



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

Sacro e medium cinematografico. Analisi figurale di *Madre e figlio* di Sokurov¹

Gian Maria Tore

In questo intervento ci chiederemo come il cinema possa produrre un'esperienza del sacro, e cioè come una prassi di immagini meccanicamente riproducibili – secondo la celeberrima caratterizzazione di Benjamin² – possa produrre una semiotica il cui valore è, in un certo senso, l'unicità e l'incontrollabilità. Ci occuperemo in particolar modo di un film di Aleksandr Sokurov, *Madre e figlio* (1996), e ne spiegheremo la semiotica argomentando che il film, tramite la sua figurazione e le sue immagini, significa la “sacralità della vita e del cosmo”. Non che il “sacro” sia ciò che è rappresentato direttamente in *Madre e figlio*, cioè il contenuto del discorso filmico; piuttosto, “il sacro” è un effetto di senso del modo in cui ciò che è rappresentato è appunto enunciato nel testo filmico: “il sacro” è una risemantizzazione particolare del film. In *Madre e figlio*, è per il modo in cui la vita della madre agonizzante e le vicende del figlio nella natura sconvolgente sono organizzate ed espresse dal medium cinematografico che la figurazione della madre e del figlio e della loro storia è risemantizzata come “sacra”.

Le pagine che seguono avranno un obiettivo duplice: da una parte, cercheranno di rendere conto della semiotica particolare del film; dall'altra, proporranno un approccio più generale alla testualità filmica. Si tratterà infatti di definire un certo *modello semiologico*, una metasemiotica del “sacro”, che spieghi in che modo la semiotica particolare del film (o di altri film) possa significare la “sacralità” di ciò che racconta.

Argonteremo che *Madre e figlio* attesta il funzionamento di un tale modello semiologico del “sacro”. E più in generale, sosteneremo che un film, o una qualunque testualità, può contenere un discorso di secondo grado, che parla di se stesso e del proprio funzionamento; e più precisamente sosteneremo che un film, un testo può auto-modellizzarsi³. Chiameremo *figurale* una tale dimensione auto-modellizzante interna alla figurazione, una tale sorta di

¹ Comunicazione presentata al XXXV Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, *Destini del Sacro*, Reggio Emilia, 23 - 25 novembre 2007.

² Benjamin 1936.

³ Sulla auto-modellizzazione interna ai testi: cfr. Fontanille 2003.



figurazione al quadrato⁴; e mostreremo dunque come in *Madre e figlio* vi sia una dimensione figurale che attualizza appunto il modello di una semiologia del sacro

1. Una definizione del “sacro” semioticamente operativa (a partire da Girard)

Per prima cosa occorre fissare il modello semiologico: dare una definizione operativa di una semiotica che significhi il “sacro”. Non tratteremo ovviamente la questione del sacro in generale, ma cercheremo di delineare un’ipotesi di lavoro sul “sacro” per confrontarci in seguito col nostro testo (oltre che aprire la possibilità di un confronto con altri testi ancora).

Il punto di partenza necessario per una semiotica del sacro – secondo noi – è il fatto che la “sacralità” non è una qualità di uno o più oggetti determinati: oggetti assolutamente diversi *possono diventare* sacri. Non prenderemo esempi di variabilità dell’oggetto “sacro” dall’antropologia culturale; piuttosto, per la nostra analisi di *Madre e figlio*, ricorderemo che una certa filosofia politica del novecento ha ben illustrato come un oggetto semiotico come la “vita” sia stato reso sacro nella storia recente dell’occidente⁵. Detto altrimenti, non solo la cultura occidentale ha prodotto un oggetto di senso unitario e centrale, a cui ci si riferisce in modo stabile da soli due secoli circa: la “vita”⁶; al contempo, essa le ha attribuito sempre più diffusamente e genericamente il valore di “sacro”⁷.

Prima di tornare sulla “vita sacra” in *Madre e figlio*, consideriamo dunque le conseguenze metasemiotiche del fatto che un oggetto non è sacro in sé ma lo *diventa* in una certa cultura, in un certo momento. Ai fini di uno studio semiotico del “sacro”, occorre esplicitare due questioni. La prima è che il “sacro” è sempre un effetto di senso di secondo grado: un oggetto semioticamente dato (p.e. la “vita”) viene risemantizzato come “sacro”. Detto altrimenti: il sacro è il contenuto aggiunto a una semiotica già data: esso è il piano di una connotazione. Trasposta nella sfera delle immagini, questa conclusione vuol dire che un’immagine “sacra” non è tale per i suoi contenuti particolari, né per i suoi modi espressivi: un’immagine è “sacra” quando la sua semiotica (denotativa), quando il modo in cui la sua figurazione è testualizzata, è ulteriormente semantizzata (connotata) come sacra. Affermazione banale, certo, ma che precisa in modo rigoroso la possibilità di complessificare la semiotica di un testo, passando dalla significazione locale di quest’ultimo alla significazione prodotta dalla pratica che lo enuncia. Si tratta di chiedersi non “come si rappresenta il sacro?” ma “in che modo il “sacro” è attualizzato, convocato, fatto emergere, in un discorso?”⁸.

Una cosa è considerare che un film parla di cose considerate già sacre (per esempio, un film sulla vita di Gesù Cristo), un’altra è porsi il problema del modo in cui l’attività della sua enunciazione produce un senso di sacro. In quest’ultimo caso, allora, si prende in

⁴ Illustreremo la questione del figurale nel resto dell’articolo, pur non potendo affrontarla in modo diretto. Sugeriamo qui almeno due riferimenti nella letteratura (sparsa e plurivoca) sul “figurale” al cinema: in Francia (in una prospettiva di problematizzazione dell’analisi filmica), Aumont 1996; in Italia (in una prospettiva prettamente e criticamente semiotica), Basso 2006. Per un’analisi filmica in cui si precisa meglio il rapporto teorico tra dimensione figurale e metasemiotica, ci permettiamo di rinviare a Tore 2008.

⁵ Cfr. spec. Arendt 1958, e già Benjamin 1921 (spec. p. 28).

⁶ È la notissima tesi di Foucault 1966.

⁷ Cfr. la ricognizione storico-concettuale di Agamben 1995.

⁸ Su questa complessificazione della semiortica greimassiana (che è una semiotica del discorso) verso una semiotica dell’enunciazione propriamente detta (cioè del senso non solo *nel* discorso ma anche *attraverso* di esso, nell’inter-discorsività, nell’inter-testualità – e magari nell’inter-prassicità e nell’inter-medialità): cfr. almeno Fontanille e Zilberberg 1998 (voce “praxis”), e la prospettiva generale aperta in Fontanille 1999.



considerazione non un contenuto figurativo, ma una produzione semiotica legata all'enunciazione filmica. Giungiamo così alla nostra seconda messa a punto preliminare: non la questione di cosa sia un oggetto sacro, ma la questione di *quando* esso sia, diventi, sacro. In termini più rigorosi potremmo dire: la questione di quale semiologia spieghi la connotazione di "sacro". È risaputo che autori diversi hanno dato risposte disparate, lasciando la questione sostanzialmente aperta; perciò, non starò a noi di proporre la risposta dirimente. Ci importerà piuttosto scegliere la proposta più euristica possibile per la nostra indagine testuale. La proposta teorica Girard⁹ ci sembra conveniente per almeno tre aspetti, che qui elencheremo e poi sintetizzeremo.

In primo luogo, Girard ha tolto definitivamente il "sacro" dall'"ineffabile", dal "numinoso", e da tutto ciò che di anti-semiologico, di anti-culturologico la letteratura aveva stabilito in precedenza¹⁰. In secondo luogo, Girard ha teorizzato esplicitamente che la sacralità non è un attributo dell'oggetto: anzi, come mostra chiaramente il fenomeno centrale del capro espiatorio, la sacralità *non deve* essere immediatamente nell'oggetto; l'oggetto sacro è sempre "sostituibile" per definizione. Infatti, esso è uno strumento di un gioco che si compie a monte dell'oggetto. Il che vuol dire, in breve, che ci sono delle dinamiche, dei *dispositivi di enunciazione particolari*, che scelgono un oggetto e vi riproducono il "sacro". In terzo e ultimo luogo, quel che ci interessa qui della prospettiva di Girard è che, nel definire tali dispositivi dell'enunciazione sacralizzante, essa parta da una prospettiva strutturalista, criticandola e sviluppandola dall'interno. Come Lévi-Strauss, anche Girard parte dall'assunto che la cultura si basa su delle istituzioni e dei riti produttori e riproduttori di *differenze*. Tuttavia, mentre Lévi-Strauss studia le "regole positive", Girard mette in luce i processi di regolazione e s-regolazione: non tanto la differenza quindi, quanto piuttosto la differenziazione; non tanto uno stato dato, quanto un processo sempre attuale, il cui esito è dunque a rischio. Ora, proprio questo spostamento d'accento si rivelerebbe fondamentale per cogliere e definire il sacro: per Girard il sacro è precisamente l'effetto di senso della *gestione in atto, fondamentale eppure arrischiata, di ri/produzione della differenza; la gestione attuale delle tendenze in-differenzianti dell'orizzonte umano*. E così, l'antropologia strutturale, proprio per essersi focalizzata solo sulla differenza data e non sull'attualità perenne dell'in/differenziazione, ha ignorato il sacro, anziché metterlo al cuore dell'edificio culturale¹¹. Una cultura ha sempre bisogno di tenersi, di riprodursi, riattualizzando il suo processo di differenziazione costitutivo in nuove circostanze, davanti a nuovi avvenimenti, in nuovi momenti; pena l'irrigidimento, l'implosione, il caos. L'esito del processo di ri/produzione di una cultura non è mai dato in modo definitivo e univoco, il pericolo della "crisi" non è mai abbastanza scongiurato¹².

Portando l'epistemologia strutturalista fino al suo ribaltamento, Girard assume che l'uomo ha bisogno di riprodurre la forma di vita del suo consimile, di imitarlo: nel lessico greimassiano, non c'è valore senza che un attante non venga programmato secondo i valori di un altro attante (il primo sarà allora "soggetto" e il secondo "destinante"; ma Girard rende reversibili i due ruoli, parlando di "desiderio mimetico"). La conseguenza di un tale

⁹ Il riferimento è soprattutto Girard 1972

¹⁰ Si tratta, per usare le parole di Agamben (che però non cita Girard), del "mitologema scientifico" che "pesa ancora" (*op. cit.*, p. 83) e secondo il quale il concetto di sacro "coincide del tutto con quelli di oscuro e impenetrabile. Che il religioso appartenga integralmente alla sfera dell'emozione psicologica, che esso abbia essenzialmente a che fare coi brividi e colla pelle d'oca, ecco le trivialità che il neologismo *numinoso* deve rivestire di un'apparenza di scientificità" (p. 86).

¹¹ Su tale discussione critica di Lévi-Strauss: cfr. Girard 1972 (cap. IX).

¹² Cfr. anche l'imponente prospettiva teorica di Luhmann (cfr. *Id.* 1984), sulla necessità costante che "sistema" sociale ha di affrontare un "ambiente", cioè un "rumore", un "indifferenziato"; sul fatto che, in definitiva, il senso è costitutivamente possibilità di confronto col non-senso.



presupposto è paradossale e devastante: il soggetto, poiché deve assimilarsi a un altro per darsi un'identità, non è più individuato; l'oggetto di valore, poiché è tale già per un terzo attante, inficia il programma del soggetto proprio mentre lo istituisce... Sicché, se tali processi venissero lasciati al loro corso, semplicemente si auto-distruggerebbero (si tratta dunque di quella che Girard chiama "violenza"). Occorre allora ammettere, o meglio immettere, all'interno dei processi che ri/producono la cultura, una deviazione, uno sganciamento, un *débrayage*, che arresti questo effetto boomerang. Occorre che il valore venga pattuito e oggettivato in un programma speciale, in una certa ridefinizione di certi soggetti e certi oggetti: soggetti, oggetti (e rituali) "sacri". E occorre che questa "certezza" sia ribadita, ri-enunciata costantemente, davanti ai vuoti di senso, cioè di differenze, che si presentano di continuo a una cultura.

Ecco dunque la famosa ambivalenza del "sacro", che non ha nulla di misterioso, di numinoso. Il sacro è l'effetto e la causa di un "controllo" costantemente attivato poiché sempre fallimentare, sempre esposto ai suoi limiti, e dunque sempre motivato a ri-operare. Il sacro è scongiuramento della "violenza": controllo della ri/produzione dell'edificio della cultura, tensione dis-tesa e oggettivata; ma è anche "crisi": motivazione di tale controllo, che mentre è esercitato è per ciò stesso esposto ai suoi limiti, e quindi deve essere ri-esercitato. Insomma, in una formula più chiara: "*le sacré, c'est tout ce qui maîtrise l'homme d'autant plus sûrement que l'homme se croit capable de le maîtriser*"¹³.

Ci fermiamo qui nel nostro brevissimo resoconto della teoria girardiana per stabilirne una sintesi metasemiotica. Il "sacro" – tale sarà la nostra definizione operativa – è l'effetto di *un particolare dispositivo enunciazionale che funziona per controllo "esclusivo"*. Si produce un enunciato "sacro" quando si mira ad "escludere forze mimetiche"; e cioè una configurazione è risemantizzata come "sacra" laddove il contro-valore enunciato è:

- 1) l'assimilazione (o contagio), il cui effetto sarebbe di diffondere, pluralizzare, la configurazione stessa;
- 2) la conseguente disgregazione, cioè l'effetto di sfaldamento della configurazione in questione.

Si tratta allora, rispettivamente, di isolare e riunire, di unicizzare – per così dire – una certa configurazione enunciata. In termini più precisi:

- 1) Contro il "contagio", l'enunciazione sacralizzante *filtra*: separa un insieme di elementi da un insieme più vasto, potenzialmente illimitato; e così, produce un interno proprio e appropriato, contro un esterno improprio e inappropriato.
- 2) Contro la "disgregazione", l'enunciazione sacralizzante *compatta*: configura in unità l'insieme degli elementi "propri", e cioè li stabilizza, li rende "corpo"¹⁴.

2. Uno studio "figurale" del sacro (analisi di *Madre e figlio* di Sokurov)

Fin qui, abbiamo definito un modello dell'enunciazione sacralizzante (una semiologia del sacro), ora dobbiamo vedere come esso possa sussumere e quindi spiegare diverse semiotiche (delle semiotiche che connotano il "sacro").

Per comprendere in che senso noi pretendiamo di "trovare" il sacro nel nostro film, così come in altri eventuali, è fondamentale aver chiara la distinzione tra *modello semiologico* e *semiotica particolare*, o semiotica denotativa. Le semiotiche particolari non "applicano" il

¹³ *Ibid.* p. 51.

¹⁴ È interessante notare come queste due condizioni di massima dell'enunciazione a effetto "sacro" (*filtraggio* per evitare il contagio con un fuori, e *compattazione* per evitare la disgregazione di un'implosione) siano le stesse della produzione semiotica di un "corpo" nella nostra cultura (secondo lo studio di Fontanille 2004).

modello; altrimenti il modello sarebbe incapace di spiegare, per l'appunto, la loro particolarità; e così tutti i film che funzionano in modo "sacro" sarebbero semioticamente uguali. In realtà, le semiotiche particolari "declinano" il modello: quest'ultimo vale come un paradigma, quelle come dei casi. Il modello è cioè un'ipotesi esplicativa plurale, che permette di definire le singolarità dei modi in cui esso si attualizza.

È in questa prospettiva che cercheremo qui di rendere conto della semiotica di *Madre e figlio*: non per riduzione ma al contrario per spiegazione (nel senso di *ex-plicatio*, dispiegamento). Se la nostra analisi sarà assai breve per motivi di spazio, essa deve essere intesa come il tassello di una casistica più vasta, e forse aperta¹⁵. In particolare, ciò che illustreremo per *Madre e figlio* potrebbe essere comparato ad altri film che singolarizzano diversamente lo stesso modello di *uso a effetto "sacro" del medium cinematografico* – pensiamo qui agli altri film di Sokurov, ma anche ai film di Andrej Tarkovskij, di Sharunas Bartas, di Bela Tarr...

La prima caratteristica semiotica di *Madre e figlio* è la semplicità assoluta del suo discorso: pochissimi elementi, assolutamente ridondanti, e una trasformazione narrativo-figurativa minima. Il film racconta semplicemente di un figlio che assiste la madre nelle sue ultime ore di vita, in una casetta sperduta nel mezzo di una natura magnifica e terribile. Senza un'analisi di tipo figurale, restando cioè alla sola semiotica discorsiva, *Madre e figlio* è un testo in definitiva piuttosto povero e poco significativo. Ma studiando il modo in cui il discorso si complica per le torsioni enunciazionali, indagando la complessità *filmica* della figurazione, allora *Madre e figlio* assume tutt'un altro spessore. La nostra tesi è che, in quest'ultima prospettiva, *Madre e figlio* non parla solo del quasi nulla che accade tra due persone, ma "lavora" per sacralizzarne le vicende.

Per spiegare ciò, occorre dunque cominciare col rilevare un gruppo nutrito di costanti testuali filmiche. In seguito, occorre sottrarsi alla tentazione di considerare queste costanti dei semplici procedimenti stilistici, e spingersi a esaminare il modo in cui esse "ragionano" sul film.

Partiamo quindi dal rilevare che sempre, in *Madre e figlio*:

- i piani sono fissi e frontali;
- sono chiusi su se stessi per una composizione centripeta,
- sono autonomi tra loro per la mancanza di raccordi, anzi per l'exasperazione dei loro contrasti (e soprattutto dei contrasti scalari, che producono un effetto di sublime);
- inoltre, essi contengono tratti specificamente pittorici: assenza di profondità, sintassi figurativa di tipo grafico (che produce una sorta di effetto acquarello: colori ripartiti in aree sfumate), citazioni evidenti di tele di Caspar D. Friedrich, Robert Hubert, El Greco, o di paesaggi impressionisti;
- infine, quando i tratti non sono pittorici, essi sono comunque propri di altri tipi di "immagini": vi sono effetti anamorfici, effetti "auratici" delle fotografie antiche, citazioni figurative del genere della "pietà"...

Tutti questi tratti dell'enunciazione filmica, cioè del modo in cui la figurazione è resa "testo filmico" sono così coerenti da produrre un effetto di senso a parte, che si aggiunge a quello della figurazione del film. È chiaro infatti che in *Madre e figlio*, quale che sia il contenuto figurativo delle immagini del film, esse fanno costantemente senso in quanto "immagini": quel che accade nel film si dà in una serie di quadri, in un percorso pittorico o "artistico", che si significa in quanto tale. Detto altrimenti, è come se il discorso filmico di *Madre e figlio*

¹⁵ Altrove abbiamo analizzato *Madre e figlio* in comparazione con *L'arca russa* (sempre di Aleksander Sokurov, 2002), nella prospettiva teorica di una modellizzazione della prassi cinematografica attraverso i testi filmici (in una prospettiva che mira a superare i concetti di "autore" e di "stile"): cfr. Tore 2007.



non potesse attualizzarsi che in quel luogo chiuso, a forte autonomia di valori, che è l'immagine", e più particolarmente l'immagine d'arte".

Lo spazio chiuso, appropriato e compatto, dell'immagine d'arte in *Madre e figlio*: ecco la prima attestazione di una semiologia a funzionamento "esclusivo" – secondo la definizione data nelle pagine precedenti. Le figure del discorso di *Madre e figlio* non sono enunciate che in configurazioni uniche, scelte, isolate, coese. *Madre e figlio* è, da questo punto di vista, la tensione costante a comporre e sigillare le sue figure, come se in tal modo queste non potessero confondersi, perdersi e disperdersi; come se così esse potessero congelarsi in eterno.

Appare così un vero e proprio discorso di secondo grado, che attraversa e ingloba le vicende del film, fino a farlo ri-significare. La tensione all'immagine compatta e definitiva innerva la figurazione del film e ne profila un nuovo senso: rende *Madre e figlio* il racconto di un tentativo costante di un figlio di rinchiudere la madre in casa, nel luogo intimo del focolare domestico, come se potesse evitare così di perderla... Non sono solo le operazioni testuali della messa in quadro e del montaggio a filtrare, cioè a creare un luogo chiuso e autonomo, e compattare, cioè organizzano delle configurazioni a blocchi. È anche la figurazione stessa che, *alla luce di questo pattern figurale*, si trova a filtrare l'universo figurativo del film, nel momento in cui si concentra sempre sui due protagonisti rinchiusi nel loro spazio intimo, e a *compattarlo*, nella misura in cui i due cercano di restare il più vicino possibile, il più a lungo possibile.

Il modello topologico del "sacro" (dispositivo di controllo che esclude e concentra, seleziona e compatta) parte dunque da una complessificazione dell'enunciazione filmica e si ripercuote sui vari livelli semiotici del film. Così il "fuori" (che l'enunciazione sacralizzante crea per poi neutralizzare – secondo il principio dell'esclusione) è innanzi tutto il fuori-campo: il film annulla il fuori-campo, per il fatto di disporre una serie di quadri autonomi: centripeti, senza raccordi, fortemente pittorici. Il fuori-campo, la figurazione potenzialmente visibile, è fuori-quadro, figurazione esclusa, non-rappresentabile¹⁶. Ma il "fuori" è anche la Natura, messa costantemente e letteralmente alla porta: infatti la dimensione spaziale del discorso filmico prevede una casupola, in cui la madre e il figlio vivono, e delle distese naturali tutt'attorno. In seguito a ciò, la Natura è costantemente addomesticata, territorializzata, ora in oggetto di contemplazione ora in spazio perfettamente abitabile: le distese naturali sono ora paesaggi sublimi, ora, quando i due escono a passeggio, *loci amoeni* in cui madre e figlio si comportano come a casa, abbracciandosi e sussurrandosi i loro affetti intimi. In ogni caso, la Natura è neutralizzata in quanto forza: nella misura in cui *rientra nella figurazione filmica*, la Natura esiste solo come materia composta, selezionata e organizzata in modo coesivo, distillata e armonizzata.

Ma poiché "il sacro è tutto ciò che nel momento in cui è controllato sfugge al controllo", ecco che la Natura a poco a poco arriva a minacciare lo spazio intimo dei due; ecco che sempre più il nero e il rumore del fuori-quadro minano il luogo protetto dell'immagine. Più il film avanza, rendendo chiaro il proprio "stile" di controllo della figurazione (costruzione di quadri chiusi e perfetti, di configurazioni coese e stabili), più questo controllo si mostra problematico, ostacolato da forze di oscuramento e di cancellazione. Ora la casa diventa buia, il quadro poco visibile; ora la dolce musica e le parole sussurrate dai due sono coperte da rombi orribili e rumori ignoti.

Avviene dunque che *Madre e figlio* metta in scena la propria costruzione figurale: la drammatizzi e la valorizzi come difficile, stentata. Più l'agonia dei protagonisti si intensifica (il cammino verso la morte della madre e il dolore del figlio) meno diventa facile

¹⁶ Cfr. Arnaud 2005 (p. 78). In generale, la monografia di Arnaud argomenta come il cinema di Sokurov funzioni secondo un principio generale e multiplo di "renfermement".



circoscrivere uno spazio d'intimità e di fusione per i due: la minaccia "esterna" è sempre più attuale, la decomposizione e il disfacimento dell'unione armonica sempre più forte.

Per esempio, in un primo tempo il film mostra il figlio portare la madre in braccio, in un'immagine il cui l'effetto anamorfico è ostentato, e che provoca la visione di una fusione armonica di colori e di linee tra il paesaggio e i due, a loro volta già abbracciati come in una pietà capovolta (il figlio tiene la madre in agonia). Ma soprattutto, l'anamorfosi ha l'effetto di rendere non-visibile il movimento dei due: cancellando la profondità di campo, l'anamorfosi fa sì che lo spostamento dei due sia appena visibile come una sorta di galleggiamento immoto nell'immagine, e non come un attraversamento. Insomma, madre, figlio e spazio circostante sono totalmente "composti", fusi e bloccati, in un dispositivo figurale ostentato e altamente coerente. E tuttavia, in un secondo tempo, questo stesso dispositivo viene messo in serie difficoltà: un attacco di vento fortissimo solleva un gran polverone e obbliga i due a fermarsi in un cantuccio. Così il vento, forza naturale non-visibile, attacca la figurazione: da un lato, facendo fermare il cammino dei due, esso annulla il potere visibile dell'immagine anamorfica di bloccare il movimento; da un altro, velando il paesaggio di polvere, esso oscura l'immagine fino quasi a cancellarla...

Tutto *Madre e figlio* può essere analizzato secondo un tale funzionamento figurale: secondo un processo che tende prima al controllo di una figurazione unica e preziosa, e poi al controllo di tale controllo, rivelatosi sempre più difficile, se non impossibile. Ecco l'esperienza sacrale della visione di *Madre e figlio*. Mentre enuncia il proprio discorso sulle vicende della madre e del figlio, il film mette in scena la tensione impossibile a racchiudere la vita, a dominare la natura, tanto più quanto più sono rese preziose e si cerca di controllarle.

Non possiamo approfondire qui quest'analisi; ci limitiamo solo al suggerimento di un modello semiologico suscettibile di rendere conto del film a vari livelli (la struttura narrativa, la struttura tematica, la struttura figurativa, la struttura della testualizzazione...). Non si tratta dello "stile" di *Madre e figlio* o dell'"autore" Aleksandr Sokurov: proprio al contrario, si tratta di un dispositivo dalle molteplici possibilità di attuazione, in tutto il film, nei vari livelli del film, nonché nei vari altri film di Sokurov o di altri registi. Questo dispositivo consiste nel valorizzare la contro-dispersione e la contro-disgregazione: nel designare un esterno (la Vita, la Storia, la Natura...) e nello scongiurarne le forze, nel neutralizzarne gli effetti su una figurazione prescelta (un nucleo familiare, un'opera d'arte, una comunità...). Ma paradossalmente, per mettere in atto questo controllo e motivarne l'azione, occorre mostrare i limiti e gli insuccessi del controllo stesso. Ogni volta il controllo agisce ed è riattivato là dove esso si rivela e si è mostrato impotente: in frangenti catastrofici (di morte, di guerra, di caos...).

pubblicato in rete il 20 marzo 2008



Bibliografia

- AGAMBEN, G., 1995, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi.
- ARENDT, H., 1958, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press; trad. it. *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 1964; II ed. 1988.
- ARNAUD, D., 2005, *Le cinéma de Sokurov. Figures de l'enfermement*, Paris, L'Harmattan.
- AUMONT, J., 1996, *A quoi pensent les films*, Paris, Séguier.
- BASSO-FOSSALI, P., *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*, Pisa, ETS.
- BENJAMIN, W., 1921, "Zur Kritik der Gewalt", *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik*; ora in *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, vol. II.2, 1977; trad. it. "Per la critica della violenza", in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962; II ed. 1995, pp. 5-30.
- BENJAMIN, W., 1936, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", *Zeitschrift für Sozialforschung*; ora in *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, vol. I.2, 1974; trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.
- FONTANILLE, J., 1999, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim; II ed. 2003.
- FONTANILLE, J., 2003, "Enonciation et modélisation", *Modèles linguistiques*, 47, p. 109-133.
- FONTANILLE, J., 2004, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi.
- FONTANILLE, J., ZILBERBERG, C., 1998, *Tension et signification*, Sprimont, Mardaga.
- FOUCAULT, M., 1966, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard; trad. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967.
- GIRARD, R., 1972, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset; II ed. 1990, Albin Michel.
- HJELMSLEV, L., 1943, *Omkring Sprogteoriens grundlæggelse*, København, Munksgaard; trad. it. *Fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.
- LUHMANN, N., 1984, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*, Bologna, il Mulino, 1990.
- TORE, G. M., 2007, "Le problème du cinéma: la question du langage, la solution de Sokurov", in *Cultures of visibility, AISV-IAVS Papers, 2007*, vol. II, p. 751-762.
- TORE, G.M., 2008, "L'angelo probabilmente... Su Teorema di Pasolini e sul problema della figurazione filmica", *Documenti di lavoro e prepubblicazioni del Centro di Semiotica di Urbino*, in corso di stampa.