

RAYMOND BELLOUR, "DI UNA STORIA"
IN L'ANALISI DEL FILM, Torino, Kaplan, 2005

ta di ogni affinità signifi-
ca i fuori testo fallaci del
anzialmente infelice, ma
esente-assente del film,
statuto del frammento,
in rapporto all'insieme
buire a questa chiusura
no specchio per una rea-
ai concetti di opera e di
di cinema americano?
che cominciavano allora
di una preoccupazione
intimità materiale, una

ta storia, affinata dalla
sistenza delle sue foca-
mento sottile e graduale.
lle analisi, che devono
o lavoro, dal momento
tramite grandi blocchi
investimento "restudie".
n modo completamente
e di tutti i termini, una
ers du Cinéma»). Da un
ce per pensare l'analisi
vono apertamente l'ap-
nente, e più fondamen-
li "sistema testuale" (la
raggio e cinema (1971),
ondata su una serie di
tografico, codice speci-
stituisce come il luogo
complessità singolare e
divide in due tappe: ne
sulla natura del signifi-
prospettiva dei processi
vori che la psicoanalisi
etonimia o il referente
mpia (articolazione tra
ema testuale che viene
ritornando su se stessa,

ns et ponctuations dans le
, 1972 (tr. it. *Ipotesi meta-
significazione nel cinema,*

. cfr. R. Bellour, Ch. Metz,
signification au cinema II,
.E., Paris, 1978).

la semiologia del cinema si "psicoanalizza", assumendo così, nella sua generalità, la pluralità
significante che in alcune delle sue proposizioni l'analisi del film non ha potuto che riconoscere,
a partire dalla sua singolarità, fin dal primo momento.

Da un altro lato, nello stesso tempo, si moltiplicano gli approcci testuali, prima in Francia, poi
all'estero, soprattutto in Italia (pensiamo, tra gli altri, ai contributi molto articolati di Gianfranco
Bettetini), in Inghilterra (Stephen Heath, Peter Wollen, Kari Hanet, ecc.), negli Stati Uniti (Nick
Browne, Alan Williams, David Bordwell, il collettivo *Camera Obscura*, ecc.). Certamente di-
versi, essi mantengono con la semiologia prima, poi con la semio-psicoanalisi che si sviluppa e
le deve, per forza di cose, una parte di sé, una relazione che si vuole anche più o meno flessibile,
secondo l'inclinazione, il "genio" e gli scopi, più o meno confessati, dei loro autori. Si è già in-
trapreso un primo censimento di questi lavori⁴⁰, iniziato a fissarne la storia⁴¹. Non è questo il mio
intento. Io vorrei soltanto, in poche parole, e senza molte speranze, cercare di dissipare un malin-
teso che ha pesato e pesa ancora nel campo della teoria del cinema. Esso riguarda, attraverso il
lavoro di Metz, la semiologia del cinema e, di rimbalzo, l'analisi del film che ne è l'altra faccia e
partecipa alla sua definizione.

Questo malinteso è un'immagine di proiezione: quella della "semiologia" come scienza.
Colpisce, in modo uguale e contrario, quelli che intendono applicarla come tale, in particolare
all'analisi dei film, e quelli che cercano di smarcarsi, sia per oltrepassarla, trasgredirla, sia per
opporvisi. Come se non fosse un dibattito tristemente datato, immaginariamente votato a una
disciplina che non esiste più oggi se non nei brutti libri, e che non è mai veramente esistita, salvo
all'inizio, come puro spazio metodologico, apertura programmatica di un lavoro, virtualità di una
ricerca. Come se la semiologia, in Metz, Barthes, Kristeva, e tanti altri, non avesse cessato, quasi
fin dalle origini, di trasformarsi in rapporto a se stessa al punto da essere estranea all'immagine
fittizia di una scienza della trasparenza del segno. Come se, investita progressivamente da tutto
ciò verso cui tendeva lo specchio dei suoi modelli (la psicoanalisi, il marxismo, la storia, l'antro-
pologia, tutti i pensieri che ne nascono), la semiologia, irriconoscibile, dispersa, non si confon-
desse molto semplicemente in tutti i campi con la ricerca intellettuale di questi ultimi anni, con
gli stessi pensieri che intendono contestarla e che la assimilano, come la semiologia si sposta e si
trasforma in essi. Il resto è puro dibattito astratto, cristallizzazione aspra, eccessiva e mondana di
differenze. Ciò che sembra importante è che siano nati da questa fusione poco comune di iniziati-
ve, di metodi e di fantasticherie, pensieri e scritture che si trovano, ciascuno a suo modo ma forse
con maggior precisione di prima (sarebbe questo, ed è storicamente dimostrabile, l'apporto della
semiologia come tale) a contribuire, in rapporto agli oggetti e alle istituzioni che lo permettono
(in questo caso i film, il cinema), a uno dei compiti critici più fondamentali di questo tempo: la
logica e la storia delle rappresentazioni.

Ho detto, a proposito del frammento de *Gli uccelli*, che solo una certa configurazione poteva allora
motivare il mio desiderio di analisi. Naturalmente non l'ho capito che dopo, poco a poco, al prezzo di
passaggi obbligati, esterni al cinema (i miei lavori sulla poesia, sulle sorelle Brontë, su Dumas). Essi mi
hanno permesso di concepire meglio il senso storico degli oggetti che mi ero dato – un insieme di film
classici americani, tra i quali molti film di Hitchcock – e della mia stessa storia in essi, come soggetto
inserito nelle strutture culturali delle quali essi delimitano la scena. Posso rammaricarmene, ma è così:
non c'entrano questioni di principio o sinistrismo intellettuale. Godard diceva: «I figli di Karl Marx e
della Coca-Cola». Diciamo, altrettanto bene, i nipoti di Sigmund Freud e della macchina da presa.
Non si può avanzare che al prezzo della dissociazione e del rifiuto di certe immagini; e non ci si può
realmente separare se non da ciò che si è, almeno, capito.

→ Questa configurazione è fondata sulla relazione di raddoppiamento narcisistico tra l'uomo e

⁴⁰ R. Odin, *Dix années d'analyses textuelles des films. Bibliographie analytique*, Travaux du Centre de recherches
linguistiques et sémiotiques de Lyon, n. 3, Lyon, 1977.

⁴¹ J. Aumont, M. Marie, *L'analyse des film*, Nathan, Paris, 1988 (tr. it. *Analisi dei film*, Bulzoni, Roma, 1996).

la donna che regola, a partire dalla fine dell'Ottocento e per tutto il Novecento, da cui siamo appena usciti, la relazione di desiderio dei due sessi. La psicoanalisi nasce, all'inizio freudiana, poi lacaniana, a partire dal modello univoco dell'Edipo e della castrazione, per ordinare il conflitto e la differenza dei sessi sulla scena angusta della famiglia nucleare⁴². Nella maggior parte dei film occidentali, soprattutto nel cinema americano classico, si ritrova questa configurazione che, come è stato spesso sottolineato, sembra essersi data come fine quello di continuare la grande tradizione del romanzo del XIX secolo.

Con i sei testi che compongono la terza parte del libro ho tentato di circoscrivere la logica di questo raddoppiamento narcisistico. Pertanto ho tracciato una mappa dello spazio-tempo narrativo, della determinazione enunciativa e della realtà storico-sociale del cinema americano. Un soggetto di desiderio, del tutto storico, è definito da un concatenamento sistematico, determinato da una serie di regole, insieme mobili e rigide (ed è qui tutta la loro forza) che puntano a produrre un certo effetto a partire dalla messa in finzione della coppia diegetica. Ho chiamato questo effetto «il blocco simbolico» volendo suggerire così che il movimento che apre il film è lo stesso che ne permette la chiusura, secondo un programma dove l'aleatorio si dà come la condizione della necessità, più o meno rigorosa, di una relazione determinante tra la ripetizione e la soluzione; poi, che questo movimento si propaga, con una gerarchizzazione sapientemente orchestrata e secondo un effetto di ripetizione continua, tanto a livello della sorte complessiva del racconto, del suo disegno sostanziale e apparente, quanto a quello del dettaglio infinitesimale di ogni sua componente; infine che questa estrema formalizzazione si ripresenta, all'infinito, ma secondo uno schema ben determinato (la differenza tra i sessi riordinata sul modello della rappresentazione dominante di un solo sesso), l'immagine speculare della coppia diegetica, votata alla riconciliazione finale del desiderio e della legge o alla loro impossibile unione (o ancora, attraverso sottili sdoppiamenti, alla pressione di queste due forze unite). Il blocco simbolico: come il desiderio del soggetto occidentale si è trovato preso, regolato, dalla doppia insistenza del racconto e dell'immagine, del racconto per immagini, secondo un processo di espansione propriamente infinita del medesimo, della ripetizione sottomessa alla sua risoluzione.

A lungo ho sperato di concentrare su un solo film questo desiderio di analisi. All'inizio su *Notorious*, poi su *Gli uccelli*. Un po' come Barthes, che, a partire da un certo momento, aveva preferito lavorare al limite un racconto per eluderne il senso, i sensi di ogni racconto (classico). Non so molto bene perché ho finito per rinunciarvi. Senza dubbio il mio intento non era davvero simile a quello di *S/Z* (senza parlare dello scarto, notevole, che esiste tra un film e un testo letterario). Infatti non era tanto la pluralità sparsa dei significati e il loro risalire fino a un ordine prevalente del significante che mi sembrava dovesse essere il mio oggetto, ma piuttosto una certa relazione di incastro sistematico tra i diversi ordini di grandezza del racconto, al loro duplice livello di espressione e di contenuto, saldati dalla pressione determinante e storicamente determinata del significante psicoanalitico. Forse sarebbe stato anche più dimostrativo dividerne la materia su più film, anche se i due terzi appartengano allo stesso autore, Hitchcock, la cui opera consente di avvicinarsi meglio al soggetto messo in gioco dal racconto classico e all'istituzione che lo rende possibile. Comunque sia, vorrei che si leggessero questi sei studi secondo due punti di vista complementari: da una parte come approcci diversi a un unico e medesimo film e dall'altra come approcci a quell'immenso e inafferrabile eppure così pregnante "gruppo" di film, che costituisce il cinema classico americano.

Il primo punto di vista permette di approfondire la nozione, empirica ed astratta, di sistema testuale, come ho cercato di porla, particolarmente nelle pagine finali del lungo saggio su *Intrigo internazionale*. Ognuno dei sei film considerati, infatti, potrebbe idealmente essere oggetto dei sei studi uniti. I primi quattro, in particolare, si articolano in modo molto netto con i rispettivi livelli di analisi. Il primo, *Gli uccelli*, valorizza la logica testuale di un frammento, cioè di un pezzo

⁴² Cfr. il mio studio *Un jour, la castration*, «Alexandre Dumas, L'arc», 71, 1978.