

Il vaso di Ozu

Qualche considerazione sul cinema e l'immagine

Massimo Adinolfi

Plot bores me

OZU Y.

Io vi parlo dei più bei film del mondo. Vi parlo di quello che io considero il paradiso perduto del cinema. A coloro che lo conoscono già, e agli altri fortunati, che avranno la ventura di scoprirlo, io parlo del cineasta Yasujiro Ozu

W. WENDERS, *Tokio-Ga*

Le considerazioni che seguono nascono dalla visione di un film, e sono proposte al fine di elevare una domanda non intorno al film, o all'opera cinematografica del regista, o ancora, poniamo, alla storia del cinema del paese di provenienza. Domandano piuttosto a proposito (o ancora meglio, forse solo: in occasione) di un'immagine, di una singola immagine, che compare all'interno del film.

Banshun

Il film è *Banshun* (*Tarda primavera*) di Ozu Yasujiro. Scoperto in Occidente negli anni Settanta, considerato oggi uno dei più grandi e più rappresentativi registi giapponesi, venerato anzi come uno dei maestri del cinema mondiale, e, a detta del British Film Institute, come uno dei più grandi artisti del XX secolo, «in any medium and in any country», Ozu Yasujiro gode ormai di ampia popolarità anche in Occidente. In occasione del centenario della sua morte, numerose sono state le occasioni per rivedere parte significativa della sua ricca e vasta produzione cinematografica¹. Al cui interno spicca

¹ Il centenario della nascita di Ozu (12 dicembre 2003, che è anche il quarantennale dalla morte) ha stimolato una ricca messe di iniziative. Retrospective si sono svolte negli ultimi anni

Banshun, unanimemente considerato un capolavoro di semplicità e misura, oltre che uno dei film più rappresentativi dell'intera opera di Ozu (e in particolar modo del suo ultimo periodo, il più celebrato)².

Uscito nel 1949, il quarantaduesimo film di Ozu avvia la collaborazione del regista con lo sceneggiatore Noda Kōgo, che da quel momento sarà al fianco di Ozu fino all'ultimo film, *Sanma No Aji (Il gusto del sakè)* del 1963, anno della morte del regista³. La trama di *Banshun*, tratta da un racconto di Hirotsu Kazuo, *Padre e figlia (Chichi to musume)* è scarna ed essenziale: con poche variazioni, tornerà in molti altri film di Ozu, insieme a quel fascio di scelte registiche volte alla dedrammatizzazione dell'intreccio narrativo che costituiranno la cifra stilistica più riconoscibile del cinema di Ozu.

Siamo nel secondo dopoguerra; il professor Somiya (Ryū Chishū), rimasto vedovo, vive un'esistenza ormai dedita interamente allo studio, accudito dalla figlia, l'amorevole Noriko. Per i costumi giapponesi, la ventisettenne Noriko (Hara Setsuko) è già da tempo in età da marito: l'affetto profondo che la lega al padre, tuttavia, e il timore di lasciarlo solo, fan sì che ella non pensi al matrimonio. Richiamato da un vecchio amico di famiglia, Onodera Jō (Mishima Masao), ai suoi doveri di genitore, il professor Somiya prova, senza successo, a vincere le resistenze della figlia. La sorella Taguchi Masa (Sugimura Haruko) suggerisce allora a Somiya di far credere alla figlia che ha intenzione di trovar moglie. Accade così che Noriko veda il padre in compagnia di una giovane ed attraente vedova, Miwa Akiko (Miyake Kuniko), e si convinca finalmente ad accettare di allontanarsi dalla casa paterna. Nel corso dell'ultimo viaggio insieme al padre verso l'antica Kyōto,

in numerosi paesi, dagli Stati Uniti alla Repubblica ceca, dalla Francia al Canada, dalla Svizzera alla Corea a, ovviamente, il Giappone, dove si è tenuto il più importante simposio internazionale sul cinema di Ozu. Un calendario aggiornato può essere reperito sul sito <http://www.ozuyasujiro.com/news.htm>. In Italia, nel corso degli ultimi due anni, Rai Tre ha riproposto, nella programmazione notturna di *Fuori Orario*, a cura di E. Ghezzi, parte importante dell'opera di Ozu. Su Ozu, cf. comunque D. TOMASI, *Ozu Yasujiro*, Il Castoro, Venezia 1992, con un'accurata nota bibliografica, alla quale si aggiungano almeno: il numero monografico della rivista *Nosferatu*, San Sebastián 1997; J. MOURE, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, L'Harmattan, Paris 1997 (su Ozu, pp. 123-155); HASUMI S., *Yasujirō Ozu*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris 1998; Y. ISHAGHPOUR, *Les formes de l'impermanence: le style de Yasujirō Ozu*, Ed. Léo Scheer, Paris 2002; C. MARTÍ ARÍS, *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Marinotti, Milano 2002 (su Ozu, pp. 57-71); YOSHIDA Kiju, *Ozu ou l'anti-Cinéma*, Actes-Sud, Paris 2004.

² Da questa valutazione si discosta uno dei più autorevoli studiosi del cinema giapponese, N. BURCH, *Pour une observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*, Gallimard, Paris 1982 (in particolare su Ozu, pp. 168-194), per il quale il periodo più fecondo di Ozu va dagli ultimi film muti all'introduzione (tarda) del sonoro. L'ultimo periodo sarebbe invece viziato da «accademismo» (p. 191), dalla ripetizione manierata di certe soluzioni già portate nei film precedenti ad un «grado di raffinatezza suprema» (p. 188).

³ L'importanza della collaborazione di Ozu con Noda è rilevata in particolare da D. BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press 1988, p. 7, che considera il 1949 e il sodalizio con lo sceneggiatore come uno spartiacque, l'inizio vero della *seclusion* del regista, a partire dalla quale si costruirà, nel bene e nel male, la sua leggenda.

ella fa un ultimo tentativo per non separarsi dall'adorato genitore, ma Somiya la convince ad iniziare una nuova vita. A matrimonio della figlia avvenuto, prima di rientrare da solo in casa, il professor Somiya rivela ad un'amica di Noriko, Kitagawa Aya (Tsukioka Yumeji), di non avere alcuna intenzione di risposarsi.

Ozu

Vi sono alcuni temi ricorrenti nelle riflessioni intorno al cinema di Ozu, che qui proveremo a ricordare in forma assai semplificata. Sul piano dei contenuti, la discussione verte soprattutto sull'aspetto ideologico della sua produzione. Ozu esordì con brevi comiche in stile Chaplin (ma sono presenti anche Keaton e Lloyd e Lubitsch)⁴, per affrontare poi temi di critica sociale. Ben presto, però, l'oggetto di osservazione privilegiato divenne la famiglia tradizionale giapponese, i rapporti fra le generazioni, l'erosione degli antichi costumi del paese, e temi universali quali il passaggio all'età adulta, la vecchiaia, la solitudine, la morte. Quando, negli anni Sessanta, il nuovo cinema giapponese conquistò la scena, Ozu divenne l'emblema di tutto quello che non si doveva fare al cinema, e si vide cucita addosso l'etichetta di tradizionalista e nostalgico, se non addirittura di reazionario⁵. È parso quindi indispensabile alla critica misurare la più o meno grande prossimità del cinema di Ozu ai valori del Giappone prebellico, e chiedersi se e dove e come Ozu abbia saputo mantenersi all'altezza dei tempi, o se invece non sia stato dai tempi largamente superato. L'altro, principale motivo di discussione, almeno per la critica occidentale, è il tasso di 'giapponesità' del suo cinema. Di solito, Ozu è considerato il più giapponese dei registi nipponici, quello che meglio di ogni altro ha saputo restituire sulla pellicola le abitudini, le atmosfere, lo stile di vita e di pensiero del paese del Sol Levante⁶. Su questo terreno bastino tut-

⁴ Cf. D. TOMASI, *cit.*, p. 20. Il punto ha la sua rilevanza, perché dimostra la profonda conoscenza del modo di rappresentazione che il cinema americano imporrà al mondo intero a partire da quegli anni. Tomasi è anche molto attento a segnalare lungo tutta la sua prima produzione gli elementi che dimostrano i legami di Ozu con gli stilemi del cinema hollywoodiano.

⁵ Di questa vicenda interpretativa è testimone autorevole il volume di YOSHIDA K., *cit.* Esponente negli anni '60 della New Wave giapponese, Yoshida è passato da una valutazione aspramente critica del tradizionalismo di Ozu ad una profonda e affascinata riconsiderazione del suo cinema, tesa a restituirne la dimensione durevolmente 'classica'.

⁶ Di altro avviso è uno dei maggiori conoscitori dell'intera opera di Ozu, HASUMI Shigéhiko, *Ozu Yasujirō*, *cit.* Hasumi sostiene al contrario che il cinema di Ozu rechi piuttosto i segni dell'impatto del cinema americano sulla cultura giapponese. Nello splendido capitolo conclusivo dell'opera, il confronto tra i grandi del cinema giapponese diviene il confronto fra la nebbia di Mizoguchi, la pioggia di Kurosawa e il sole abbacinante degli esterni di Ozu – ed è quest'ultimo, a parere dell'autore, il più lontano dall'estetica giapponese. (Cf. anche D. BORDWELL, *cit.*, p. 28 e ss.).

tavia le parole del regista medesimo: «Gli stranieri non fanno che seguire la storia: la vita degli impiegati, il falso orgoglio e così via. Non comprendono assolutamente l'atmosfera, che è altro dalla storia. Non capiscono proprio – ed è per questo che tirano in ballo lo Zen e cose simili»⁷. Il problema non dovrebbe dunque essere quello di ricondurre pedissequamente il cinema di Ozu al buddismo zen, agli *asian values*, alla spiritualità del *mono no aware* o ad altri aspetti della cultura giapponese (la quale viene in Occidente a sua volta presentata, spesso e volentieri, in maniera del tutto monolitica), ma al contrario quello di evitare che tali aspetti vengano tirati in ballo come pretesto per non confrontarsi con il suo cinema. Quanto poi al peso da assegnare alla 'storia', al palese disinteresse del regista per la mera costruzione narrativa a vantaggio dell'«atmosfera», il giudizio di Ozu trova piena corrispondenza nell'insistenza con la quale egli ha ripreso, specie negli ultimi film, gli stessi intrecci di vita familiare, anche a rischio di apparire monotono e stereotipato, alla maniera di un artista che si eserciti sempre su uno stesso motivo, o di certe pitture seriali contemporanee⁸.

Ma così ci siamo portati sul piano formale. Sul quale, com'è noto, si è presto appuntata l'attenzione di estimatori e detrattori del regista nipponico. Il suo stile, col passare del tempo sempre più affinato ed 'essenzializzato', è riconducibile a poche marche formali perfettamente riconoscibili, la cui rigorosa osservanza consente di misurare la distanza del cinema di Ozu dai due pilastri fondamentali del modo di rappresentazione istituzionale⁹: la continuità con cui procede il flusso diegetico, e l'inclusione del tutto trasparente dello spettatore dentro la diegesi¹⁰. Nel cinema di Ozu, l'immagine viene prodotta

⁷ Ripreso da D. TOMASI, *Ozu*, cit., p. 6. L'interpretazione religiosa di Ozu è proposta in particolare da P. SCHRADER, *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer, Donzelli*, Roma 2002.

⁸ D. RICHIE, *Ozu*, University of California Press, Berkeley 1974: «If we are impatient for the thing to get started, for the story to begin, for some kind of plot to hold onto, we have come to the wrong movie» (p. 24). Richie ha prestato molta attenzione al meticoloso storyboard di Ozu, sottolineandone la costruzione modulare, per la quale l'autonomia delle singole scene è tale da consentire al regista di riproporle minimamente variate in più film, e di definire i personaggi in maniera del tutto indipendente dall'intreccio narrativo.

⁹ Si deve a N. Burch una convincente analisi del 'modo di rappresentazione istituzionale'. Con particolare riguardo alla sua genesi e al suo consolidamento, tale modo è esplorato a fondo in N. BURCH, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Il Castoro, Milano 2001. Il confronto con la rappresentazione 'primitiva' degli esordi consente infatti a Burch di 'denaturalizzare' il linguaggio del cinema, di mostrare cioè il contenuto retorico e ideologico di cui è intriso, e di cui è più o meno consapevolmente imbevuta la nostra stessa prestazione spettatoriale. L'interesse di Burch per le 'altre' cinematografie, e in particolare per quella giapponese, trova qui la sua giustificazione.

¹⁰ «Il trasporto, la penetrazione dello spettatore all'interno dello spazio diegetico visivo (ed eventualmente sonoro) è il gesto più importante intorno al quale l'Istituzione andrà a costituirsi», N. BURCH, *Il lucernario dell'infinito*, cit., p. 41.

come immagine piana, con un effetto di piattezza e di frontalità che all'occhio abituato alla profondità della tradizionale ripresa cinematografica non può non riuscire arcaicizzante¹¹. A questo fine sono riconducibili le scelte principali del regista giapponese: l'ostinazione con la quale la camera viene tenuta bassa, più o meno all'altezza del ginocchio¹², la composizione per angoli retti (sia nella posizione della macchina, perpendicolare al fondo della scena, che nella disposizione in interni del materiale profilmico), per ridurre il più possibile la profondità dell'immagine che le linee diagonali tenderebbero invece a suggerire; la pressoché completa rinuncia alla ripresa panoramica e, in generale, l'impiego assai sorvegliato e col passare del tempo sempre più limitato dei movimenti di macchina; una tecnica di montaggio essenziale, fondata esclusivamente sul *cut* (con il sacrificio di «tutti gli effetti sintetici»)¹³, e incentrata in particolare su stacchi a 90 e a 180 gradi¹⁴, i falsi raccordi di sguardo, di direzione, di posizione degli oggetti, che scoraggiano la ricostruzione prospettica di uno spazio tridimensionale; il progressivo rarefarsi dell'aneddoto, spesso posto in ellissi; la recitazione volutamente inespressiva, spogliata di elementi patetici¹⁵; infine il *pillow-shot*, ossia l'immagine dello spazio vuoto, dello spa-

¹¹ Cf. N. BURCH, *Pour une observateur.*, cit., p. 174. In generale, l'impressione di trovarsi dinanzi a un modo di rappresentazione primitivo è procurata dalla mancanza di profondità, dal mancato centramento dell'immagine, dalla mancanza di continuità e di linearizzazione della sintassi filmica: in breve, da tutto ciò che scoraggia e impedisce l'ubiquitaria captazione dell'occhio dello spettatore entro lo spazio immaginario della diegesi filmica. In Ozu, queste mancanze sono scientemente perseguite. Sull'eredità rinascimentale degli effetti di naturalezza e verosimiglianza della prospettiva cinematografica 'istituzionale' ci piace segnalare le ricerche pionieristiche, svolte già negli anni '30, di uno storico dell'arte italiano: cf. C.L. RAGGHIANI, *Arti della visione. I. Cinema*, Einaudi, Torino 1975. Su Ragghianti, ci permettiamo di rinviare a M. ADINOLFI, *A partire da Ragghianti. Considerazioni sul cinema*, in AA.VV., *Ragghianti critico e politico*, Franco Angeli, Milano 2004.

¹² Della camera bassa di Ozu, vera 'firma' del regista giapponese, sono state proposte varie spiegazioni: per alcuni, ad esempio, Ozu mette la camera all'altezza degli occhi di un uomo assiso sul *tatami*, la stuoia caratteristica delle case giapponesi; per altri, ad altezza dello sguardo di un bambino; per altri ancora, la camera bassa ha l'effetto di cerimonializzare l'intera scena. A noi pare che, tra tutte, la valutazione formale rimanga la più pertinente: allungando in maniera anomala le linee di fuga dell'immagine e aumentando i volumi inferiori degli ambienti ripresi, la camera bassa di Ozu contribuisce a procurare un effetto di primitiva esterità rappresentativa, piuttosto che di verosimile e 'naturale' rappresentazione.

¹³ G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1991, p. 24. Deleuze pone il cinema di Ozu all'origine della modernità cinematografica, per l'invenzione della situazione ottica e sonora pura: un'immagine che non si prolunga in schemi senso-motori, e da cui i sensi sono investiti «prima che l'azione si formi al suo interno e ne utilizzi o ne affronti gli elementi» (pp. 14-15). L'idea che il cinema moderno avrebbe abbandonato 'lo stadio del racconto' era stata invece rifiutata da CH. METZ, *Semiologia del cinema. Saggio sulla significazione nel cinema*, Garzanti, Milano 1989, pp. 245-295.

¹⁴ Rovesciando la posizione dei personaggi sullo schermo, gli stacchi a 180° costituiscono una esplicita violazione delle regole di montaggio del cinema classico.

¹⁵ È noto che Ozu faceva ripetere per ore le stesse scene, per togliere espressività alla re-

zio qualsiasi, senza personaggi e senza movimento, quieto ed immobile, al quale genere di immagine appartiene anche quella che fornisce il pretesto per queste considerazioni. L'immagine è compresa tra poche inquadrature, semplici e ferme, di cui Bruno Fornara ha fornito la seguente, breve descrizione:

«1) Primo piano di Noriko con lo sguardo diretto verso l'alto, verso il soffitto della stanza, dice al padre di aver pensato che anche lui era immorale quando ha detto che voleva risposarsi, poi guarda verso destra, verso il padre, fuoricampo. 2) Primo piano del padre, che dorme o finge di dormire, si sente il battito di un orologio. 3) Primo piano della figlia che guarda verso l'alto e sorride, si sente il padre russare. 4) Campo medio, un vaso davanti alle finestre illuminate su cui la luce disegna l'ombra di alcuni rami. 5) Primo piano di Noriko, ora senza più sorriso, il volto composto e triste, si sente sempre il russare del padre. 6) Ancora l'immagine del vaso. Comincia una musica che trascorre sull'inquadratura seguente, un giardino zen dalla sabbia e dai grossi sassi, ed è l'inizio di un'altra sequenza»¹⁶.

La sequenza descritta riprende padre e figlia in un tradizionale albergo giapponese, mentre sono in viaggio verso l'antica Kyoto. L'ambiente è costituito da una stanza le cui porte scorrevoli definiscono riquadri rettangolari dal preciso disegno geometrico¹⁷. La macchina da presa rimane fissa, ferma, immobile per l'intera durata della sequenza, secondo uno stile registico che tende a ridurre al minimo i suoi segni espressivi.

L'immagine che ci interessa, celeberrima, è la quieta immagine del vaso, inserita tra i primi piani della figlia, e poi in chiusura della sequenza descritta: «Il doppio piano del vaso che divide e poi segue le due inquadrature del volto di Noriko, prima sorridente e poi con gli occhi inumiditi dalle lacrime, è forse l'immagine di Ozu più discussa dai critici occidentali»¹⁸.

citazione dei suoi attori. Tomasi (OZU, cit., p. 16) ricorda anche l'uso molto limitato del primo piano, e accosta l'impassibilità dell'attore di Ozu alla più tipica forma artistica giapponese, il teatro Nō.

¹⁶ B. FORNARA, *Geografia del cinema. Viaggi nella messinscena*, Rizzoli, Milano 2001, p. 236. Del film Fornara ricorda anche le immagini finali, calme e fisse, di una mela, anzi della buccia di una mela, tra le inquadrature del protagonista che rientra a casa, dopo avere rivelato ad Aya, l'amica della figlia, la sua bugia.

¹⁷ CH. METZ, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, tr. di A. Sanna, a cura di A. Sainati, ESI, Napoli 1995, p. 82 ha osservato che per «il gioco di rettangoli incassati uno dentro l'altro e demoltiplicati che i film ci presentano spesso e volentieri» si potrebbe citare «l'opera di Ozu quasi per intero». Il procedimento di raddoppiamento del quadro viene da Metz classificato tra i gesti enunciativi che permettono di *mostrare il dispositivo*, mostrare cioè sullo schermo lo schermo stesso. Non mi pare secondario notare però che sotto questa divisa può militare tanto l'intenzione di *decostruire* criticamente il discorso cinematografico, mostrandone l'orlo, la cornice, e rivelando dunque il cinema che c'è dietro il film, quanto invece – com'è nel caso di Ozu, in cui il quadro non 'apre' su nulla – quella di vanificare la cornice, mostrando che (il) nulla fascia e circonda il film.

¹⁸ D. TOMASI, *Ozu*, cit., p. 103. Per comodità, riprendiamo da Tomasi anche la carrellata delle più autorevoli opinioni espresse al riguardo: «Per Schrader, quel vaso è la rappresenta-

Prima di ‘vedere’ l’immagine, però, è forse necessario chiedersi a qual titolo, in quanto è un’immagine, essa appartenga al film. È evidente infatti che essa è prelevata dal film, e pertanto, in quanto appartiene al film, non può essere *compresa* senza riferimenti alla sequenza di cui fa parte: è la ragione per la quale abbiamo ripreso la descrizione dell’intera sequenza, articolata in sei inquadrature. Né può essere escluso a priori che il senso dell’immagine possa esser colto solo rapportandosi ad altre immagini, ad altre sequenze, all’intero film, o all’intera produzione di Ozu. Un film non è mai la mera somma delle sue immagini¹⁹, ed anzi si può dire che, a rigore, un’immagine *non* appartiene *qua talis* al film. E in quanto è *nel* film, essa già *non* è più semplicemente un’immagine.

Proprio questa è però la ragione per la quale ci accostiamo al vaso colto nella singola immagine, estratta dalla sequenza sopra descritta. Poiché essa sta nel film fuoriuscendo da esso. Sta nel film, al pari di ogni altra immagine e anzi di ogni altro fotogramma, poiché il film è *fatto di* fotogrammi, ma insieme non vi sta, poiché nel film il fotogramma non vi sta né vi può stare come fotogramma, cioè come immagine singola e ferma. Rispetto al film, il fotogramma è dunque l’interruzione o l’interferenza, ciò che è un passo al di qua della ‘bella apparenza’ della storia, ciò che non si vede pur essendo l’unico mezzo della visibilità cinematografica, ciò in cui l’espressione filmica si produce, ma che contiene in sé come un che di inespesso, di chiuso.

Il fotogramma, il segno

Sulla natura del fotogramma, dell’elemento nucleare, elementare del film, si soffermò brevemente, in un celebre saggio, Roland Barthes²⁰. Con l’aiuto

zione in una forma purificata dei sentimenti di Noriko [...]. Per Richie raccoglie le emozioni di noi spettatori così come quelle di Noriko, spingendoci a un rapporto di identificazione [...]. Deleuze vi rinvia “un’immagine-tempo diretta”, che dà a ciò che cambia la forma immutabile nella quale si produce il cambiamento [...]. Bordwell, infine, insiste sul carattere “comportamentale” della narrazione di Ozu che rende difficile stabilire quali siano le cause del mutamento d’espressione di Noriko». Tomasi stesso ne parla come di «“uno sguardo altrove” dalle funzioni polivalenti: coprire un’ellisse attraverso cui si realizza il mutamento dello stato d’animo di un personaggio, relativizzare la drammaticità di un sentimento umano e, nel contempo, indurre lo spettatore, mediante una pausa, e cogliere il carattere universale di quel sentimento di dolore che ogni distacco porta con sé». Infine, l’interpretazione della scena avanzata da Yoshida (*Ozu ou l’anti-Cinéma, cit.*), secondo il quale essa è percorsa da un motivo incestuoso, accennato dalla presenza nella stessa camera di padre e figlia e dal vaso: bianco, femminile, vuoto, in attesa di essere riempito.

¹⁹ È la ragione per cui M. MERLEAU-PONTY, *Il cinema e la nuova psicologia*, in *Senso e non-senso. Percezione e significato della realtà*, Il Saggiatore, Milano 2004, incardina la sua analisi del film sull’idea che in esso le immagini costituiscano una forma e un’unità melodica.

²⁰ Cf. R. BARTHES, *Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Ejzenstejn*, con-

di alcuni singoli fotogrammi, prelevati per le esigenze dell'analisi dal corpo del film, Barthes si proponeva di distinguere, accanto al livello 'informativo' e al livello 'simbolico' presenti a suo dire in ogni immagine, un terzo livello – e corrispondentemente un terzo senso «evidente, erratico e ostinato» (OO, 43). Anche se abbiamo molti motivi di perplessità nei confronti delle distinzioni fatte valere da Barthes²¹, le riproponiamo brevemente, al solo fine di accedere al terzo livello che è oggetto del saggio. E dunque:

il primo livello contiene il messaggio denotato dall'immagine. È il livello della comunicazione «in cui si condensa tutta la conoscenza che mi forniscono lo scenario, i costumi, i personaggi...» (OO, 42); il secondo livello contiene invece i valori connotativi dell'immagine. È, per Barthes, il livello della significazione. Esso presenta molteplici strati, perché non c'è un solo possibile simbolismo. Barthes distingue per l'occasione un simbolismo referenziale, uno diegetico, uno storico, uno proprio dell'autore del film, ma è chiaro che la sua lista rimane per principio aperta. È chiaro pure che la distinzione tra i due primi livelli, informativo e simbolico, è puramente 'analitica', poiché non può esistere un livello di pura denotazione senza implicazioni connotazionali. È comunque sul secondo livello che si deposita il senso *ovvio* del fotogramma. L'ovvietà non indica banalità o immediata reperibilità, ma sottolinea solo il fatto che questo senso è intenzionale, è stato posto nel fotogramma dal regista apposta per raggiungere lo spettatore, per venirgli incontro (*ob-vius*). Il terzo livello, finalmente, è il livello sul quale si attesta quel senso dell'immagine che Barthes dice invece *ottuso*, quello che è 'di troppo', e che rimane perciò inaccessibile all'analisi²². L'ottusità dipende da ciò, che questo senso, che ha una sua banale e sensibile evidenza, non appartiene però alla *langue* né alla *parole* e dunque non può esser detto²³. Esso sta al di fuori del linguaggio arti-

tenuto nella raccolta *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985 (d'ora innanzi citato con la sigla OO, seguita dal numero della pagina). Il film di Ejzenstejn esaminato da Barthes è, com'è noto, *Ivan il terribile*.

²¹ Senza pretendere minimamente di discutere in una nota la semiologia come scienza generale dei segni, osserviamo solo che le perplessità riguardano in generale la validità filosofica (filosofica, non scientifica) di risultati ottenuti per un'analisi che si riconosce non avere *fundamentum in re*, poiché la filosofia non può rinunciare a porre il problema di un tale *fundamentum*. Tale problema investe ovviamente ogni strategia che si proponga di rintracciare gli elementi minimi di una qualunque formazione di senso data, nella speranza di catturare per dir così *in vitro* il punto di scaturigine del senso.

²² Si tratta di un'inaccessibilità *in imo*, non verso l'alto. Riprendiamo comunque la pagina di Barthes: «Sono disposto ad accettare, per questo senso ottuso, la connotazione peggiorativa: il senso ottuso sembra spiegarsi al di fuori della cultura, del sapere, dell'informazione; analiticamente, ha qualcosa di derisorio; in quanto apre all'infinito del linguaggio, può apparire limitato nei riguardi della ragione analitica; appartiene alla razza dei giochi di parole, delle buffonerie, delle spese inutili; indifferente alle categorie morali o estetiche (il triviale, il futile, il posticcio e il pasticcio), sta dalla parte del carnevale. Dunque *ottuso* va proprio bene» (OO, 45).

²³ «Il senso ottuso non si trova nella *langue* (neppure in quella dei simboli): se lo si eli-

colato, e in questo modo non si può dire che appartenga alla significazione del film, benché stia e si mantenga «nell'ambito dell'interlocuzione», poiché può essere visto e anzi viene visto nell'immagine, pur essendo «“alle spalle” del linguaggio» (OO, 55). Barthes ne parla come di un «significante senza significato» (OO, 55), difficile a descriversi e a nominarsi, anche se non chiarisce né se un tal significante sia *visto* oppure anche *inteso*, né quale sia eventualmente la pertinenza di una simile distinzione²⁴. D'altra parte, se un segno è sempre definito dalle sue due facce (significante/significato) in presupposizione reciproca, il senso ottuso, significante senza significato, non può allora trovarsi semplicemente in un segno, o nell'immagine *in quanto segno*. Sembra dunque che la sfera della significazione debba essere considerevolmente ampliata in modo da includervi sensi senza significato, veicolati da immagini (e più in generale da enti) che non sono segni. Barthes parla piuttosto enigmaticamente di *deplezione*, cioè di un significante che non si riempie, ma poi anche di un «eretismo perpetuo» dell'immagine, cioè di un significante che «non si vuota (non arriva a vuotarsi)» (OO, 56): nell'uno e nell'altro caso, si tratta dell'impossibilità di raggiungere «la pace delle nominazioni» (*ibid.*). E dell'impossibilità, anche, di catturare il senso ottuso nel meta-linguaggio della critica, che dovrà perciò soltanto limitarsi a rilevare l'indifferenza, l'incongruenza, l'impertinenza di un tale significante: «Il filmico comincia solo là dove cessano il linguaggio e il metalinguaggio articolati» (OO, 58).

Non è nostra intenzione riprendere, muovendo da questi passi giustamente famosi, uno dei temi classici dello studio semiologico delle immagini (ma poi anche, più specificamente, del cinema), e che si può formulare nel modo più banale così: altro è narrare, altro è vedere. Resta però il dato di una dimensione non riconducibile a significati puramente verbali, nonostante ed anzi proprio a causa della sua evidenza *sensibile*²⁵. La nostra domanda è però: come trattare questo 'dato'? Bisogna forse ricondurlo ad un'altra trama di signifi-

mina, la comunicazione e la significazione restano, circolano, passano [...]: ma non si trova neanche nella *parole*» (OO, 53).

²⁴ «Infatti, se guardate le immagini da me *indicate*, *vedrete* questo senso: noi possiamo *intenderci* in proposito» (OO, 55, sott. nostra).

²⁵ La prudenza con cui Barthes introduce, a proposito dell'immagine, le parole «toccante» e «sensibile» (poste in corsivo), lo costringe ad aggiungere subito che «bisogna usare queste parole, anche se poco politiche, poco rivoluzionarie, mistificate come poche altre» (OO, 50). Ci sembra comunque degno di nota che, contrariamente ad una certa immagine convenzionale di Barthes, interamente conquistato dal predominio del verbale, la sua preoccupazione investa (in questo saggio e non solo) l'oscuramento dell'immagine comportata dalle codifiche linguistiche e dalla produzione di cliché. Che questo poi sia il compito del cinema come arte, «strappare ai cliché un'immagine vera e propria» (p. 32) è convinzione anche di G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit.: «Civiltà dell'immagine? In realtà, è una civiltà del cliché, in cui tutti i poteri sono interessati a nasconderci le immagini, non necessariamente a nasconderci la stessa cosa, ma a nasconderci qualcosa dell'immagine» (p. 33).

cati, oppure va lasciato fuori da una simile trama e da ogni possibile trama? A Barthes è stato spesso rimproverato, dagli *Elementi di semiologia* in poi, di essere rimasto ancorato al primato del linguaggio verbale: saggi come *Il terzo senso*, o come *L'impero dei segni*, stan lì a dimostrare che, così formulato, il rimprovero non ha granché fondamento. Ma il punto è se, una volta riconosciuta l'indifferenza del senso ottuso – di «ciò che nell'immagine è puramente immagine (e che, in verità, è ben poca cosa)» (OO, 55) – al senso ovvio della pellicola, ci si debba comunque contentare di tenerla entro la sfera (sia pure ampliata) della significanza, cioè di una catena infinita di significanti senza origine né scopo, oppure anche di ricondurla disciplinatamente all'indietro, entro la categoria dei *segni sganciati*, da Barthes introdotta già nel saggio su *Il problema della significazione nel cinema*²⁶. In quel saggio, Barthes organizzava la propria analisi intorno a una chiara assunzione: il cinema è un'arte essenzialmente analogica, «il rapporto fra significante e significato è essenzialmente analogico, non arbitrario, motivato»²⁷. Per significare il pianto, esemplificava Barthes, non ci resta che piangere. L'attribuzione di valore estetico al film veniva fatta dipendere perciò dalla capacità di scompaginare e sconnettere l'analogia, ed era considerata «funzione della distanza che l'autore sa interporre tra la forma del segno e il suo contenuto»²⁸. Il fatto è però che un segno così sganciato sopravvive come segno solo entro una struttura e in forza di un codice: non, dunque, per la sua grana sensibile²⁹. La 'poca cosa' dell'immagine, collocata nello spazio diegetico del film, non può essere restituita da una semiotica del segno filmico. La quale non può non proporsi, per serbare l'intelligibilità del segno, di ritrovare il codice cui agganciarlo: uno stile, una grammatica o una retorica, ad esempio. Ma, in questo modo, essa tradisce proprio la resistenza del senso ottuso ad ogni organizzazione strutturale.

²⁶ R. BARTHES, *Il problema della significazione nel cinema*, in *I segni e gli affetti nel film*, con un saggio di F. Casetti e L. Termine, Vallecchi 1995, p. 19. Il saggio apparve sulla *Revue internationale de Filmologie* nel 1960.

²⁷ *Ivi*, p. 37. Più in generale, Barthes nota che l'arte occidentale «interpone una brevissima distanza fra il significante e il significato» (*ibid.*). Questo è poi anche il problematico punto d'avvio delle analisi di CH. METZ, *Semiologia del cinema*, cit.: il cinema come linguaggio, non come lingua, più mezzo d'espressione che di comunicazione, le cui immagini *sono* a sufficienza «ciò che mostrano per non doverlo significare» (p. 111).

²⁸ *Ivi*, p. 19.

²⁹ Cf., in maniera esemplare, CH. METZ, *Semiologia del cinema*, cit., pp. 103-104. Nel testo Metz aveva scritto: «Il cinema non sa parlare che per neologismi, ogni immagine è un *apax*». Rilegendosi, si corregge in nota: «Bisognerebbe dire che il cinema, *per parlare*, non sa utilizzare come materiale di base che dei neologismi, ma che *parlando* integra questi neologismi (senza peraltro alterarli intimamente) a un ordine secondo il cui modo di farsi non si pone più come unica legge». La nota di Metz è rafforzata più avanti, là dove viene sottolineato il «vasto ribaltamento semiologico» per cui la connotazione giunge nel cinema sino a codificare la denotazione, «mettendo fine al regno esclusivo dell'analogia iconica come mezzo di denotazione» (p. 166).

Tutti i tentativi compiuti dallo stesso Barthes (e ovviamente non solo da lui) per codificare l'immagine filmica, per culturalizzarla e convenzionalizzarla, si scontrano dunque per principio con la stupidità evidente del senso ottuso. D'altra parte, se ogni segno è sempre costituito da una struttura, se esso cade sempre nello spazio paradigmatico delle opposizioni e in quello sintagmatico delle successioni, se cioè prende a significare in virtù di ciò cui si concatena, così come in virtù di ciò da cui si differenzia, e se invece, come la stessa analisi di Barthes tende a mostrare, il senso ottuso fuoriesce completamente da questo spazio, allora la sua natura segnica è perlomeno dubbia. Infine, se un'analisi strutturale «manifesta una nuova categoria dell'oggetto, che non è né il reale né il razionale, ma il *funzionale*»³⁰, allora quest'analisi manca per principio ciò che nel film, non funziona, e che nulla fa funzionare nel film.

Il vaso

Torniamo allora al vaso di *Banshun*, che rimane nell'inquadratura per alcuni, lunghi secondi. Qui, si potrebbe dire, tutto è ottuso. Senza significato per il senso drammatico della storia, aperto all'infinito, privo persino della connotazione peggiorativa (derisoria, beffarda, posticcia) che Barthes tra qualche esitazione accoglieva, privo – si diceva – solo perché sembra non avere alcuna particolare connotazione; privo anche della forza sovversiva di cui Barthes intendeva sovraccaricarlo perché semplicemente privo di qualunque forza 'illocutoria', il vaso rimane vuoto senza vuotarsi, ma senza neppure riempirsi. Rimane qualunque, spazio indeterminato su cui l'aneddoto narrativo non ha presa alcuna. E non si iscrive in una piega interstiziale dell'immagine, ma proprio perciò conduce ancora più a fondo, con la sua sensibile ottusità, l'elusione patente dell'intera pratica del senso: non già contraddicendola, che è ancora una prestazione logico-linguistica (e ad essa a più riprese sembra in verità pensare Barthes, presentando il senso ottuso in termini di «contro-storia» [OO, 56], e prestandogli una funzione negativa e differenziale), ma semplicemente affiancandola e lasciandola a se stessa.

La storia infatti 'scorre': quando viene nuovamente inquadrato, il volto di Noriko non è più sorridente. Deleuze ha così commentato: «Il vaso di *Tarda primavera* si inserisce fra il sorriso a fior di labbra della figlia e le sue lacrime nascenti. Vi è divenire, cambiamento, passaggio. Ma la forma di ciò che cambia, non cambia, non passa»³¹. Il tempo non passa, ma ciò che riempie il

³⁰ R. BARTHES, *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1966, p. 249.

³¹ G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit., p. 28. Deleuze continua così: «La natura morta è il tempo, perché tutto ciò che cambia è nel tempo, ma il tempo stesso non cambia» (ma cf. anche p. 301), riecheggiando quasi alla lettera la prima analogia dell'esperienza di Kant: «il tempo – nel