primo piano, come ad esempio tende, volute di fumo, vetri colorati semitrasparenti, o entità confuse che neppure riusciamo a identificare. In altri casi, lo spazio visivo è ritagliato e ristretto da elementi architettonici o di arredo: per esempio, una scena viene inquadrata attraverso una porta, o attraverso una

qualche più inconsueta apertura tra due stanze. Per di più, questa possibilità d'accesso è imprecisa e parziale, perché l'apertura non ci consente di vedere che una frazione della scena, solo alcuni dei personaggi, o solo parte del loro corpo — sovente, in particolare, rendendo inaccessibili i volti. Sembra, spesso, che la ristrettezza degli spazi non consenta alla cinepresa di offrire una visione "normale", costringendola a prospettive improbabili e a inquadrature palesemente inadeguate. La sensazione è che si stia faticosamente sbirciando da un'apertura, o che si stia cercando di vedere qualcosa attraverso il varco di una qualche inopportuna cortina. Talvolta, poi, la posizione della macchina è decentrata ai limiti del paradosso, come quando un dialogo tra i personaggi è ripreso in modo tale che solo i loro piedi risultano visibili. Altre volte, andando solo apparentemente nella direzione opposta, le immagini sono moltiplicate dagli specchi: ma anche qui l'apparente *di più* si traduce in una visione confusa, rotta e problematica, tanto più perché non riusciamo neppure a distinguere quale sia l'entità originale e quale il suo riflesso.

La visione è del resto costantemente precaria, l'inquadratura instabile e malsicura: come incapace di mantenere la posizione, o come spinta da qualche evento accidentale, la macchina da presa scorre via, perdendo il suo orientamento verso i personaggi o l'ambiente in cui si svolge la scena, per fissarsi su un corridoio o su un muro privo di pertinenza. Accade così, ad esempio, anche nella scena prima citata del mancato incontro tra i due protagonisti, che a distanza di pochi secondi, percorrono la stessa triste scalinata coperta. La scena è studiatamente lenta, i movimenti visti quasi al rallentatore — complice anche il commento musicale — e singolare è il bloccarsi della macchina da presa su una sorta di quadro vuoto, nell'intervallo tra il passaggio dell'uno e quello dell'altro. Ma la cinepresa non riesce poi a mantenere l'inquadratura, e lentamente slitta via mostrandoci l'immagine totalmente sfocata di un muro oscuro. Formanti plastici come quelli relativi al ritmo e all'organizzazione dello spazio dell'immagine ci si presentano dunque come tendenzialmente sinonimi rispetto ai paralleli formanti narrativi (non incontrarsi, non cogliere, non vedere… il tutto avviluppato in una sorta di lento movimento verso il nulla).

In moti casi, questi movimenti di macchina sono inoltre attentamente calcolati per evidenziare uno sfasamento tra i piani visivi: un effetto che può ricordare il gioco delle quinte teatrali ma che il cinema normalmente evita, se non per ragioni precise. Nel nostro film, i mo-

vimenti di macchina determinano un continuo decentramento dei personaggi e uno scorrimento su più piani degli oggetti, delle pareti e degli elementi d'arredo, dando vita a una specie di danza ove non si distingue l'animato dall'inanimato, e dove anzi spesso il secondo finisce per nascondere e annullare il primo. Uno speciale significato è stato attribuito, a tal proposito, alle ultime inquadrature del film, girate nel grande tempio di Angkor. L'immagine di Chow che confessa il suo amore segreto scompare, scivolando dietro una grande colonna che il movimento laterale della macchina da presa fa scorrere in primo piano. Un movimento avvolgente sembra chiudere il protagonista in un cerchio di antiche e silenziose rovine. All'ultimo, del resto, il personaggio scompare completamente dall'inquadratura, lasciando il finale vuoto di qualsiasi presenza umana: la macchina da presa scorre lentamente lungo corridoi a perdita d'occhio, poi sull'esterno, facendo trascorrere davanti ai nostri occhi muri di pietra che si sovrappongono ad altri muri di pietra, in un gioco di quinte tra costruzioni in rovina. C'è qui insieme, secondo alcuni interpreti, da un lato un senso definitivo di perdita e d'inafferrabilità, dall'altro lato lo scomparire della vicenda umana in un luogo immobile e fuori del tempo, legato a una civiltà totalmente scomparsa. Tutto è coerente, evidentemente, con l'affermazione finale sulla lontananza e l'inafferrabilità — di tutto ciò che è passato ma parimenti, diremmo, anche di tutto ciò che sembrerebbe presente e vicino, ma che non riusciamo a vedere, a sentire, a capire. *In the mood for love* è stato definito un film ellittico e reticente, continuamente marcato dalle cose che non vediamo, dalle frasi che non riusciamo a sentire, dalle persone che non sappiamo identificare, da gesti di cui non capiamo bene il valore. "Rarefatto" e "introverso", il film sembra a molti comunicare intensamente proprio attraverso le sue scelte di *non mostrare*, tanto da poter dire che ciò che non è presente nell'immagine, ritagliato fuori dei bordi dell'inquadratura, sia quasi più importante di quanto vi è invece esibito.

Le conclusioni teoriche non sono difficili: la forza anche estetica del film non discende da una qualche inafferrabile inclinazione di "stile", bensì da una costante disseminazione di *formanti* d'ogni natura che condividono una stessa organizzazione strutturale insieme espressiva e semantica, una stessa matrice di fondo. In particolare è evidente lo stretto, costante e costitutivo parallelo semiotico tra dimensione narrativa e organizzazione "plastica" del testo. Per noi, questo pone una questione del tutto fondamentale: non è possibile pensare a una

formulazione dei dispositivi di generazione testuale che non conduca *al tempo stesso*, e seguendo fondamenti fortemente *omogenei*, tanto all'elaborazione della struttura narrativa quanto alla definizione delle modalità plastiche. Non c'è possibile separazione fra la storia e la sua messa in discorso, o fra il livello narrativo e quello della sua "manifestazione" nella superficie sensibile del testo.

Mi sono anzi fermato sulle inquadrature finali del film proprio per fornire un esempio di un caso in cui l'esposizione delle modalità visive del testo assume fatalmente un valore para–narrativo. Di certo, non vi è generazione indipendente delle due componenti. Lo stesso varrebbe d'altro canto per una terza componente, quella che possiamo definire *simbolica*, e che per non complicare troppo il nostro discorso lasceremo qui sostanzialmente sullo sfondo, limitandoci ad abbozzare alcuni cenni. Ad esempio, dei tanti e bellissimi vestiti indossati dalla protagonista femminile, si è detto che riescono a sottolinearne al tempo stesso tanto l'intensa sensualità quanto la tendenza a nascondere e reprimere i sentimenti (evidente dunque la funzione simbolica). Gli abiti la chiudono infatti in una sorta di ermetico rivestimento che va dal collo ai piedi, insieme celando ed esibendo la sua speciale sensualità, e insieme come obbligandola alla perfezione di un astratto modello di donna[10]. Come si vede, l'elemento simbolico anch'esso *rinvia a* una configurazione di tipo narrativo, e dipende dunque dalla medesima logica di generazione.

Più complessa, ma in fondo parallela a quanto si è notato per gli abiti, è la relazione tra spazi contenitori e personaggi. Questi ultimi appaiono, indubbiamente, dominati e come compressi dalle ristrette misure degli spazi che sono costretti ad abitare. Come scrive Silvio Alovisio[11], la prevaricazione degli spazi sui corpi è tanto forte che i primi sembrano valere a prescindere dai secondi, tendendo anzi a soffocarli, a paralizzarli. E del resto, nel suo viaggio a Singapore, vediamo Su privilegiare non l'incontro con l'uomo amato ma la visita allo spazio che egli abita. Tale sottile ma insistita relazione simbolica (fondata per intenderci su categorie relazionali del tipo contenente/contenuto, ambiente oggettivato/percorso soggettivo) sarà, come vedremo, decisiva per alcuni livelli d'interpretazione del film. Legato a questo è del resto anche il singolare spostamento che, nell'episodio

[10] S. ALOVISIO, *Wong Kar–wai*, Milano, Il Castoro, 2010: 148.
[11] Ivi: 147.

finale, porta Chow a confessare il suo segreto non nel cavo di un albero — come lui stesso spiega fosse la tradizione — bensì in un incavo che il *tempo* ha scavato nella pietra, *culturalmente lavorata*, di una colonna del tempio. In quell'incavo — la cinepresa lo inquadra con grande evidenza — è cresciuto un ciuffo d'erba, e a questo l'uomo sembra in effetti rivolgersi: un riferimento alla forza alla fine insopprimibile di un principio vitale, che alla lunga prova ad irrompere fuori dai rigidi artefatti culturali[12].

Tirando le fila: l'idea su cui la fabula è fondata si riproduce, e in modo forse ancora più chiaro e più intenso, nella costruzione delle immagini e nell'elaborazione del linguaggio cinematografico, nonché nell'allestimento simbolico degli elementi figurativi che definiscono gli ambienti, l'abbigliamento dei personaggi, eccetera. Del tutto fuorviante la nozione di "stile": si tratta invece di una definita struttura semiotica che correla valenze semantiche a configurazioni espressive. Bastano questi cenni per capire come una prospettiva diversa possa abbandonare la verticalità stratificata tipica del tradizionale percorso generativo, mostrando piuttosto come la ripresa corretta della correlazione significante/significato sia in grado di spiegare meglio, in forma più coerente e unitaria, il modo in cui le parti aderiscono nella composizione del testo. Si potrebbe a questo punto discutere se alla radice primaria della costruzione testuale sia comunque opportuno riconoscere un carattere narrativo, o non sia meglio parlare di un livello di natura non specificata, un livello cosiddetto "amodale". È questo un tema di grande interesse, ma che ci porterebbe in tutt'altra direzione. Ci compete qui, piuttosto, arricchire la nostra esplorazione andando oltre il livello di più essenziale lettura del film. Lo faremo, come ritengo sia corretto per una scienza a vocazione "empirica", facendo riferimento ad alcune tra le più interessanti letture che di questo film sono state effettivamente formulate.

---

[12] Bisognerebbe anche ricordare che il fascino romantico di Angkor, e il motivo della scelta di questa *location* per le sequenze finali, sono dovuti in primo luogo proprio al fatto che una grande metropoli sia andata completamente persa nella giungla, e che risulti tuttora impressionante il modo in cui tronchi e radici degli alberi imprigionano le antiche costruzioni come fossero arti di un gigante alieno. *In the mood for love*, ci torneremo, può essere visto anche come storia di uno scontro tra impulsi vitali e convenzioni sociali.

6. Tre direzioni di lettura del film

Precisiamo innanzi tutto che le letture formulate per questo film risultano di fatto assegnargli architetture costruttive significativamente diverse, ma che comunque rientrano nell'area di quelle che ho chiamato architetture di classe ADP[13]. Si tratta cioè di costruzioni che si fondano sul rapporto tra due piani narrativi, la cui relazione è fondamentalmente chiara anche se la definizione specifica può in certa misura variare: si può parlare di un'opposizione fra storia individuale e storia collettiva, tra percorso trasformativo e sistema normativo, tra processo dinamico e sistema di coordinate di riferimento, e così via. Sintetizzo tale opposizione nei termini delle due istanze fondamentali che dominano questo tipo di scena narrativa, indicandole rispettivamente come istanza di Prospetticità e istanza di Destinazione. Ricordiamo anche che gli stessi autori di manuali di scrittura cinematografica citano questo tipo di duplicità, sia pure in termini ovviamente più operativi e semplificati. Nel nostro caso, comunque, non si tratta di proiettare sul film di Wong Kar–wai un modello teorico precostituito, poiché al contrario il modello traspare evidente dai dati empirici offerti dalle letture del film concretamente proposte da critici e studiosi. La prospettiva sulla *molteplicità* che esse ci offrono è, come sempre, preziosa.

Schematizzate nei loro tratti essenziali, ecco dunque alcune delle possibili chiavi di lettura del film. Non a caso, esse risultano centrate su quella che, del resto, è la domanda che anche il comune spettatore del film verosimilmente tende a porsi: perché i due protagonisti scelgono di non vivere la loro storia d'amore?

6.1. *Il valore dell'essere diversi*

La prima prospettiva assegna al film una tipica struttura narrativa romantica, riprendendo addirittura l'idea per cui, in una visione un po' estrema, le storie più vere sono in fondo quelle più segnate da una dimensione virtuale: storie tutte interiori, dominate dal non fatto e dal non detto, ma proprio per questo sentite in modo più intenso e struggente[14]. La base di costruzione è talvolta molto semplice: il piano

[13] Cfr. il paragrafo 5.6. di G. FERRARO, *Teorie della narrazione*, *op. cit.*

[14] Cfr. l'analisi di *Seta* di Alessandro Baricco nel paragrafo 3.6. di G. FERRARO, *Teorie della narrazione*, *op. cit.*

dell'oggettività, il mondo degli altri, dominato da chi stabilisce e gestisce le regole (piano della Destinazione), vuoto di passione e di senso, contrasta brutalmente con il piano Prospettico della soggettività, ricco di intensi processi emozionali interiori.

Sarebbe dunque proprio in omaggio alla purezza dei loro sentimenti che i due protagonisti, decisi a difendere fino in fondo la loro *diversità* rispetto al mondo volgare e ipocrita degli altri, decidono in definitiva di *negare se stessi*. Tale lettura, certamente plausibile, ci mostra come il film sia senz'altro fruibile in una chiave culturale *generalizzata*, che non necessita di riferimenti di carattere storico–culturale. Questa lettura conferisce evidentemente grande valore a tutta la dimensione del *non–detto*, culminante con la finale sommessa confessione del segreto nel tempio cambogiano, e attribuisce un senso assai preciso alle scelte di linguaggio visivo e cinematografico. Inoltre, essa proietta una luce senz'altro interessante sul gioco, molto insistito nel film, della dialettica tra l'*essere come* e l'*essere diversi*: una dialettica che tanto privilegia il principio (romantico, nel caso) della *differenzialità*, da far sì che questo "essere diverso dagli altri" finisca per cancellare un "essere se stessi" destinato a rimanere irrealizzato. È però anche vero che i due protagonisti non adottano la tipica mossa "romantica" di negare in partenza valori e comportamenti altrui: al contrario, è lo sforzo di capire ciò che gli altri hanno fatto e pensato che li conduce a un gioco d'imitazione e di riproduzione senza fine dei gesti, delle parole, del sentire e persino del gustare degli altri… fino a confondersi davvero con "loro" (i rispettivi coniugi) e finire per aderire in certo modo al loro percorso, e per questa strada innamorarsi. La dialettica tra *uguale* e *diverso* risulta dunque qui più sottile, più complessa, e più sfuggente.

6.2. *L'impossibilità di essere diversi*

La seconda lettura non manca di percepire che la storia non si presenta così *universale*, essendo comunque studiatamente ambientata in un preciso, recente passato e in uno specifico contesto culturale. Non c'è bisogno di cogliere riferimenti alla colonia di immigrati che storicamente si sono spostati da Shanghai ad Hong Kong (famiglia del regista compresa), né d'altro canto si tratta di negare ai protagonisti i loro romantici sentimenti. Tuttavia, in un contesto narrativo in cui le relazioni extraconiugali sembrano essere quasi la regola (è tra l'altro an-

che molto presente la vicenda del capoufficio di Su, continuamente impegnato sul doppio fronte moglie/amante), i due si rifanno a un sistema di valori che percepiamo come relativamente arcaico, o comunque tradizionale.

Possiamo soltanto indovinare i motivi che spingono, soprattutto lei, a scegliere di mantenere in piedi l'unità familiare istituzionalizzata dal matrimonio; ma è proprio rendendo evanescenti tali motivi che si attribuisce a questa rinuncia l'identità di qualcosa che è fondato, alla fine, su una logica esterna rispetto a noi e ai nostri "programmi narrativi". Sotto questo punto di vista, il film si inscrive nella dinamica di un importante mutamento nella strutturazione dei campi semiotici: un mutamento che nel corso del Novecento porta a una progressiva de–personalizzazione e tendenziale *apparente* scomparsa del ruolo agentivo del Destinante, risucchiato nelle profondità di un modo di essere d'ogni cosa che si pretende essere "oggettivo" e "naturale", dunque istintivamente partecipato dai Soggetti stessi. Se dunque nella prima lettura i due protagonisti giocano un po' la parte degli anticonformisti, qui spetta loro piuttosto il ruolo contrario. Tacere le loro passioni non è dominarle; i due ci appaiono più quali confusi e spaventati sconfitti che non quali rappresentanti di qualche principio morale.

La maggior parte delle letture del film intende in effetti che essi rinunciano a vivere la loro storia d'amore a causa di una convenzionale *morale degli altri*: il testo li presenta spesso preoccupati delle apparenze e dei possibili pettegolezzi, limitati e quasi sopraffati da un contesto che appare insieme fisico, microsociale, e in senso più lato culturale. Assai di rado, del resto, li vediamo assumere qualche tratto tipico delle persone innamorate, e se ce ne danno per un momento l'impressione, subito dopo capiamo, quasi sempre, che di fatto stanno provando una parte *non loro*. Come ha ben scritto Peter Brunette[15], i due vivono come chiusi *tra virgolette di citazione*, quasi stessero sempre recitando battute già prestabilite da un copione loro estraneo.

Di nuovo, siamo di fronte anche qui a un ragionamento a confronto, un'indagine sulla *differenzialità* in quanto tale. Acute appaiono in tal senso le osservazioni con le quali Brunette, nell'appena citato libro su Wong Kar–wai (a p. 96), sposta il topic del film sulla natura stessa della soggettività. *Chi siamo noi*, in fondo? Abbiamo mai, tutti, la possibilità di dirci qualcosa che non corrisponda

[15] P. BRUNETTE, *Wong Kar–wai*, Urbana, Univ. of Illinois Press, 2005: 98.

a battute prestabilite dalla nostra cultura o società? Il film metterebbe dunque in scena un dramma che, nei nostri termini, concerne il rapporto di un Soggetto modernamente debole con un principio di Destinazione che lo soggioga senza renderglisi visibile, spingendo anzi il suo azzeramento come soggetto d'azione fino al limite estremo del *non–dover–volere*. Se questa lettura introduce una diversa semantizzazione di episodi e tratti espressivi del testo, notiamo che di nuovo mantiene il principio dell'origine condivisa da una comune matrice fondamentale. Ma a questo punto, come vedremo, il gioco si complica un po'.

Una variante che approfondisce e rimodula questa direzione interpretativa può essere trovata in un libro di Gary Bettinson[16]. Se molti critici hanno riferito *In the mood for love* a un genere cinematografico detto "melò", Bettinson chiarisce però meglio di altri che il modello melodrammatico è sì indicato in questo film, ma per prenderne le distanze e tradirne le convenzioni. L'attenuazione, o addirittura la soppressione delle emozioni è certo in questo senso l'aspetto più evidente, ma può essere per noi più interessante la rielaborazione del valore delle *coincidenze*. Se nella classica vicenda melò i protagonisti si trovano ad essere, appunto, vittime del fato e delle coincidenze, è allora significativo osservare come questo film s'impegni in più momenti a mostrarci che quelle che apparirebbero coincidenze non sono affatto tali. Non vi è alcuna macchinazione del fato, così come non vi sono insormontabili difficoltà poste dal contesto sociale: Chow e Su, scrive Bettinson (p. 116) non sono affatto vittime passive di forze metafisiche o ideologiche; a dispetto delle apparenze, non corrispondono agli archetipi delle figure melodrammatiche. Il film allude a certe definite convenzioni di genere per sovvertirle, e così ragionare intorno a concetti relativi all'area del cambiamento, della responsabilità, dell'autenticità personale (e il meccanismo presenta, ancora una volta, una base *differenziale*).

Il film tuttavia, nota lo stesso autore, riprende anche in modo evidente i caratteri di un altro notissimo genere cinematografico: quello della detective story, o più precisamente del *noir*. Questo è evidente in molti elementi dell'iconografia e dell'ambientazione: si pensi all'insistenza su anonimi, degradati e notturni paesaggi urbani, perennemente

[16] G. BETTINSON, *The Sensuous Cinema of Wong Kar–wai*, Hong Kong, University Press, 2015.

angusti e deserti, o ai lampioni e alla pioggia senza fine, ai telefoni che suonano a vuoto, alle sigarette che tradiscono il passaggio furtivo di qualcuno… Dal punto di vista narrativo, i due protagonisti scelgono di condurre la loro detection nella forma, anch'essa tipica, di un ripercorrere le mosse dei criminali e riviverne l'esperienza: ciò che, come appunto accade nel noir, apre a un processo di coinvolgimento e contaminazione. Su e Chow entrano nella parte dei loro coniugi adulteri fino a rendersi simili a loro, ed anzi a diventarne talvolta addirittura indistinguibili — ecco perché in molti casi non è neppure chiaro allo spettatore se i personaggi stiano esprimendo se stessi o recitando gli altri. Questi "altri" del resto non compaiono mai, se non attraverso questo gioco di citazione e di riproduzione. Come a dire, potremmo concluderne, che questi "altri" cui vorremmo riferire la responsabilità di ciò che accade siamo di fatto *noi*, e che la nostra pretesa di purezza è in definitiva pretestuosa e fittizia. La dialettica tra essere diversi e essere uguali propende qui verso la seconda polarità.

6.3. *In bilico tra due mondi*

Un'altra interessante prospettiva di lettura del film emerge da una serie di osservazioni presentate da Thorsten Botz–Bornstein[17], uno studioso occidentale che ha acquisito importanti competenze sulle culture orientali contemporanee. Egli sottolinea tra l'altro che molte peculiarità visive del cinema di Wong Kar–wai, e di *In the mood* in particolare, riflettono tratti dell'estetica *manga*. Questo vale ad esempio per il modo in cui le immagini vengono ritagliate sui particolari, rese complesse e inconsuete da un'elaborazione di carattere grafico e geometrico, segnate da una stilizzazione che riprende gli oggetti nella loro concretezza, ma che al tempo stesso ne pone in dubbio l'identità. Lo stesso vale per la costruzione dello spazio visivo con sovrapposizioni, occlusioni e giochi di vario genere che limitano e ostacolano la visibilità. Comune all'estetica *manga* e alle modalità di costruzione di *In the mood* è anche il meccanismo della frammentazione e della sua problematica ricombinazione, tanto a livello visivo che narrativo. Queste forme espressive, nota Botz–Bornstein, corrispondono a una cultura estetizzante e disillusa, i cui membri si sentono puri e innocenti ma inevitabilmente deboli, sicché risultano di fatto dipendenti e incapaci

[17] Th. BOTZ–BORNSTEIN, *Films and Dreams*, Plymouth, Lexington, 2007.

d'iniziativa. Vi è forte la tendenza a rifugiarsi nella dimensione virtuale del sogno, piuttosto che a vivere una vita e delle relazioni propriamente reali. Gli amori impossibili e meramente virtuali, le storie lasciate aperte e non vissute, costituiscono allora le trame più comuni offerte all'espressione narrativa.

Wong Kar–wai, tuttavia, non esprime propriamente né la cultura occidentale né quella orientale: questa interpretazione lo colloca, piuttosto, nel contesto di una nuova cultura pan–asiatica caratterizzata dalla ricerca di una posizione intermedia, fondata sulla percezione di un complesso rapporto *differenziale* tra i due universi culturali. Ma non è del resto necessario conoscere questi aspetti della cultura orientale contemporanea per percepire che il film ci racconti, essenzialmente, di uno sfasamento fra tempi e di una differenza tra modi di essere. La ricostruzione della Hong Kong degli anni Sessanta non è guidata da un semplice desiderio di precisione storica; come scrive Silvio Alovisio[18], si tratta piuttosto di una *recollection of memorabilia*: una seducente sfilata di oggetti, musiche, cibi, abitudini e atmosfere che vengono citati in modo tale da rendere sensibile la distanza dalla quale li vediamo. Questa è, per intero, una storia ambientata in un mondo passato o, come recita la scritta che compare sullo schermo in chiusura, una storia collocata in anni che ci appaiono ormai lontani, sfocati e indistinti.

In effetti, è come se ci fossero sempre due piani, come se vedessimo sovrapporsi due trame, due modi di essere e due logiche d'azione, che i protagonisti non arriveranno mai a conciliare. Essendo costitutiva del testo la costruzione per frammenti e rifrazioni, per simmetrie che si replicano e si rovesciano, è davvero possibile che lo spettatore intenda alternativamente una cosa e anche l'altra, che in un momento percepisca che è Su a non accettare le proposte di Chow, e un attimo dopo che sia forse il contrario. Come sappiamo essere stato persino nella concreta realizzazione del film, le due direzioni possibili sono rimaste vicinissime, per principio incompatibili eppure quasi confuse. Dicevo prima che il film, comunque si voglia interpretarlo, sembra ossessivamente interrogarsi sulla logica dell'*essere uguale* o *essere diverso* — o se vogliamo dell'aderire o del porsi a distanza. È forse di questo sfasamento temporale, etico, affettivo che, possiamo pensare, il film più precisamente ci parla.

---

[18] *Wong Kar–wai*, *op. cit.*: 138.

Non posso a questo punto non notare come le ultime riflessioni avvicinino, in maniera profonda e significativa, l'intenso melodramma di Kar–wai a quello di un altro melodramma, ove ancora più netta è l'ambiguità, la duplicità dei piani di costruzione, l'incertezza degli investimenti patemici, il contrasto fra il tempo in cui la storia è ambientata e quello in cui essa viene raccontata, o *citata*. Mi riferisco alla *Bohème* pucciniana, di cui ho avuto modo altrove di presentare un'analisi che ne collega il disegno alla teoria, di derivazione lévi-straussiana, detta dei *campi semiotici*[19].

Questo modello teorico — uno dei più avanzati e più complessi nell'ambito degli studi sulla narrazione — può essere così sintetizzato nei suoi tratti essenziali. Se ad un primo livello, nella prospettiva lévi-straussiana, è vero che ogni racconto esiste in quanto trasformazione di altri racconti — costituendone una ripresa, uno sviluppo, un adattamento, una parodia, un rovesciamento… — a un più alto livello d'analisi appare conveniente concepire le trasformazioni come collocate non tra i singoli oggetti testuali bensì tra i sistemi semiotici loro soggiacenti. Al limite, quelli che noi immediatamente vediamo come due racconti diversi possono essere meglio pensati come la riproduzione del medesimo racconto, spostato all'interno di due differenti *campi semiotici* che si trovano in relazione tra loro (come lo sono i sistemi narrativi di due popolazioni vicine, o di due centri di produzione ideologica in conflitto, o di due fasi successive d'evoluzione di una cultura). Secondo questa intrigante ridefinizione del rapporto fra testo e sistema, ogni testo viene visto come la proiezione di un momento e di un aspetto di questo incessante processo di trasformazione, sicché esso disegna un momentaneo stato d'equilibrio fra le tensioni che muovono tale processo sistemico. In molti tra i casi più interessanti, ci troviamo anzi di fronte a testi che non nascondono queste tensioni e questo processo trasformazionale, ma che in certo modo ne fanno il loro principale oggetto di discorso.

Il melodramma pucciniano racconta una storia, affascinante e intensamente patemizzata, ma che alla fine dell'Ottocento apparteneva ormai a un'epoca passata. La trasforma dunque, quella storia per molti versi perfettamente romantica, nella vicenda grottesca e disincantata di

[19] Cfr. G. FERRARO, *Al buio non si trova. La* Bohème *alla luce della sociosemiotica*, in *Parole nell'aria. Sincretismi fra musica e altri linguaggi*, a cura di M.P. Pozzato e L. Spaziante, Pisa, ETS, 2009: 229–253 e G. FERRARO, *Teorie della narrazione*, *op. cit.*: 255–258.

quattro giovani consapevoli della loro mediocrità, e di un amore da poco, né fortemente sentito né di fatto davvero vissuto. Il gioco sapiente delle ellissi e il fascino della musica mantengono però valide e pienamente leggibili entrambe le storie, dando vita a una costruzione perfettamente indecidibile e doppia: è percepibile e "vera" la storia romantica come è palese e "vero" il suo rovescio. L'oggetto del discorso è allora, a ben guardare, la tensione trasformazionale in quanto tale, il mutare dei valori e dei disegni di vita, il processo d'invalidazione dei modelli romantici nel contesto della nuova cultura borghese, ormai di fatto novecentesca. Allo stesso modo, diremmo, *In the mood for love*, se considerato sotto certe prospettive d'interpretazione, mette anch'esso in scena una trasformazione culturale considerata in quanto tale. Non importa tanto se i due protagonisti vogliano o possano vivere una storia d'amore oppure no, e forse è vero di fatto — come percepiscono certi spettatori e certi critici — che essi al tempo stesso si evitano e si amano, mantengono la loro purezza e generano insieme un figlio, dicono e tacciono i loro sentimenti. La loro duplicità non è un fatto personale: riguarda una nuova rete culturale in formazione, una nuova cultura pan–asiatica forse, che si interroga sulla propria identità, e ad esempio riflette su un modo di concettualizzare il tempo che non è mai stato riducibile a quello che in Occidente ci è familiare. Non s'intenda questa prospettiva interpretativa come terribilmente astratta e formale: è del tutto normale, al contrario, che una cultura s'interroghi sulle trasformazioni che la stanno interessando, e in particolare sul rapporto tra i sistemi valoriali e i comportamentali attuali e le formazioni precedenti da cui questi si sono originati e allontanati. È naturale che li metta a confronto, li sovrapponga, rappresenti l'uno lasciandovi trasparire l'altro. Cosa resta uguale, e cosa sta diventando diverso, è una domanda che tutti e ovunque ci poniamo assai spesso.

La visione trasformazionale di Lévi–Strauss ripropone il principio del *senso per differenza* su un livello di eccezionale complessità e raffinatezza. Ma alla base il concetto può essere semplice: ogni presa di parola parte dalle parole già dette, costruendosi sul discorso degli altri. Ogni storia acquisisce il suo senso in quanto variante di altre storie già note. Non c'è dunque generazione *dall'interno*, ma un meccanismo che è stato detto di *trasformazione orizzontale*, come una deriva semiotica che fa della produzione testuale un flusso in costante mutamento, piuttosto che una collezione di unità autonome e statiche. Nel

disegno della grammatica narrativa lévistraussiana non c'è differenza di natura fra le trasformazioni che — per negazione o inversione, ad esempio — generano una nuova sezione di un testo a partire da una sua matrice primaria e le trasformazioni tramite le quali un racconto genera un nuovo racconto. In buona misura si può dire che i testi si generano nello spazio esterno che li connette tra loro, piuttosto che a partire da un nucleo profondo celato al loro interno: una prospettiva che d'altro canto ci ricorda molto quella proposta da Saussure a proposito dell'identità di una lettera scritta. Anche lì, l'identità poteva essere colta non cercando qualcosa di interno all'oggetto visibile, bensì nello spazio relazionale e differenziale che connette gli oggetti tra loro.

6. Conclusioni

Questo excursus su alcune delle possibili letture di *In the mood for love* ci aiuta a comprendere il disegno fondamentale che la struttura testuale viene a dispiegare, e con questo la logica del dispositivo destinato a generarla. Alcuni punti chiave possono essere schematicamente riassunti:

a) La struttura di un testo narrativo è generata lungo un processo di espansione a partire da alcune matrici primarie. Queste si presentano come strutture semionarrative semplici, non eterogenee rispetto al testo che viene generato, per quanto differente questo possa poi risultare in termini di ampiezza e di complessità. Il processo di espansione non attraversa, cioè, "livelli" qualitativamente diversi. Esso conduce da una matrice di partenza più semplice ed essenziale alla costituzione di una struttura più ampia e complessa, sulla base di una gamma di opzioni offerta da un set limitato di regole d'espansione. Tra queste, un ruolo decisivo spetta alle espansioni *per negazione* e a quelle *per virtualizzazione*.
In the mood impiega, con tutta evidenza, entrambe le modalità: l'espansione *negativa* genera la storia *degli altri*, che vale insieme come inizio della catena narrativa e come sfondo di valore topicalizzante. L'espansione *virtuale* genera dal canto suo una linea narrativa costantemente *possibile*, ma in questo caso costantemente priva di realizzazione. E qui vediamo come un testo può giocare su

un suo specifico modo di composizione delle regole previste dalla grammatica. Normalmente, non vi è tendenza a confondere le due direzioni in cui rispettivamente muovono l'espansione per negazione e quella per virtualizzazione; *In the mood for love* sceglie invece la strada di una quasi paradossale assimilazione, poiché ci propone un quadro in cui il comportamento negativizzato degli *altri* si presenterebbe stranamente analogo a quello che il *nostro* modo interiore e positivo di sentire ci porterebbe a fare. Nella percezione di molti spettatori, la relazione tra i due piani risulta in effetti particolarmente problematica, dal momento che il *fare virtuale* dei protagonisti sarebbe comunque al tempo stesso *uguale e diverso* rispetto al *fare realizzato* dei due coniugi fedifraghi. Senza questa particolarità, non avrebbero motivo alcune delle interpretazioni più elaborate che del film sono state proposte. Sottolineo questo aspetto per accennare quanto meno alla differenza rispetto a una prospettiva di classico stampo proppiano, ove i testi non farebbero altro che convocare modelli grammaticalizzati che li sovrastano, e cui di fatto spetterebbe la definizione del senso.

b) La logica che organizza un testo narrativo presenta, per definizione e di fatto, carattere relazionale. Dal punto di vista strettamente narrativo, le matrici primarie implicano il riferimento a una qualche forma di relazione tra due piani, e corrispondentemente tra due principi organizzativi: ciò che, nella maggior parte delle architetture proprie al nostro universo culturale, corrisponde alle nozioni che sinteticamente indichiamo con i termini di *prospetticità* e *destinazione*. Questo meccanismo immediatamente instaura un gioco di duplicità e opposizioni, rispecchiamenti e capovolgimenti, che concerne non solo il progressivo arricchimento di ulteriori segmenti narrativi ma anche lo sviluppo di tutte le altre componenti testuali.

c) La generazione di un testo ci si presenta come un processo complessivo, guidato da una logica unitaria. Ribadiamo ancora una volta che questa interessa al tempo stesso le strutture narrative, le modalità d'espressione plastica e simbolica, nonché quelle di organizzazione discorsiva, tanto da renderle in definitiva difficilmente separabili. Nel nostro caso, ad esempio, l'incertezza narrativa che caratterizza la vicenda di *In the mood* nasce dalla medesima logica espressiva che genera nel testo un'incertezza, una scomposizione e un'inafferrabilità visiva, e che d'altro lato gene-

ra un modo d'esposizione parallelamente frammentato, giocato sulle ripetizioni, sulle simmetrie e sulle incerte definizioni dello statuto veridittivo.

d) I testi, più che presentarsi come entità autonome e isolate, da un lato convocano, impiegano e rielaborano entità e configurazioni culturali di natura più generale, dall'altro lato prendono vita quali trasformazioni di altri testi, o quali riproduzioni di quei testi nel quadro di un campo semiotico differentemente organizzato. Questo ci porta evidentemente molto lontani dall'idea di un testo generato secondo un percorso dominato da un suo "profondo" nucleo interno. Ma ci avvicina anche all'idea che i testi si pongano tra loro in dialogo, che difendano loro specifici punti di vista, e che dunque sia labile la separazione fra strutture narrative e forme argomentative.

La visione di Lévi–Strauss ci aiuta a pensare che ogni nostro atto espressivo prende sempre le mosse dal pensiero degli altri. Come uno scritto saggistico inizia spesso esponendo le posizioni assodate (il discorso già noto e non proprio, collocato in posizione di *topic*), per poi rifiutarle e innovarle (elaborando così il suo *focus*), allo stesso modo un racconto si apre tipicamente presentando nel *topic* un punto di partenza negato (il "contenuto invertito") per elaborare un "contenuto affermato", il suo *focus*[20]. In fondo, potremmo dire, ogni discorso è una *risposta*: nessun testo, nessun autore, nessun essere umano parla mai da solo. Anche quando sinceramente crediamo che tutto ciò che stiamo dicendo nasca da un qualche nostro autonomo e profondo livello interiore.

[20] Sul modo di operare del meccanismo *topic/focus* nei testi narrativi, e in particolare nell'ambito cinematografico, cfr. in particolare G. FERRARO e A. SANTANGELO, a cura di, *Uno sguardo più attento*, Roma, Aracne, 2013.