



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

La finzione tra regimi di credenza e dispositivi di rappresentazione. Alcune considerazioni sul cinema di Ari Folman

Enzo D'Armenio

Abstract

This contribution aims to discuss two general accounts of *fiction* as they have been introduced in semiotics and in audiovisual studies. In the first part we will illustrate the first one. Following this, *fiction* and *semiotic function* seem to overlap – and, more generally, to be connected with the notion of *representation*. This perspective allows and leads us to examine the role of the substances of expression in signification processes. In the second part we will discuss the other account of *fiction*. This conceives it as a peculiar regime of belief, different from those of documentary, of didactics, of game. Our goal consists in deepening the rhetorical operations in contemporary audiovisual production, i.e. to examine the way in which the different substances of expression intertwine with different regimes of belief in order to increase the narrative efficacy and the persuasive force of audiovisual texts. The analysis of some sequences of *Valzer con Bashir* and *The Congress* will contribute to make manifest these mechanisms, which rely on the relation between the two accounts of *fiction* we discussed.

1. Introduzione

L'intervento mira a delineare due accezioni molto generali del concetto di finzione che sono state proposte in semiotica e in approcci a lei prossimi: in particolare, nell'antropologia dei moderni proposta da Bruno Latour (2012) e nella riflessione dedicata agli audiovisivi di François Jost (1995).

Nella prima parte, ripatendo da Latour, illustrerò la prima concezione che vede la finzione confondersi con la stessa funzione semiotica o, più in generale, con la nozione di rappresentazione. Essa ci permette di approfondire il ruolo delle sostanze dell'espressione nei processi di significazione.

Nella seconda parte, rifacendomi alle proposte di Jacques Fontanille (2015) e di François Jost (1995) presenterò la seconda accezione di finzione: quella che la intende come un regime di credenza che la oppone al documentario, alla didattica, al gioco.

La mira è quella di provare a rendere conto del modo in cui alcuni testi audiovisivi sfruttano le differenze tra sostanze dell'espressione e tra i regimi di credenza per realizzare delle peculiari operazioni retoriche, aumentandone l'efficacia narrativa o la forza persuasiva. In particolare, tramite l'analisi di alcune sequenze tratte da due film di Ari Folman, *Valzer con Bashir* e *The Congress*, sarà possibile mostrare l'articolazione tra i due tipi di finzione.



2. La finzione come rappresentazione

La prima accezione della finzione è quella che la identifica con la rappresentazione. Per illustrare questa accezione e riportarla alle problematiche semiotiche farò riferimento a Bruno Latour (2012). L'idea di Latour è quella di allargare il concetto di enunciazione a partire dalla versione di Greimas (Greimas e Courtés 1979) così da estendere la sua portata ben oltre i fatti semiotici, fino a farne un metalinguaggio in grado di descrivere di qualunque tipo di esperienza, persino l'esistenza stessa¹.

Il punto di partenza della riflessione di Latour è il rifiuto dell'opposizione tra una natura immutabile da un lato e infiniti giochi di linguaggio dall'altro: a suo avviso, la natura stessa è un processo, perché gli esseri si "enunciano" in maniera encomiabile anche se non producono rappresentazioni. Com'è noto, nella versione di Greimas, l'enunciazione è intesa come un processo di convocazione che a partire da un'istanza inattuabile, un io-qui-ora di produzione, genera tramite un *débrayage* un enunciato che presenta altri tempi (non-qui), altri luoghi (non-ora) e altri attori (non-io). C'è quindi una moltiplicazione e una differenziazione di luoghi, tempi e attori rispetto a quelli della produzione, anche se andranno poi studiate le sole strutture testuali. Latour riprende questa struttura argomentativa ma ne estende di molto la portata: ciò che ci interessa sottolineare è che a suo avviso è l'enunciazione tecnica a permettere questa moltiplicazione di luoghi, di tempi e di attori. Essa si estende ben oltre i fatti semiotici e li rende possibili: il fare tecnico è secondo Latour propedeutico a qualunque produzione significativa.

Avec les pliages techniques [TEC], nous obtenons ce que les sémioticiens prenaient pour acquis dans les récits mais qu'il faut d'abord engendrer par un mode d'existence très particulier : le débrayage de l'énoncé, de l'énonciateur et de l'énonciataire, déhanchement tout à fait impossible sans l'invention technique. Avec ce mode, la reprise commence vraiment et donc la prolifération des espaces, des temps, des actants. (Latour 2012, p. 295).

Il fare tecnico può infatti produrre non solo degli oggetti semiotici ma anche degli oggetti tecnici o delle competenze: ad esempio, il modo in cui della legna viene modificata a livello di forma e a livello di resistenza per produrre un tavolo. Si tratta quindi di tutti quei fare che generano un differenziale di resistenza capace di produrre oggetti tecnici come un'aspirina o un tavolo; o delle competenze muscolari specializzate (come quelle di un meccanico). Per ciò che concerne invece le enunciazioni semiotiche si tratta ugualmente di un fare tecnico, ma che è ulteriormente qualificato: i materiali o gli esseri che vengono modificati non generano degli oggetti tecnici, bensì delle figure. Uno degli esempi che Latour riporta è dell'argilla lavorata tecnicamente in modo che sia poi riconoscibile una figura, ad esempio quella di un uomo. Questo processo è nient'altro che del rinvio segnico: un oggetto materiale presente che rinvia, rimanda, presenta un'entità immateriale assente.

Questa impostazione è interessante per due motivi: in primo luogo, mettendo in primo piano la tecnica all'interno delle enunciazioni, Latour insiste sul ruolo dei materiali e quindi delle sostanze dell'espressione all'interno dei processi di produzione semiotica. In secondo luogo, riprendendo in maniera molto accurata le riflessioni di Greimas, l'autore lascia intendere che le modalità di *débrayage* temporale, spaziale e attoriale dipendono dal tipo di linguaggio e dalle sostanze dell'espressione. La differenza fondamentale risiede nel fatto che secondo Latour l'opera proietta lo spettatore stesso: essa ci *débraya* in altri luoghi, in altri tempi e di fronte ad altri attori, a seconda del grado di verosimiglianza, mimetismo e figurazione che la caratterizza.

L'expérience est courante que nous risquons de ne plus y être sensibles. Une musique commence, un texte est lu, un dessin s'ébauche et «nous voilà partis». Où ? Ailleurs, dans un autre espace, dans un autre temps, dans une autre figure ou personnage ou atmosphère ou réalité, *selon les degrés*

¹ In un articolo precedente, *Piccola filosofia dell'enunciazione* (1999), Latour presenta una teoria dei delegati che anticipa i modi di esistenza della sua opera successiva. Vi si ritrova l'idea che il primo regime di enunciazione è quello della riproduzione. Così com'è presente il riferimento al modo della finzione (ovvero la semiosi), della scienza e della tecnica.



de vraisemblance, de figuration ou de mimétisme de l'œuvre (Latour 2012, p. 254, corsivi nostri).

Ciò che occorre notare è quindi il ruolo fondamentale giocato dai materiali e dalle sostanze dell'espressione, che decidono il **modo** in cui accediamo alla funzione semiotica. In un altro passaggio Latour insiste su questo peculiare momento di accesso alla semiosi dovuto a sostanze differenti.

C'est par ce nouveau potentiel prélevé sur les techniques qu'on peut d'abord repérer leur présence. À chaque fois qu'un petit amas de mots fait **saillir** un personnage; chaque fois que de la peau tendue d'un tambour on tire **aussi** un son ; chaque fois que d'un trait sur une toile on extrait **en plus** une figure ; chaque fois qu'un geste sur scène engendre **par surcroît** un personnage ; chaque fois qu'un morceau de glaise fait naître **par addition** l'ébauche d'une statue (Latour 2012, p. 251).

3. I regimi di credenza: abiti audiovisivi e promesse di genere

Il concetto di **regime di credenza** si propone di sfumare le problematiche relative alla questione dei generi. Si tratta di una nozione che è stata proposta da Jacques Fontanille (2015), ma che riprende una classificazione che François Jost (1995) aveva elaborato per le emissioni televisive. Jost si interroga su un gran numero di etichette di genere presentate dai produttori di contenuti audiovisivi: ad esempio, quelle di **reality show**, **documento**, **dramma**, **télé-réalité**, **soap opera**, **docu-drama**, **docu-fiction**. Analizzando queste nomenclature, Jost rintraccia dei dislivelli di pertinenza nei criteri che le determinano: «certains prennent pour trait pertinent la forme de l'émission (forme scénique pour «dramatique», «docu-drama»), d'autres sa matérialité («documentaire», «document») d'autres enfin font référence à des ensemble beaucoup plus vastes («réalité», «fiction») que j'appelle des **mondes**» (Jost 1995, p. 41). L'ipotesi di Jost è che questi mondi possano fornire un fondamento per una classificazione dei generi, andando a costituire degli arci-generi. Per tentare di chiarire le ragioni di questo dislivello, l'autore adotta un punto di vista pragmatista ispirato alla semiotica di Peirce: Jost si chiede quali sono i primi segni interpretanti che lo spettatore produce di fronte alle immagini audiovisive. Questa prospettiva ci sembra particolarmente interessante perché concerne la funzione pragmatica e sociale che i generi – o arci-generi – rivestono nell'interpretazione. Secondo Jost, i primi interpretanti prodotti mirano al chiarimento dello statuto delle immagini, perché lo spettatore si chiede quale rapporto intercorre tra il mondo rappresentato e il mondo della sua esperienza. Si tratta del primo riflesso dell'interprete, che è portato a determinare se le immagini parlano del nostro mondo o meno (*Ivi*, p. 42). Il «primo riflesso» di cui parla Jost indica il modo in cui, guidati da un abito, tendiamo in maniera irriflessa a produrre gli interpretanti: per Peirce gli abiti sono infatti «un misto di prontezza di azione, diciamo pure eccitabilità» (Peirce, CP 5.477).

I regimi di credenza sono quindi degli abiti produttivi e interpretativi che guidano il nostro primo riflesso di fronte alle immagini audiovisive. Secondo Jost si tratta del regime **informativo**, del regime **finzionale** e del regime **ludico**, a cui Fontanille aggiunge quello della **didattica**. Nel regime informativo, «l'auteur d'une assertion répond de la vérité de la proposition exprimée et doit être en mesure de fournir des preuves à l'appui de ce qu'il affirme» (Jost 1997, p. 23). Nel regime della finzione², al contrario, «la seule véritable règle est la cohérence de l'univers créé avec les postulats et les propriétés qui le fondent» (*Ibidem*). Segue il regime ludico, in cui «les règles du jeu, mais aussi l'observation de règles sociales ou de rites [...], prescrivent le déroulement du temps et où les effets perlocutoires guident l'émission» (*Ibidem*).

A partire da queste macro-categorie è poi possibile situare i generi e i sottogeneri che abbiamo elencato in apertura di questo paragrafo: anche in questo caso Jost adotta una prospettiva pragmatista, perché descrive i generi come dei filtri tra produttori e spettatori. Egli contesta però la nozione di **contratto** (Casetti 1988) usata molto spesso per rendere conto di questo ruolo di filtro, e adotta invece quella di **promessa**. I generi e i sotto-generi sono quindi descritti come atti promissivi con cui un

² Se nel caso del regime di credenza questa vaghezza è inevitabile, dato che si tratta di un abito d'interpretazione vago per definizione, spesso si usa la nozione di finzione per indicare altri fenomeni, come l'immersione all'interno di un'esperienza estetica. Cfr. Schaeffer (1999).

produttore di discorsi audiovisivi – tramite paratesti, sigle, pubblicità e anteprime – propone una chiave di lettura da adottare per l’interpretazione. Tale promessa può però anche rivelarsi falsa, parziale o essere rifiutata dallo spettatore: un testo etichettato come una commedia, ad esempio, realizza la promessa di far ridere, ma tale promessa potrà rivelarsi attendibile o meno, così come potrà rivelarsi un’operazione di depistaggio interpretativo, di sorpresa, di fluttuazione isotopica³.

4. I casi di *Valzer con Bashir* (2008) e *The Congress* (2013)

Per fare alcuni cenni sull’articolazione tra i due concetti di finzione possiamo rifarci alle riflessioni di Roger Odin (2000), che assegna ai due momenti due termini differenti ma correlati: la *fittizzazione*, intesa come modo di accesso alla funzione semiotica a seconda del linguaggio considerato; e la *finzione*, ovvero il regime di credenza che rende pertinente solo la coerenza interna di un’opera senza interrogare il valore referenziale. Dobbiamo però osservare che la prassi enunciazionale della cultura crea delle simbiosi privilegiate tra alcune sostanze dell’espressione e i regimi di credenza. Per oltrepassare queste considerazioni generali, propongo due brevi casi che sfruttano queste due accezioni della finzione per articularle in maniere complesse. Si tratta di due film di Ari Folman: *Valzer con Bashir* (2008) e *The Congress* (2013).

Valzer con Bashir appartiene al regime di credenza del documentario e descrive le vicende biografiche del regista (Ari Folman) che cerca di ricordare un evento della guerra in Libano. Più nel dettaglio, egli cerca di ricordare il modo in cui ha partecipato, sebbene in via indiretta, alla strage di Sabra e Shatila nelle fila dell’esercito israeliano nel 1982. Il partito dei falangisti si vendica infatti dell’uccisione del loro capo e presidente Bashir Gemayel assassinando oltre 700 rifugiati palestinesi – ma c’è chi parla di migliaia – in un campo profughi, grazie al supporto e alla complicità dell’esercito israeliano di cui Ari Folman faceva parte. Il lungometraggio si affida quindi a degli elementi tipici del documentario: ci sono le testimonianze delle persone che hanno partecipato agli eventi sotto la forma di interviste, ci si riferisce a fatti reali, ed è presente un filmato di archivio con cui si chiude il film, relativo al risultato strage. Il punto è che il lungometraggio adotta la tecnica dell’immagine animata. Un primo elemento di riflessione è quindi legato allo scarto che si realizza rispetto alle abitudini della prassi enunciazionale: un documentario di guerra usa una sostanza dell’espressione solitamente usata per altri regimi di credenza, ovvero quello della finzione.



³ Un esempio tipico con cui è possibile inquadrare questa peculiare accezione di genere è quella dei trailer cinematografici. I trailer sono spesso costruiti in modo da magnificare alcune linee narrative a scapito di altre, alcune tematiche, alcuni effetti di senso. A volte questa selezione è realizzata per generare degli effetti di sorpresa, altre volte per attirare un pubblico che non sarebbe il pubblico normalmente interessato a un determinato tipo di film, e così via. Cfr. Dusi (2014, pp. 89-123), Pezzini (a cura di) (2002).



Figg. 1-4 – Alcune immagini di *Valzer con Bashir* (2008)

Com'è stato notato in un bell'articolo di Angela Mengoni (2011) dedicato al lungometraggio, il tema dell'elaborazione della colpa e della memoria è centrale. Il film è infatti un percorso di ricerca della memoria da parte di Ari Folman – un percorso di elaborazione dell'evento – ma è anche un percorso per elaborare un trauma collettivo: solo attraverso le testimonianze di coloro che hanno preso parte all'evento, sarà possibile per Ari Folman ricordare le vicende personali. Tuttavia, come Mengoni nota con grande chiarezza, questa elaborazione riguarda anche il trattamento materiale delle immagini, perché la sostanza dell'espressione animata con cui è realizzata la prima e preponderante parte del film, viene poi inaspettatamente sostituita da un filmato di archivio che copre i minuti finali. Questo scarto tra le sostanze dell'espressione si ha in corrispondenza della sutura più importante, quella che lega l'elaborazione della colpa di Ari e quella collettiva: la sequenza che mostra finalmente da cosa era stato catturato il suo sguardo una volta entrato nel campo profughi (Figg. 5-8).

Tra questi due scarti retorici si realizza un peculiare concatenamento: lo scarto esterno al testo relativo alla sostanza dell'espressione animata prepara infatti il ritorno della sostanza fotografica. Rompendo con una tradizione compositiva consolidata, e creando una sorta di abito locale lungo lo svolgimento del lungometraggio, il disegno animato fa in modo che le immagini di archivio relative alla strage ricevano un aumento della loro forza persuasiva. Questo ritorno alla corrispondenza tra documentario e fotografia comporta infatti una maggiore efficacia delle immagini di archivio rispetto a quanto sarebbe stato possibile in una cornice di senso più canonica, come quella di un notiziario televisivo.



Figg. 5-8 – La sequenza finale di *Valzer con Bashir* (2008)

Il secondo caso prosegue da questo risultato e porta alle estreme conseguenze la poetica del regista: sembra che dopo aver nettamente separato le sostanze dell'espressione di un'opera audiovisiva dai regimi di credenza, sia possibile considerarle come due elementi della composizione, che possono essere articolati in maniere anche più complesse. È ciò che accade in *The Congress* (2013), un lungometraggio di fantascienza basato sul racconto di Stanisław Lem *Il congresso di futurologia* (1971). Le premesse sono opposte rispetto al film precedente, perché si tratta di un film di finzione, ma con elementi forti che fanno riferimento al mondo "reale". La protagonista è infatti Robin Wright, l'attrice di *Forrest Gump*, che interpreta se stessa, Robin Wright. O meglio, una versione finzionale di se stessa: si tratta davvero di Robin Wright, ha davvero recitato in *Forrest Gump*, ma non ha un figlio di nome Aaron affetto da sindrome di Usher e nessuno degli eventi del film la coinvolgono davvero. Nel lungometraggio è un'attrice la cui carriera è stata un rapido calando causato da scelte sbagliate: il produttore della Miramount le propone quindi di cedere i diritti della sua immagine. Facendo scannerizzare il suo corpo, le sue espressioni, i suoi gesti, potranno essere realizzati nuovi film in cui lei è protagonista, ma senza che debba più recitare: sarà la sua versione fotorealistica e computerizzata, indistinguibile dall'originale, a essere protagonista dei futuri film. È anzi una clausola del suo contratto a interdire qualunque sua apparizione sulla scena: Robin Wright come persona perde tutte le sue doppiezze finzionali, che diventano autonome. Una volta firmato il contratto, Robin smette di recitare, mentre vengono prodotti film di fantascienza di serie B con la sua versione finzionale.

Venti anni dopo deve però recarsi ad Abrahamama per rinnovare il contratto. La tecnologia è però molto avanzata nel frattempo, tanto che Abrahamama è una sorta di paese dei balocchi: vi si può accedere solo dopo aver inalato un fluido che cambia la percezione e la rende completamente animata.



Figg. 9-12 – La sequenza di accesso ad Abrahamama in *The Congress* (2013)

In questo caso non si tratta solo di una funzione semiotica rivolta allo spettatore, del modo in cui quest'ultimo accede al mondo finzionale: si tratta di una funzione semiotica che si accorda al modo in cui i personaggi vedono il mondo all'interno della diegesi.

A seguito di un'intossicazione, Robin è però costretta a essere congelata per altri 20 anni, in attesa di una cura. Nel frattempo c'è stato però un cambiamento ancora più radicale: la sostanza che rende il mondo un cartone animato è stata diffusa nell'aria, e ormai ognuno vede ed è ciò che la sua mente

decide. Non si tratta più di un effetto temporaneo, ma della normalità. Robin vuole però ritrovare suo figlio a tutti i costi, e prende una sostanza per tornare alla percezione reale.



Figg.13-16 – Il ritorno alla percezione reale in *The Congress* (2013)

La sequenza utilizza lo stesso espediente di uno slittamento del documentario di guerra, passando dall'immagine animata a quella fotografica, ma il regime di credenza complessiva – così come, soprattutto, l'andamento narrativo del film – ne variano completamente la funzione. Qui non si tratta di rendere più efficace l'immagine di un evento reale, ma di uscire da un regime percettivo interno alla diegesi, e rientrarvi. Robin quindi scopre che dietro le allucinazioni animate si nasconde un mondo di poveri mendicanti.

5. Conclusioni

In questo intervento abbiamo presentato due accezioni generali della finzione: la finzione come rappresentazione e la finzione come regime di credenza. Riteniamo che queste due accezioni possano essere utili proprio a causa della loro diversità: il loro situarsi a livelli di pertinenza diversi permette di rendere conto degli aspetti sostanziali ma anche di quelli più pragmatici della semiosi.

Il primo regime si riferisce infatti alla pelle del testo, alle sue sostanze dell'espressione, al modo i cui accediamo alla diegesi. Il secondo è invece legato ai valori, agli statuti con cui regoliamo le nostre interpretazioni. Il modo in cui alcuni testi cinematografici articolano queste due accezioni della finzione ci ha inoltre permesso di indagare alcune strategie intermediali: una serie di espedienti che giocano con lo statuto delle immagini, con gli abiti di produzione della prassi enunciativa e con le sostanze dell'espressione al fine di aumentare la forza persuasiva di un'opera o la sua efficacia narrativa.

Bibliografia

Basso, P.L., Corrain, L., a cura, 1999, *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Genova, Costa e Nolan.

Casetti, F., 1988, *Tra me e te. Strategie di coinvolgimento dello spettatore nei programmi della neotelevisione*, Torino, Rai Eri.



Chimenti, D., Coviello, M., Zucconi, F., a cura, 2011, *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo.

Fontanille, J., 2015, *Formes de vie*, Liège, PUF.

Greimas, A.J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Paravia Bruno Mondadori 2007.

Jost, F., 1995, *Comprendre la télévision et ses programmes*, Paris, Armand Colin.

Jost, F., 1997, “La promesse des genres”, in “Le genre télévisuel”, vol. 15, n. 81, pp. 11-31.

Latour, B., “Piccola filosofia dell’enunciazione”, in P.L. Basso e L. Corrain, a cura, 1999, pp. 71-93.

Latour, B., 2012, *Enquête sur les modes d’existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, Édition la Découverte.

Odin, R., 2000, *De la fiction*, Bruxelles, Editions de Boeck Université ; trad. it. *Della finzione*, Milano, Vita e Pensiero 2004.

Mengoni, A., “Restituire l’evento allo sguardo. Su *Valzer con Bashir* di Ari Folman”, in D. Chimenti, M. Coviello, F. Zucconi, a cura, 2011, pp. 85-105.

Peirce, C.S. (1931-1958), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, voll. I-VI, a cura di C. Hartshorne, P. Weiss, 1931-1935; voll. VII-VIII a cura di A.W. Burks, 1958, Cambridge MA, Belknap Press; trad. it. *Opere*, a cura di M. A. Bonfantini, Bompiani, Milano 2003.

Schaeffer, J.M., 1999, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Édition du Seuil.

Nota biografica

Enzo D’Armenio è dottorando in Semiotica presso l’Università di Bologna. Sta sviluppando un progetto dedicato alle strategie retoriche dell’intermedialità: i suoi principali interessi di ricerca sono i media, i testi e le pratiche audiovisive. Su questi temi ha scritto contributi per *Versus*, *Comunicazioni Sociali* e *Rivista di Estetica*. È inoltre autore del volume *Mondi paralleli. Ripensare l’interattività nei videogiochi*, edito da Unicopli nel 2014.

Pubblicato in rete il 30 settembre 2017