

ALESSANDRO AGOSTINI

FRA SEMIOTICA ED ESTETICA: I PRIMI CONTRIBUTI DI SEMIOLOGIA DEL CINEMA DI METZ

Quando nel 1964 Christian Metz pubblica in «Communications» il suo lungo saggio *Le cinéma: langue ou langage?*¹, una discussione semiotica sulle arti e in particolare sul cinema, se si eccettua qualche breve intervento di Barthes (Barthes 1960a, 1960b; Delahaye - Rivette 1963), non è ancora stata praticata frontalmente, tantomeno sistematicamente. Nel caso del cinema la difficoltà era addirittura doppia: una, per così dire, specifica e l'altra di natura più generale. Quanto alla prima, corre l'obbligo di precisare che il cinema è stato inserito soltanto da pochi decenni, vista anche la sua giovane età, nel circuito del dibattito colto degli estetologi e dei critici specializzati, che hanno faticato non poco per garantire alla cosiddetta "settima arte" un'identità specifica e distinta nel sistema delle manifestazioni estetiche più tradizionali². Le difficoltà di chi vuole tentare uno studio semiotico del cinema non dipendono tuttavia solo da una nobilitazione molto recente e travagliata di questo fenomeno. Quanto all'aspetto più generale del problema infatti risulta abbastanza arduo concepire cosa significhi questo stesso "studio semiotico", in quanto una semiotica, nel senso moderno di scienza dei segni o di

¹ Metz 1964. L'articolo è stato tradotto in Metz 1972, 63-139, versione italiana di Id., *Essais sur la signification au cinéma*, Éditions Klincksieck, Paris 1968, ove viene riproposto l'articolo del 1964 con alcuni rimaneggiamenti, in certi casi anche significativi. Si è perciò ritenuto opportuno anzitutto citare sempre dalla versione originale, segnalando a seguire il luogo della traduzione italiana, opportunamente integrata o cambiata quando necessario. Lo stesso è stato fatto per gli altri saggi disponibili in lingua italiana. All'autore sono stati dedicati due importanti studi: Marie - Vernet (a cura di) 1990 e Kirsten - Tröhler (a cura di) 2018.

² Un'utile ricostruzione delle maggiori discussioni teoriche sul cinema si trova in Dudley Andrew 1976; Casetti 2004; Stam 2005 (in part. vol. I, *Dalle origini del cinema al '68*).

teoria della significazione, non si è ancora minimamente costituita³. Eppure il crescente utilizzo di espressioni quali “linguaggio artistico”, “codice architettonico”, “segno pittorico”, “sintassi musicale” è già ampiamente attestato negli scritti di estetologi e critici d’arte del Ventesimo secolo, che si sono serviti di tali metafore al fine di evidenziare delle interessanti analogie fra il campo linguistico e quello artistico, senza per questo abusare del senso figurato di tali espressioni, trasformandolo in senso letterale *tout court* e, dunque, finendo con il presupporre la legittimità di un approccio tecnicamente semiotico o linguistico ai fenomeni estetici; ma vi è anche il caso più problematico, denunciato per esempio da Garroni, di una certa

linguistica idealistica che, mentre assumeva la nozione di linguaggio come propria di *ogni* atto o fenomeno espressivo, rifiutava poi la sua modellizzazione in “langue” senza ritenersi obbligata in alcun modo a rinunciare alla nozione di linguaggio – che diveniva così una nozione eminentemente tautologica, tale da spiegare semplicemente se stessa, sottraendosi ad ogni analisi scientifica non esterna. (Garroni 1968, 1)

Non sfugge ad alcuni infine il fatto che un avvio della semiotica applicata alle arti così stentato e ritardato può già di per sé costituire un indizio non trascurabile e abbastanza eloquente circa l’utilità e il beneficio di un simile approccio (cfr. Garroni 1968, 1); a giudicare dalla parabola percorsa nell’arco di due decenni dalla semiotica e dai suoi risultati conseguiti proprio nel settore estetico, queste esitazioni avrebbero dato prova di tutta la loro ragionevole consistenza, ma almeno all’inizio per alcuni esse rappresentano uno sprone per un’indagine sempre più approfondita e sistematica.

In Francia il cinema desta precocemente un interesse davvero notevole in studiosi di diversa provenienza scientifica e già dagli anni Quaranta una comunità sempre più fitta di addetti ai lavori si dota per iniziativa di Gilbert Cohen-Séat di una rivista specializzata, la «Revue internationale de filmologie», attiva dal 1947 al 1961⁴, che raccoglie contributi su questo argomento,

³ Per una riflessione generale, anche storica, sullo sviluppo e la natura di questa disciplina si veda Marrone 2018.

⁴ Dal 1962 la rivista assume il nome di «Ikon. Cinéma, télévision, iconographie» e viene gestita dall’Istituto Agostino Gemelli di Milano, fondato nel 1960 al fine

incrociando stimoli e prospettive disciplinari eterogenei, che vanno dalla psicologia della percezione e dell'intellezione⁵ (Henri Wallon⁶ e Albert Michotte van der Berck) all'estetica (Étienne Souriau⁷), dalla sociologia dei mass-media⁸ (Edgar Morin) alla psicoanalisi (Cesare Musatti). La rivista prova a nutrire e caldeggia negli anni quel rinnovato interesse squisitamente teorico per il cinema, che prende il nome di "filmologia"⁹, mediante il quale si prova anche a superare i limiti delle elaborazioni teoriche parziali o poco organiche, per quanto utili e spesso anche brillanti, praticate anzitutto da critici o cineasti celeberrimi, come S.M. Ejzenštejn, B. Balázs o A. Bazin, solo per citare i più influenti e dibattuti. Non stupisce quindi più di molto che in essa si sperimenti anche l'introduzione di un vocabolario più "scientifico" in opposizione a quello più impreciso della tradizione di studi che lo ha preceduto (cfr. Souriau 1951, 231)¹⁰. Fra i temi che sin da subito si affrontano nelle pagine della rivista e destano un crescente interesse, spesso anche solo in forma critica e negativa, se ne scorge almeno uno decisivo per Metz, attento lettore della rivista, e per la nascita della semiologia del cinema, che non a caso egli ritiene "prefigurata" dagli studi di filmologia (cfr. Kirsten 2018: 128): la dimensione 'linguistica' del cinema. Nel primo articolo con cui si apre il primo numero della rivista si può leggere infatti:

di promuovere lo studio dei mezzi di comunicazione di massa e i loro effetti sociali.

⁵ Cfr. Jullier 2009.

⁶ Su Wallon si veda Guillain 2012.

⁷ All'estetica di Étienne Souriau è dedicata l'omonima raccolta di articoli in «Nouvelle Revue d'esthétique», n. 19, 2017; sulla sua presenza nella «Revue internationale de filmologie» e i suoi studi sul cinema si veda Le Tinnier 2017.

⁸ Una dettagliata ricostruzione del problema è offerta in Leveratto 2009.

⁹ Per un quadro introduttivo si veda De Vincenti 2003. A un quadro più approfondito è dedicato Lowry 1985.

¹⁰ Si veda anche la *Préface* a É. Souriau (a cura di) 1953, 6: «Un des points que je crois particulièrement utiles parmi les acquisitions de ce travail d'équipe, c'est la mise au point d'un certain vocabulaire. Très vite nous nous sommes rendu compte que nos travaux étaient fort générés par le vague des termes en usage, par l'impossibilité de désigner clairement, avec des mots précis et unanimement acceptés, certains faits ou certaines notions de base, en particulier pour ce qui concerne les divers genres ou plutôt les divers plans de réalité sur lesquels se situent ces faits, et qui font comme l'épaisseur de l'univers filmique».

[n]ous avons dit que, par essence, le film, tel quel nous l'entendons, est une intention, une volonté de communication de sentiments et de pensées, c'est-à-dire très exactement un langage; car il n'y a pas que des langages phonétiques, passant de bouche à oreille. Il faudra étudier le langage du film, langage des actes, langage des décors et des circonstances, langages des symbols. (Roques 1947, 7)

Il tono così perentorio di M. Roques non lascia indifferenti, a maggior ragione perché nell'articolo non si trovano argomentate ed espresse tutte quelle condizioni fondamentali perché si possa motivatamente sostenere con tanta certezza che il cinema «essenzialmente» sia una «volontà di comunicazione», ovvero «con grande esattezza, un linguaggio». Non tardano a farsi sentire infatti le perplessità e le critiche di chi, come lo stesso di G. Cohen-Séat, esclude categoricamente che il cinema possa essere linguaggio in senso stretto se non per via di una «confusion métaphorique» (Cohen-Séat 1949, 40)¹¹, che fra l'altro si estende anche ad altri settori: si può parlare infatti anche di linguaggio dei fiori, dei gesti, dei sogni. Il linguaggio è in senso saussuriano un «système de signes» (Cohen-Séat 1949, 40), mentre «[l]es images filmiques ne sont pas des signes, et moins encore "convenus"» (Cohen-Séat 1949, 40), per cui sarebbe utile continuare a parlare di «discorso filmico» e di «communication filmique» (Cohen-Séat 1949, 38, *passim*), evitando l'idea «assurda» di assimilare il cinema ai linguaggi in senso stretto:

Bornons-nous, pour l'instant, à examiner l'idée que le film peut être traité comme un *langage*. Que cette idée soit séduisante, elle ne l'a que trop prouvé; cela ne l'empêcherait pas, bien entendu, d'être absurde. Nous allons allons nous assurer, avec soin car l'affaire est d'importance, que le film, par essence, n'est pas, ne peut pas être, ni devenir un *langage*. Nous nous assurerons ensuite que, dans l'étude de la *communication filmique*, l'élimination de l'idée de langage n'entraîne pas celle de *discours*. Notre problème se trouvera, dès lors, automatiquement posé. (Cohen-Séat 1949, 39)

L'intervento di R. Barthes sulla stessa rivista sembra infine escludere che una riflessione semiologica, in quanto autorizzata a procedere esclusivamente in presenza di comportamenti

¹¹ Sul peso di Cohen-Séat nei futuri studi di semiologia cinematografica si veda De Vincenti 1974.

distintamente segnici, possa avere a che fare, quantomeno sistematicamente, con il cinema: «[c]ertes, le film ne peut être défini comme un champ sémiologique pur, on ne peut le réduire à une grammaire de signes» (Barthes 1960a, 83). Se non si può escludere infatti che vi siano certamente dei segni fra le immagini filmiche, tali da rendere alcune di queste dei veri e propri «messages» (Barthes 1960a, 83), senz'altro

[...] le problème le plus important posé par le signifié filmique est le suivant: qu'est-ce qui, dans le film, est signifié? Autrement dit: dans quelle mesure exacte la sémiologie a-t-elle des droits sur l'analyse de film? Il est évident qu'un film n'est pas d'ordre cognitif; dans le film, les signifiés ne sont que des éléments épisodiques, discontinus, souvent marginaux. (Barthes 1960a, 87)¹²

Le perplessità di Barthes in merito sono svariate e ancora un anno prima del noto saggio di Metz possono ampiamente ritrovarsi nell'intervista rilasciata per la rivista «Cahiers du cinéma» (Delahaye - Rivette 1963). Si tratta naturalmente soltanto di alcuni degli esempi, fra i molti, che potrebbero essere citati, ma utili al fine di documentare una crescente attrazione per il versante 'comunicativo' del cinema senza che ciò comporti un suo acritico appiattimento ai fenomeni linguistici verbali e ai linguaggi codificati. Nel fervente clima strutturalista degli anni (Odin 1990; Gauthier 1991a, 1991b), su cui hanno avuto notevole influenza anche gli studi sul cinema condotti dal formalismo russo (cfr. Montani (a cura di) 2019), Metz prova a costruire una cornice e un'impostazione entro le quali si avvia una prospettiva filmologica che egli definisce di tipo semiologico. I referenti che hanno giocato un ruolo significativo nei suoi primi scritti sono svariati: fra i linguisti sicuramente sono stati decisivi F. de Saussure, A. Martinet, Ch. Bally e L.T. Hjelmslev; fra gli estetologi M. Dufrenne, É. Souriau ed E. Morin; non si può inoltre tralasciare il peso di R. Barthes, non solo per gli stimoli, ma anche, come vedremo, per l'impostazione generale e il senso della sua semiologia¹³.

¹² Un'utile ricostruzione del dibattito su questi temi all'interno della «Revue internationale de filmologie» si trova in Kirsten 2018.

¹³ Su questo si veda Kirsten 2018. Sul peso che alcuni referenti possono aver esercitato nella formazione di Metz ancora gli studi non hanno offerto molti contributi. Utili indicazioni in merito si trovano nel già citato Kirsten 2018 e anche in Chateau - Lefebvre 2013.

Ciò detto, definire cosa possa essere un approccio semiotico comporta già di per sé alcuni problemi, tanto sul versante dell'oggetto della nascente disciplina (di che cosa deve occuparsi?), quanto sul versante metodologico ed epistemologico (come si può costruire una scienza dei segni? Che posto assegnarle nell'economia dei nostri saperi? Quale via seguire per spiegare adeguatamente il mondo dei segni?). È da questo punto di vista che già sul finire degli anni Sessanta si può forse notare la differenza più visibile fra i teorici (almeno i più raffinati) della semiotica, attenti a interrogarsi sui limiti e sulle reali possibilità di tale disciplina, e tutta quella critica militante che, abbagliata dall'illusione 'scientifica' che tale approccio promette rispetto alle vaghezze innegabili di certa estetica tradizionale, procede all'impiego molte volte acritico di quell'attrezzatura teorica (*langue*, *parole*, funzioni, denotazione, connotazione), prelevandola da contesti ove essa compare con funzioni e significati ben più problematici e in grado di suscitare interrogativi che vanno ben oltre le mode e che inibiscono facili applicazioni. L'invito di Metz a «fare [*faire*] una semiologia del cinema» (Metz 1964, 90; 139), con cui chiude il suo lungo articolo, suona dunque non soltanto come un incoraggiamento a praticare questo nuovo approccio, ma in prima istanza a istituirlo e fondarlo in maniera rigorosa. Quanto alla semiotica in generale, o 'semiologia' (secondo la dizione saussuriana inizialmente prevalente) infatti, si è ancora rimasti fermi, salvo sparute e sporadiche eccezioni, alle indicazioni che de Saussure ha fornito nel suo *Cours de linguistique générale* nel tentativo di tratteggiare una vaga scienza dei segni:

[s]i può dunque concepire *una scienza che studia la vita dei segni nel quadro della vita sociale* [...]; noi la chiameremo *semiologia* [*sémiologie*] [...]. Essa potrebbe dirci in che consistono i segni, quali leggi li regolano. Poiché essa non esiste ancora non possiamo dire che cosa sarà; essa ha tuttavia diritto ad esistere e il suo posto è determinato in partenza. La linguistica è solo una parte di questa scienza generale, le leggi scoperte dalla semiologia saranno applicabili alla linguistica e questa si troverà collegata a un dominio ben definito nell'insieme dei fatti umani. (de Saussure 1971, 33; 26)

Si tratta di indicazioni di principio che non lasciano dubbi circa il rapporto subalterno che la linguistica deve assumere in seno alla semiologia. Che la linguistica sia chiamata a occuparsi

pertinentemente di uno specifico oggetto semiotico non significa per de Saussure far venir meno l'esigenza insopprimibile di assegnarle un posto nell'economia dei saperi e dunque di prevedere una (almeno potenziale) semiologia, entro la quale esca fondata la legittimità del suo stesso approccio al proprio oggetto di pertinenza, le lingue storico-naturali: infatti «se per la prima volta abbiamo potuto assegnare alla linguistica un posto tra le scienze, ciò accade perché l'abbiamo messa in rapporto alla semiologia» (de Saussure 1971, 33-34; 26). Che fattivamente poi la linguistica abbia avuto in sorte di costituirsi prima del suo genere più prossimo e che, in quanto tale, possa costituire un ottimo esempio per le discipline affini non significa per il ginevrino che una semiologia debba smettere di ragionare in proprio, sforzandosi di individuare in via generale tutto ciò che accomuni il comportamento linguistico a qualunque altro fenomeno di comunicazione non-verbale, invece di assumere nel paradigma semiotico elementi identificanti in via esclusiva un paradigma strettamente linguistico. De Saussure lo ribadisce molto chiaramente poco più avanti rispetto ai passi appena citati: «per noi, al contrario, il problema linguistico è anzitutto semiologico e tutti i nostri successivi ragionamenti traggono il loro significato da questo fatto importante. Se si vuol capire la vera natura della lingua, bisogna afferrarla anzitutto in ciò che essa ha di comune con tutti gli altri sistemi del medesimo ordine» (de Saussure 1971, 33; 26). Queste indicazioni non forniscono tuttavia nessuna ulteriore e più dettagliata precisazione né sul modo in cui tale scienza si deve costruire, né sulla metodologia da impiegare nello studio del suo oggetto; ed è proprio qui che iniziano i problemi più rilevanti per i primi semiologi che, affascinati dall'indiscusso rigore e dalle notevoli conquiste scientifiche della linguistica, fanno leva su questa disciplina subalterna per tentare di ricavare metodi e approcci da applicare eventualmente anche agli altri oggetti semiotici non-verbali. L'ottimo esempio di Roland Barthes aiuta a capire quanto tormentata sia stata a livello teorico tale questione¹⁴. Nei suoi *Éléments de sémiologie*, una sorta di vocabolario della nascente disciplina, presentati per la prima volta proprio nello stesso numero di «Communications» in cui Metz pubblica il suo

¹⁴ Sull'autore si vedano gli studi generali: Lagorio 1984; Marrone 1994; Pezzini 2014.

contributo, e ripubblicati in volume l'anno successivo con una confacente *Introduction*, si legge:

Saussure, seguito in ciò dai principali semiologi, pensava che la lingua non fosse altro che una parte della scienza generale dei segni [*science générale des signes*]. Orbene, non è affatto certo che nella vita sociale del nostro tempo esistano, al di fuori del linguaggio umano, sistemi di segni di una certa ampiezza. [...] non appena si passa a insiemi dotati di una autentica profondità sociologica, si incontra di nuovo il linguaggio. Oggetti, immagini, comportamenti, possono, in effetti, significare, e significano ampiamente, ma mai in modo autonomo [*d'une façon autonome*]: ogni sistema semiologico ha a che fare con il linguaggio. [...] Pertanto, la semiologia è forse destinata a farsi assorbire da una *trans-linguistica* [*trans-linguistique*]. [...] Si deve insomma ammettere fin d'ora la possibilità di rovesciare [*renverser*], un giorno, l'affermazione di Saussure: la linguistica non è una parte, sia pure privilegiata, della scienza generale dei segni, ma viceversa la semiologia è una parte della linguistica: e precisamente quella parte che ha per oggetto le *grandi unità significanti* del discorso. (Barthes 1965, 79-81; 13-15)

Il rapporto fra semiologia e linguistica dunque, come si può vedere, è un fatto tutt'altro che pacifico per i primi semiologi, e non senza ragioni; la proposta di Barthes, ancorché solo ipotetica e presumibile, di «rovesciare» il modello saussuriano e di riversare le ambizioni della sua semiologia in una più promettente (ma meno generale) «trans-linguistica» dipende dalla convinzione della mancata autonomia di ogni altro fenomeno semiotico non-verbale, in quanto in linea di principio sempre verbalizzabile e sempre dipendente da una pregressa lingua storico-naturale. Si tratta di un problema che terrà banco per buona parte del dibattito semiotico degli anni Sessanta e Settanta, presto riformulato nei termini dell'onnipotenza delle lingue storico-naturali rispetto alla limitatezza di tutti gli altri segni, come anche della traduzione intersemiotica, secondo talune indicazioni ampiamente fornite in merito da studiosi quali L.T. Hjelmslev e R. Jakobson. Come sostiene E. Fadda, «seppure in entrambi gli autori ci sia un primato del linguaggio/lingua, esso è di natura diversa, metodologicamente quasi opposta. Gli interessi dei due, e il rapporto tra mezzi e fini, si dispongono chiasticamente: ciò che è mezzo per Barthes, è fine per Saussure, e viceversa» (Fadda 2016, 4). Al di là delle divergenti proposte, il passaggio dalla linguistica

alla semiologia resta evidentemente uno dei nodi maggiormente problematici da risolvere per la nascente disciplina¹⁵. Ancora nel 1968, in piena tempesta semiotica, Garroni ammette che esso «è sempre stato avvertito dagli specialisti, e a ragione, come particolarmente arduo» (Garroni 1968, 22), in quanto difficoltoso risulta essere «l'approntamento di un metodo adeguato e di adeguate categorie formali che consentano un collegamento non estrinseco tra linguistica e semiotiche adiacenti» (Garroni 1968, 22) e cita il caso interessante di chi, come L.T. Hjelmslev, pur avendo elaborato una metodologia particolarmente utile a estendersi oltre il dominio linguistico, alla fine però «non osò varcare [...] i confini della 'langue linguistique'» (Garroni 1968, 22). Per il filosofo italiano ancora verso la fine degli anni Sessanta non ci si trova che «agli inizi, e quasi ai balbettamenti» (Garroni 1968, 23) e tutto ciò proprio quando invece la critica militante comincia a espandere in maniera esponenziale le proprie ricerche ispirate alla nuova moda semiotica.

Per quanto concerne il suo oggetto, la semiologia sembra godere di un'estensione davvero notevole e riguardare fenomeni anche molto eterogenei fra loro «come il galateo, l'arte, gli usi» (Metz 1964, 55; 68); considerato che essa ha il compito di studiare tutti quei comportamenti che manifestano una profonda istituzionalizzazione sociale, per Barthes si può fare una semiologia della ritualità nascosta sotto fenomeni quali il cibo, la moda e la pubblicità, mentre per Metz l'esponenziale crescita del fenomeno cinematografico richiede questo tipo di impostazione. Sul piano epistemologico e della «riflessione metasemiotica» (Garroni 1968, 94), per usare un'espressione garroniana, Metz manifesta un accordo fortissimo con le imminenti tesi barthesiane:

[...] non lasciamoci sfuggire fin d'ora un tratto molto significativo: di diritto [*en droit*], la linguistica non è che un settore [*secteur*] della semiologia; di fatto [*en fait*], la semiologia si costituisce a partire dalla linguistica. In un senso normalissimo: la semiologia, per l'essenziale, resta da farsi, mentre la linguistica è già molto avanzata. C'è qui tuttavia una specie di piccolo rovesciamento [*renversement*]. I post-saussuriani sono più saussuriani di Saussure: la semiologia sognata dal linguista, essi la edificano apertamente come una translinguistica [*translinguistique*]. E va

¹⁵ Molto utili in tal senso sono le ricostruzioni offerte in C. Caputo 2006 e 2021.

benissimo così: è il maggiore a dover aiutare il fratello minore, non il contrario. [Ci sembra del tutto naturale chiamare "filmolinguistica" una semiologia del cinema.] Del resto, un brano dello stesso Saussure lascia intravvedere questo tiro incrociato: la linguistica, ci dice, potrebbe agevolare molto la semiologia, ammesso che si faccia essa stessa più semiologica. (Metz 1964, 73; 100)

La posizione di Metz nei confronti della linguistica rimane in questa dichiarazione ambigua e l'idea, a suo avviso riscontrabile nelle indicazioni saussuriane, che basti renderla «più semiologica», tradisce il rischio che almeno talune proprietà tipiche o esclusive della lingua vengano indebitamente trasferite a qualunque altro segno non-verbale e che si istituisca quindi una semiologia a trazione linguistica, alla maniera dei citati «post-saussuriani». Eppure, ancora una volta, il dettato saussuriano, fonte di probabili equivoci, non lascia molti dubbi sulla funzione della linguistica nel costituirsi di una semiologia:

[s]i può dunque dire che i segni interamente arbitrari realizzino meglio di altri l'ideale del procedimento semiologico: è perciò che la lingua, il più complesso e diffuso tra i sistemi di espressione, è altresì il più caratteristico di tutti. In questo senso, la linguistica può diventare il modello generale di ogni semiologia, anche se la lingua non è che un sistema particolare. (de Saussure 1971 101; 86)

Il primato puramente fattuale e anagrafico della linguistica rispetto alla semiologia, presente in de Saussure, sembra diventare in Metz un primato anche epistemologico: è la linguistica che offre gli strumenti alla semiologia, intesa come translinguistica, per autoconcepirsi e posizionarsi in una eventuale teoria dei segni. Ciò spiega come mai in questo saggio Metz tenti una lettura semiologica del cinema saggiano categorie prelevate dal notevole contributo che la linguistica ha offerto negli ultimi anni: significante e significato, denotazione e connotazione, sintagma e paradigma. Non si tratta affatto tuttavia di improvvisazione irriflessa né di trasposizione meccanica, come tenteremo di dimostrare, ma neanche di una proposta teorica ben collaudata e del tutto sicura, dal momento che si tratta a questa altezza di «concepire l'impresa semiologica come una ricerca aperta [*recherches ouverte*]», poiché «il 'linguaggio' (nel senso più ampio del termine) non è cosa semplice, e i sistemi flessibili possono essere studiati in quanto sistemi flessibili, attraverso

metodi appropriati» (Metz 1964, 88; 136), che vanno rintracciati a un opportuno livello di astrazione e di formalità; per cui l'interrogativo con cui si dà l'avvio alla stagione semiologica (*Le cinéma: langue ou langage?*) dovrebbe in questa fase, e a maggior ragione in questo primo articolo di Metz, essere per lo meno anche letto come una legittima domanda sulle reali capacità esplicative che un'eventuale impostazione semiologica, con tutte le domande che trascina sul proprio statuto disciplinare, saprebbe e potrebbe apportare al mondo del cinema. Procediamo dunque con l'analisi del saggio in questione.

Fintantoché applichiamo al cinema la nozione di 'linguaggio' in termini di pura «espansione metaforica» (Metz 1964, 75; 106) della nozione di 'lingua', non facciamo altro che segnalare semplicemente talune analogie fra queste due forme di espressione, senza sostenere la loro identità formale. È lo stesso Metz a notare infatti almeno due sensi in cui si può 'espandere' metaforicamente la nozione di lingua ad altri fenomeni, cinema compreso:

determinati sistemi (perfino i più inumani) si diranno "linguaggi" se la loro struttura formale rassomiglia a quella delle nostre lingue: così il linguaggio degli scacchi (che interessava tanto Saussure), e il linguaggio binario che utilizzano le macchine. All'altro polo, tutto ciò che parla all'uomo dell'uomo (fosse anche nella maniera meno organizzata e meno linguistica) viene accolto come "linguaggio": abbiamo allora il linguaggio dei fiori, quello della pittura, perfino quello del silenzio. Il campo semantico della parola *linguaggio* sembra disporsi attorno a questi due assi. (Metz 1964, 75; 105)

Come mai al di là di certe somiglianze il cinema non può dirsi un 'linguaggio' se non in senso metaforico rispetto alla lingua? Detto altrimenti: che cosa fa sì che il cinema differisca dalle lingue storico-naturali e renda quindi impraticabile l'esercizio proprio e competente della linguistica in campo cinematografico? Si tratta di «stabilire ciò che il film non è» (Metz 1964, 73; 101) rispetto alla lingua, partendo però dal fatto che tale diversità non solo deve costituire uno stimolo per un'ulteriore interrogazione sulla natura del cinema, ma che può rappresentare anche un'occasione di riscatto rispetto alla comunicazione verbale, in quanto secondo Metz, ogni volta che il cinema si è pensato o continua a pensarsi alla stessa stregua delle lingue storico-naturali, esso si declassa automaticamente «come un doppione più grossolano» (Metz

1964, 66; 88) della lingua stessa, la quale fra i due è senz'altro il «primogenito più titolato» (Metz 1964, 66; 88). Volendo ricostruire tutte le indicazioni variamente sparse nel testo, possiamo dire che Metz lascia emergere le differenze fra cinema e lingua prima in maniera più generale e poi avvalendosi di dettagli e argomenti più tecnici. Da un punto di vista generale emergono almeno tre notevoli elementi di divergenza.

La prima e più palmare differenza consiste nel fatto che, mentre tutte le lingue storico-naturali si presentano sempre nelle forme di una «paradigmatica abbastanza ristretta» (Metz 1964, 55; 68) e di un «codice fortemente organizzato» (Metz 1964, 58 n. 4; 74 n. 28), caratterizzato da un «sistema rigoroso di segni» (Metz 1964, 60; 78), il 'codice' filmico, se e quando c'è, sembra essere «grossolano» (Metz 1964, 65; 86), «fragile ed instabile» (Metz 1964, 78; 112), sempre pronto addirittura ad essere «scavalcato» (Metz 1964, 78; 113): non solo è abbastanza arduo rintracciarlo, ma vi sono anche tipologie di convenzionalità di diverso ordine e grado, che vanno dal patrimonio propriamente tecnico, cui ricorre questa arte, alle ricorrenze più ingenue, tipiche per esempio del crescente cinema commerciale¹⁶. A differenza di quanto preciserà

¹⁶ Quanto alle difficoltà insite nel rintracciare il flebile codice dei messaggi cinematografici e al tentativo di individuare una qualche modesta forma di convenzionalità in essi, Metz così si esprime: «d'altronde, ogni messaggio, purché venga ripetuto più volte e con abbastanza varianti – non è il caso del cinema? – finisce per diventare simile a un grande fiume dai bracci in continuo movimento che un po' qui e un po' là, nel suo letto, depone, sotto forma di arcipelago, gli elementi disgiunti di un codice quanto meno parziale. Forse questi isolotti, che a malapena si distinguono dalla massa liquida, sono troppo fragili e sparsi per resistere alle spinte successive della corrente che li ha fatti nascere e rispetto alla quale per contro rimangono sempre vulnerabili. Resta il fatto che certi "procedimenti di sintassi", dopo il frequente impiego in funzione di parola, hanno finito per figurare nei film successivi in funzione di lingua; sono in qualche misura diventati convenzionali» (Metz 1964, 59; 75). A tali difficoltà poi si aggiungono anche quelle relative alle diverse tipologie e gradi di convenzionalità: «ci fu un'epoca in cui il cow-boy "buono" era designato dal suo abito bianco, e il "cattivo" dal suo abito nero. Il pubblico, sembra, non si sbagliava mai. [...] I grandi cineasti [...] hanno evitato *certi* paradigmi. Infatti il "tipo" *cow-boy bianco/cow-boy nero* non definisce che una specie di paradigma filmico. "Sintattica" per l'estensione sintagmatica dei segmenti commutabili e per il loro statuto assertivo, un tal genere di opposizione riguarda tuttavia, per il suo contenuto, delle impressioni affettive ("il cow boy è buono") che conservano qualche cosa di "lessicale". Altre opposizioni filmiche, anch'esse più o meno commutabili, sono più impigliate nella sintassi e riguardano delle

nei suoi scritti successivi¹⁷, in questo contributo Metz sostiene una sorta di antagonismo fra codice e messaggio filmico, regolati da un qualche rapporto di «proporzionalità inversa» (Metz 1964, 65; 86), per cui «il codice, quando esiste, è grossolano; [...] il messaggio, quando si affina, aggira il codice; il codice, in ogni momento, potrà cambiare o scomparire; il messaggio, in ogni momento, troverà il mezzo di significarsi altrimenti» (Metz 1964, 65; 86). La difficoltà di rintracciare un codice minimamente paragonabile a quello linguistico va in questo scritto di pari passo con la libertà, per non dire una vera e propria «esuberanza» (Metz 1964, 77; 109)¹⁸, delle attualizzazioni che si riescono a generare rispetto a un qualche codice, la quale invece non sembra minimamente caratterizzare il comportamento linguistico e in linea di principio mai nessun comportamento semiotico. La natura poco convenzionale dei messaggi cinematografici e la loro conseguente distanza da quelli linguistici non poggiano affatto ad ogni modo su un'erronea o precipitosa valutazione del grado di convenzionalità della lingua storico-naturale, poiché, come ha potuto imparare bene dalla lezione di Ch. Bally¹⁹, quest'ultima anzi

specie di "morfemi". Molti *movimenti di macchina* (carrello avanti/carrello indietro) o *procedimenti di punteggiatura* (dissolvenza/stacco netto; vale a dire: dissolvenza/grado zero) possono essere assunti in questa prospettiva» (Metz 1964, 78; 112-113).

¹⁷ Si veda per esempio il più maturo Metz 1971, ove Metz mette a frutto una revisione di alcune sue tesi a partire anche dalle critiche di Umberto Eco e di Emilio Garroni.

¹⁸ Rispetto a quanto accade nelle lingue storico-naturali nel cinema «il numero delle immagini realizzabili è indefinito [*indéfini*]. Più volte indefinito [*Plusieurs fois indéfini*], bisognerebbe dire. In quanto gli spettacoli profilmici [*scil.*] tutto ciò che si trova davanti alla macchina da presa] sono di per sé di numero illimitato; la qualità esatta dell'illuminazione può variare all'infinito e in quantità non discrete; la distanza assiale tra il motivo e l'apparato tecnico (variazioni cosiddette scalari, vale a dire grandezza dell'inquadratura) fa parte dello stesso caso; e anche l'incidenza angolare, così come le proprietà della pellicola e della focale utilizzate, la traiettoria precisa dei movimenti di macchina (ivi compreso il piano fisso che qui rappresenta il grado zero)... Ora, basta far variare di una quantità percettibile uno di questi elementi per vere un'altra [*autre*] immagine» (Metz 1966, 62; 150-151).

¹⁹ Si vedano per esempio nel testo i riferimenti, ove si segnalano le «correzioni apportate dopo Saussure alla famosa teoria dell'"arbitrarietà" (presenza nella lingua di una motivazione parziale – fonetica, morfologica o semantica – messa in luce soprattutto da S. Ullmann; motivazioni attraverso il significante e altre

porta con sé ancora troppa ‘sostanza’ [*'substance'*], non è totalmente organizzabile [*organisable*]. La sua doppia sostanzialità, fonica e semantica (e cioè umana due volte, per via del corpo e dello spirito), resiste all’esaustività della sua messa in griglie [*exhaustivité de la mise en grilles*]. Così il linguaggio che parliamo è diventato – paradossalmente, se ci si pensa – ciò che certi logici americani chiamano il linguaggio ‘naturale’ o ‘ordinario’, mentre nessun aggettivo è ai loro occhi richiesto quando parlano del linguaggio delle loro macchine, più perfettamente binario delle migliori analisi di R. Jakobson. La macchina ha spolpato [*désossé*] il linguaggio umano, lo ha trinciato in fette ben ripulite [*débité en tranches bien nettoyées*] alle quali non aderisce nessuna carne. (Metz 1964, 55; 68)

Più avanti ribadisce il concetto proponendo una graduale scala di convenzionalità, di cui solo l’esperanto (la lingua convenzionale per antonomasia) può rappresentare il vertice, le lingue storico-naturali ne sono il termine mediano e il cinema ne costituisce la base o comunque il grado relativamente più basso:

l’esperanto differisce dalle lingue ordinarie, ma in quanto realizza alla perfezione ciò verso cui esse non fanno che tendere: un sistema totalmente convenzionale, specifico [*codifié*] e organizzato. Anche il cinema differisce dalle lingue, ma in un senso opposto. Sarebbe più giusto dire che le lingue sono come incuneate tra due esperanti: uno, quello vero [...] è un ‘esperanto’ per eccesso di linguisticità; l’altro, il cinema, per difetto. (Metz 1964, 74; 104)

Ancora a livello di considerazioni generali Metz fa notare un’altra macrodifferenza, consistente nel fatto che, mentre in ogni lingua significante e significato sono nettamente distinti e distinguibili in quanto corrispondenti secondo una relazione di pura gratuità, nel caso del cinema questa «distanza» (Metz 1964, 74; 102) è davvero minimale, pericolosamente ravvicinata. Tutto il testo è percorso da considerazioni che lo evidenziano senza alcun dubbio: di contro agli eccessi della teoria del ‘montaggio-sovrano’ egli rivendica la «vocazione essenziale del cinema» (Metz 1964, 57; 72) a «restituirci l’oggetto nella sua quasi letteralità percettiva» (Metz 1964, 57; 72), cioè il fatto che «il significante vi è a mala pena distinguibile dal significato» (Metz 1964, 60; 78), o che «il significante [è] coestensivo all’insieme del significato» (Metz

‘associazioni implicite’ analizzate da Ch. Bally; più in generale studi vari sulle zone motivate del linguaggio» (Metz 1964, 82; 121). Cfr. Bally 1926 e 1940.

1964, 61; 78); nel cinema vi è talmente «un'aderenza del significante al significato» (Metz 1964, 74; 104), dovuta al fatto che «il significante è un'immagine, il significato è ciò-che-rappresenta-l'immagine» (Metz 1964, 74; 102), che Metz parla di una «'semia' di gran lunga troppo 'intrinseca'» (Metz 1964, 74; 103). C'è tuttavia da notare che la brevissima distanza fra significante e significato, di contro al principio saussuriano della gratuità del rapporto fra i due in campo linguistico, non è in ogni caso tale, da far venir meno il principio, linguisticamente appurato, della relativa scomparsa o della trasparenza del significante durante il processo della significazione, che Metz sembra attribuire in qualche modo (ma non senza forzature) anche al film, il quale per effetto della sua interna capacità discorsivo-narrativa mostra che

l'immagine [...] si eclissa [*s'efface*] [...] dietro l'intrigo che essa stessa ha intessuto, sicché il cinema non è più che in teoria arte delle immagini. Il film, che si crederebbe suscettibile di dar luogo a una lettura trasversale, tramite l'esplorazione che possiamo agevolmente fare del contenuto visivo di ogni 'piano', è quasi d'un tratto oggetto di una lettura longitudinale, precipitosa, sfasata in avanti e ansiosa del 'seguito' [*longitudinale, précipitée, déphasée vers l'avant et anxieuse de la "suite"*]. La sequenza non addiziona i 'piani', li sopprime [*supprime*]. (Metz 1964, 62-63; 81-82)

Infine la terza differenza, facilmente riscontrabile fra i due fenomeni, consiste nel fatto che se le lingue sono chiaramente convenzionali, risultando totalmente impraticabili e incomprensibili senza un codice precedentemente pattuito, il cinema invece possiede il carattere dell'«universalità [*universalité*] [...] in quanto la percezione visiva, nei diversi luoghi del mondo, varia meno degli idiomì [*est à peu près la même dans le monde entier*]» (Metz 1964, 74; 104), e ciò spiega come mai a differenza delle lingue il discorso in immagini non necessiti di nessuna traduzione. Naturalmente da una variabilità semplicemente minore, dunque solo relativa, non è assolutamente lecito dedurre logicamente alcuna universalità *tout court* della capacità espressiva delle immagini cinematografiche: si tratta di una conclusione evidentemente scorretta e poco coerente di Metz, che invece proprio in quella non completa universalità delle immagini filmiche avrebbe potuto trovare ulteriore conferma alla sua tesi della loro natura almeno parzialmente convenzionale e difficilmente intersoggettiva a meno di accordi, sì, profondi, ma

comunque pur sempre storici e culturali. Questo non a caso è uno dei punti più fortemente ripensati e rimaneggiati a partire già dalla inclusione di questo articolo in *Essais sur la signification au cinéma* del 1968, anche grazie alle discussioni pesaresi con Umberto Eco²⁰.

Veniamo ora invece ai dettagli del confronto fra lingue storico-naturali e cinema affrontati in maniera più tecnica, dai quali emerge un serrato e documentato dialogo con i maggiori linguisti del tempo: F. de Saussure, A. Martinet, L.T. Hjelmslev, É. Benveniste. Nel descrivere la prima forte distinzione fra lingua storico-naturale e cinema giocano un ruolo significativo le tesi che A. Martinet ha sviluppato in particolar modo nei suoi *Éléments de linguistique générale* del 1960, secondo cui ogni lingua storico-naturale è sempre riconducibile a un doppio piano di articolazione: un primo, costituito da porzioni di suono finite (anche se suscettibili di essere continuamente incrementate), che hanno significato e sono chiamate "morfemi"; un secondo, generato dall'ulteriore (ove possibile) divisione e segmentazione di quelle unità di prima articolazione, fatto di singoli suoni articolati (corrispondenti a singole e individuabili emissioni di suono articolato in vari modi dall'apparato fonatorio), privi però di significato e ancora una volta di numero finito, ovvero i "fonemi". Metz esclude categoricamente che qualcosa del genere possa rintracciarsi nel film. Per quanto riguarda i fonemi, «[i]l cinema non ha nulla in sé che corrisponda alla seconda articolazione, fosse anche metaforicamente» (Metz 1964, 73; 101). La già sottolineata brevissima distanza che separa il significante filmico dal suo significato rende infatti ingiustificabile un processo di segmentazione equivalente a quello utilizzato in linguistica per ottenere unità di seconda articolazione, in quanto tale processo finirebbe nel caso del cinema con il produrre conseguenti e rilevanti cambiamenti nei riguardi del significato, con cui il fonema invece non intrattiene per definizione alcuna relazione: «[s]e un'immagine rappresentata tre cani e io ne 'ritaglio' il terzo, non posso fare a meno di ritagliare contemporaneamente il significante e il significato 'terzo cane'» (Metz 1964, 74; 103-104).

²⁰ I contributi della III Mostra internazionale del Nuovo Cinema, che ha avuto luogo a Pesaro dal 27 maggio al 4 giugno 1967 e in occasione della quale si incontrano e discutono assieme Eco e Metz, sono stati poi pubblicati in AA.VV. 1968.

Poiché la differenza delle lingue fra loro si gioca soprattutto (ma non solo) sul piano dei fonemi, l'assenza nel cinema delle unità di seconda articolazione non può che riconfermarne il curioso (da un punto di vista semiologico, nel senso già discusso) tratto di universalità. Non potendo rintracciare nel film unità di seconda articolazione, Metz deduce di conseguenza l'impossibilità di ottenere anche i corrispettivi filmici dei monemi, nella lingua immancabilmente ottenuti da quelli di seconda articolazione. Decade del tutto quindi in Metz la somiglianza, a suo avviso spesso lasciata intendere o esplicitamente affermata dai teorici del cinema muto e dai sostenitori del 'montaggio-sovrano', secondo cui l'immagine è il corrispettivo di una parola, come la sequenza filmica lo è di una frase (Metz 1964, 75; 106). Che la doppia articolazione si sia legittimamente imposta come adeguato metodo di interpretazione dei fenomeni linguistici, non autorizza in alcun modo una sua meccanica e pacifica estensione, se non impropriamente e del tutto erroneamente, al campo del cinema. Si potrebbe forse essere d'accordo con Garroni sul fatto che probabilmente, impostata in questi termini, l'analisi della incompatibilità di lingua e cinema sia stata condotta mediante sin «troppo buone ragioni» (Garroni 1968, 17), in maniera dunque «del tutto ovvia» (Garroni 1968, 17) e «con un eccesso di facilità» (Garroni 1968, 22); non va tuttavia misconosciuto il fatto, di cui lo stesso Garroni fra l'altro ha potuto beneficiare metodologicamente, che negli anni in cui ancora si ricercano le unità minime ed elementari di cui è fatta la sequenza filmica perché se ne possa costruire una "grammatica"²¹, che normi il comportamento della specifica 'lingua' cinematografica, Metz dà ampiamente prova del fatto che un'eventuale semiologia del cinema non deve assolutamente confondere il processo di individuazione del codice con la tentazione, immediata e grossolana, di una materiale e arbitraria segmentazione dell'apparato visivo, ma deve sforzarsi di trovare un «*modello*» (Metz 1964, 55; 69) che, in quanto «risultato di una manipolazione» (Metz 1964, 56; 70) è tenuto a badare alla propria pertinenza rispetto all'oggetto da spiegare, proprio come il

²¹ Si tratta di un campo di ricerca molto praticato prima e dopo la Seconda Guerra mondiale (cfr. Casetti 2004, 59 ss.). Fra le più recenti grammatiche rispetto agli studi di Metz si segnalano: Berthomieu 1946; Bataille 1947; Roger 1953. Sull'argomento si veda Odin 1978.

modello martinettiano della doppia articolazione ha fatto con le lingue storico-naturali. Una precisazione estremamente importante, se si guarda agli abusi di certa «semiologia all’italiana» (Morpurgo-Tagliabue 1968, 5), precocemente assillata dalla segmentazione del materiale filmico e dalle analogie con le lingue storiche: si pensi solo alle teorie dei cinèmi di Pasolini (Pasolini 1966) o a quella degli iconèmi di Bettetini (Bettetini 1968).

Una seconda precisazione proviene da una riflessione sulla pertinenza dell’uso in campo cinematografico (ma non solo) del concetto stesso di ‘segno’ e di tutti quei suoi tratti accessori che da de Saussure in poi sono diventati patrimonio condiviso dei linguisti moderni.

L’immagine è sempre in primo luogo un’immagine, riproduce nella sua letteralità percettiva [*littéralité perceptive*] lo spettacolo significato di cui essa è il significante; perciò, essa è a sufficienza ciò che mostra per non doverlo *significare*, se si intende questo termine nel senso di *signum facere*, fabbricare appositamente un segno. Molte caratteristiche oppongono l’immagine filmica alla forma preferita che assumono i segni, arbitraria, convenzionale, codificata [*arbitraire, conventionnelle, codifié*]. Si tratta di altrettante conseguenze che derivano dal fatto che fin dall’inizio l’immagine non è l’indicazione di qualcosa d’altro all’infuori di se stessa, ma la pseudo-presenza di ciò che essa stessa contiene. (Metz 1964, 81; 119)

Da qui segue la notevole difficoltà ad avvicinare la lingua, «*sistema di segni* destinato all’intercomunicazione» (Metz 1964, 81; 118)²², alla cinematografia che assieme ai messaggi estetici Metz preferisce definire semplicemente «mezzo di *espressione* [*moyen d’expression*]» (Metz 1964, 81; 119), in quanto permette solo «una ‘comunicazione’ a senso unico [*une ‘communication’ à sens unique*]» (Metz 1964, 81; 119)²³. Il cinema infatti di per sé «non

²² Cfr. Cohen-Séat 1949, 40: «Langage: système de signes; au sens le plus large, tout système de signes convenus pouvant servir à l’échange de communications entre des individus [...]. Tenons-nous, donc, aux éléments de la définition reçue: signes, système, échange».

²³ Sulla nozione di “espressione” cfr. anche Metz 1964: 82-83; 122: «Vi è espressione quando un “senso” [“sens”] è in qualche modo immanente [*immanent*] ad una cosa, si sviluppa direttamente da essa, si confonde con la sua stessa *forma*. [...] La *significazione*, al contrario, congiunge dall’esterno un significante isolabile a un significato che è esso stesso – dopo Saussure lo si sa – un concetto e non una cosa. [...] Tra espressione e significazione c’è più di una

impiega che pochissimi segni veri e propri» (Metz 1964, 81; 119). Si tratta di tesi identiche, almeno a livello nominale, a quelle avanzate da G. Cohen-Séat (cfr. Kirsten 2018, 135-136) in *Le discours filmique*, e da J. Mitry in *Esthétique et psychologie du cinéma* (Mitry 1963, 51-52), che in Metz trovano, come vedremo, una soluzione da un punto di vista semiologico, dal momento che non è in questione, a suo avviso, il potere “comunicativo” dei mezzi d’espressione.

Un’altra differenza con la lingua consiste nel fatto che una paradigmatica nel caso del cinema è quasi del tutto impraticabile, vista l’impossibilità di tenere il passo delle mutevolissime e variegate manifestazioni filmiche, quindi di numerarne e inventariarne le occorrenze, come si farebbe per esempio in un dizionario linguistico con i lemmi.

Il paradigma di immagini, al cinema, è fragile, approssimativo, spesso nato morto, facilmente modificabile, sempre aggirabile. È soltanto in debole misura che l’immagine filmica assume senso in rapporto alle altre immagini che avrebbero potuto apparire nello stesso punto della catena. Queste ultime non sono enumerabili; il loro inventario sarebbe se non illimitato, quanto meno più “aperto” del più aperto inventario linguistico. (Metz 1964, 77; 110-111)

L’esigenza di una raccolta delle occorrenze da inventariare cede il passo a una consapevolezza che rende quasi vani non solo i risultati della ricerca, ma finanche lo sforzo di rintracciare una paradigmatica efficace ed esplicativa. Il rapporto di “opposizione” e di «lotta» (Metz 1964, 78; 113) che viene, date queste premesse, a instaurarsi fra l’«esuberanza» (Metz 1964, 77; 109) delle sequenze filmiche e la «stupefacente povertà delle risorse paradigmatiche» (Metz 1964, 77; 109) non è affatto il sintomo di una rivendicazione estetica contro ogni assorbimento dell’arte cinematografica nel mondo dei segni, ma più precisamente un pregiudizio, per così dire, linguistico proprio in materia di codice, dovuto senza dubbio a un’idea di paradigma troppo contigua a

differenza: l’una è naturale [*naturelle*], l’altra convenzionale [*conventionnelle*]; l’una è globale e continua [*globale, continue*], l’altra suddivisa in unità discrete [*unités dicrètes*]; l’una proviene dagli esseri e dalle cose, l’altra dalle idee»; e ancora Metz 1964, 83-84; 125: «entro la nostra prospettiva, “espressione” non designa dunque il significante, ma il rapporto tra un significante e un significato, quando questo rapporto è “intrinseco” [*intrinséque*]».

quello relativamente semplice e omogeneo della linguistica: che non si possa istituire una ‘lessematica’ del cinema e non possa nascerne un dizionario non significa affatto che siano da escludere spiegazioni ulteriori e meno semplici, le quali rendano di conseguenza meno esuberanti le attualizzazioni cinematografiche e meno marcato il disavanzo fra paradigma e sintagma filmico. Anche questo, non a caso, diventa nelle ricerche successive un punto fatto oggetto di notevoli autocritiche, i cui risultati più sistematici e convincenti vengono esposti in *Langage et Cinéma* del 1971.

Infine l’assenza pressoché totale di un paradigma comporta un diverso intendimento del concetto di ‘comunicazione’ in campo linguistico e in campo cinematografico, come anche un’attenzione diversa ai soggetti interessati da quel processo comunicativo e uno schiacciamento dell’analisi tutta sul piano della combinazione o sintagmatico del film:

la *creazione* [*création*] gioca un ruolo più importante nel linguaggio cinematografico che nell’uso degli idiomi: “parlare” una lingua equivale ad utilizzarla [*c'est l'utiliser*]; “parlare” il linguaggio cinematografico equivale in una certa misura ad inventarlo [*c'est dans une certaine mesure l'inventer*]. I locutori costituiscono un gruppo di fruitori [*usagers*], i cineasti un gruppo di creazione. Viceversa, gli *spettatori* di cinema costituiscono a loro volta un gruppo di fruitori. Ecco perché la semiologia del cinema è spesso portata a mettersi dalla parte dello spettatore piuttosto che da quella del cineasta. (Metz 1966, 62-63; 152)

Una tesi estrema e anche incoerente in verità con quanto sostenuto finora (ovvero la quasi totale assenza di un asse della selezione), in quanto paradossalmente non fa che rilanciare l’esigenza insopprimibile di un paradigma (certamente non già dato, ma da “creare” semmai ogni volta da capo), senza cui non solo gli spettatori non potrebbero diventare «un gruppo di fruitori» e ‘comprendere’ quanto nel film viene espresso e ‘comunicato’, ma lo stesso concetto di ‘sintagma’ non avrebbe più senso, essendo dialetticamente concepibile solo in funzione di un asse paradigmatico che quantomeno renda possibile la selezione di un repertorio di mezzi da impiegare e comporre. È d’altro canto la tesi che fermamente ribadisce R. Barthes, due anni dopo il saggio di Metz, in «Nuovi argomenti», per cui comunque in ogni analisi semiologica «si deve parlare di due dimensioni, due coordinate, due spazi» (Barthes 1966, 104).

Fin qui l'uso metaforico della nozione di 'linguaggio' ha consentito a Metz di concludere per l'impossibilità di un approccio strettamente linguistico al cinema: infatti «[c]hi si accosta al cinema dal punto di vista linguistico, si trova piuttosto a disagio nell'essere rinviato di continuo dall'una all'altra delle evidenze [*évidences*] che si contendono gli spiriti: il cinema è un linguaggio; il cinema è infinitamente diverso dal linguaggio verbale» (Metz 1964, 61; 80). Questa impossibilità dunque non preclude affatto la rivendicazione di un approccio semiologico al cinema, il quale quindi propriamente e tecnicamente, non più solo metaforicamente rispetto alle lingue storico-naturali, può dirsi con diritto 'linguaggio'. Da cosa dipende la pertinenza di questo approccio? Dal cinema di montaggio a quello che ha adottato la «*formula dello spettacolo [formule du spectacle]*» (Metz 1964, 62; 81), dal cinema come opera d'arte al cinema più commerciale l'immagine filmica ha sempre in sé una sua specifica capacità: «ci racconta storie conseguenti; ci 'dice' molte cose che potrebbero anche essere affidate al linguaggio delle parole» (Metz 1964, 61; 80); il cinema è «un ottimo narratore» (Metz 1964, 62; 81); la capacità narrativa è «strettamente avvinta al [suo] corpo» (Metz 1964, 62; 81); «il cinema è eminentemente idoneo ad assumere questo aspetto» (Metz 1964, 62; 81). Come si realizza tecnicamente questa capacità? Essa dipende dalla natura stessa dell'immagine filmica, in quanto l'operazione indispensabile del montaggio rende possibile una «specie di corrente di induzione» (Metz 1964, 63; 82) che connette fra loro almeno due immagini, generando così l'effetto di un «discorso in immagini» (Metz 1964, 71; 97) e di un 'racconto' esprimibili anche (sempre) verbalmente: esattamente ciò di cui può occuparsi con diritto una translinguistica; un montaggio, si badi molto bene, che non ha l'obiettivo di riportare in auge la poetica di Ejzenštejn e dei suoi seguaci, che anzi Metz critica aspramente all'inizio del suo saggio in quanto parziale responsabile degli equivoci linguistici della cosiddetta «cine-lingua» (cfr. Metz 1964, 52-61; 63-79), ma che sta invece a indicare l'operazione basilare di disposizione in sequenza di almeno due immagini, giacché nel cinema «bisogna pur scegliere [*choisir*] ciò che si filma e ordinare [*mettre bout à bout*] ciò che si è filmato. E dato che si deve sezionare [*découper*] e disporre [*ajuster*], come non volerlo fare il meglio possibile, come non cercare di 'tagliare' al punto giusto?» (Metz 1964, 52; 63). Se solo grazie alla successione di almeno due fotogrammi

«l'immagine diventa linguaggio» (Metz 1964, 64; 84) e 'discorso', dando così prova dell'«intimo meccanismo semiologico» (Metz 1964, 62; 81) del cinema, nessuna immagine di per sé è automaticamente linguaggio e nessuna immagine in quanto tale può essere oggetto di una pertinente analisi semiologica, dal momento che solo «[p]assare da un'immagine a due immagini, è passare dall'immagine al linguaggio» (Metz 1964, 63; 83). Si tratta di un punto molto interessante, anche se controverso, di questo saggio, in quanto giustifica il disinteresse per un approccio semiologico indiscriminato ai fenomeni iconici anche abbastanza simili al cinema, per esempio tutti quelli che condividono con esso una qualche vocazione 'rappresentativa', come la fotografia²⁴. Questa infatti «è così inidonea a raccontare che quando vuol farlo diventa cinema» (Metz 1964, 63; 83), integrando la sua tipica vocazione alla disposizione spaziale delle immagini con una alla successione temporale delle stesse. Esattamente come si è fatto per secoli, non senza enormi difficoltà e incoerenze, per le altre arti (pittura, scultura, fotografia, teatro, per esempio) e sulla scia di una lunga serie di studi dedicati alla questione dello 'specifico cinematografico', fra i quali spiccano per spessore soprattutto quelli di Rudolf Arnheim (cfr. per esempio Arnheim 1932), Metz si dice convinto che «[i]l discorso in immagini è un mezzo specifico» (Metz 1964, 71; 98), individuante cioè in maniera esclusiva la capacità comunicativa cinematografica, dal momento che è pacifico che esso «non esiste in condizioni di isolamento in altre arti» (Metz 1964, 71; 98), non è cioè proprietà condivisa con altri tipi di mezzi espressivi. È innegabile che tutta questa letteratura, anche solo indirettamente, abbia contribuito a rilanciare, sebbene su un piano semiologico e non certo ontologico, l'idea dello specifico filmico inteso come elemento formale omogeneo ed esclusivo, che Metz rintraccia nel piano visivo (il «discorso in immagini» appunto), concependo di conseguenza ogni incursione strettamente linguistica come un'aggiunta pur sempre accidentale, esterna ed eterogenea, una lingua in un linguaggio, tant'è che

²⁴ A meno che questi fenomeni non si presentino volutamente come manifestazioni riccamente connotate, tali da destare l'interesse della semiologia in quanto 'linguaggi artistici', come vedremo alla fine del presente saggio.

l'elemento verbale incontra difficoltà nel farsi assorbire completamente nel film [*l'élément verbal a du mal à s'engloutir totalement dans le film*]. Necessariamente ne eccede [*Il dépasse forcément*]. La parola è sempre in parte porta-parola. Essa non è mai per intero *nel film*, sempre un po' *dinanzi* ad esso [*Elle n'est jamais toute entière dans le film, toujours un peu devant lui*]. Al contrario, le composizioni musicali o in immagini che si affermano con più evidenza non si collocano tra il film e noi; le sperimentiamo come se formassero la carne del film: materie riccamente lavorate, ma pur sempre materie. (Metz 1964, 68; 92)

Non è dunque la nostalgia per il cinema muto né per i suoi sostenitori in campo teorico, che anzi Metz critica su più fronti mostrandone tutte le incoerenze (Metz 1964, 65-70; 86-95), a motivare la preferenza per un modello teorico che privilegi l'esclusività del visivo piuttosto che un sodalizio fra questo e il verbale, ma precisamente la difficoltà a livello semiologico, dunque sul piano del metodo e delle competenze, di concepire, a seguito di quel profondo solco tracciato fra *langue* e linguaggio, fra segno e mezzo d'espressione, un modello esplicativo fatto di ingredienti molto eterogenei fra loro, come possono essere il segno linguistico e l'espressione filmica:

[i]l film, quale lo conosciamo [scil. la formula dello spettacolo], non è un miscuglio instabile; il fatto è che i suoi elementi non sono incompatibili. E se non lo sono, è perché nessuno di essi è una lingua. Non ci si potrà mai servire di due lingue simultaneamente; chi mi si rivolge in inglese non lo fa in tedesco. I linguaggi, da parte loro, sopportano meglio questi tipi di sovrapposizione, almeno entro certi limiti: chi mi si rivolge tramite il linguaggio verbale (inglese o tedesco) può nel contempo farmi dei gesti. (Metz 1964, 72; 98)

La 'sovrapponibilità' fra immagini filmiche e musica quindi è semiologicamente molto più compatibile rispetto a quella con la lingua, anche se, così facendo, il 'discorso in immagini' tipico ed esclusivo del cinema, tende a farsi «discorso filmico» (Metz 1964, 71; 97), un linguaggio composito che ambisce a qualcosa di più che semplicemente 'narrare' e 'raccontare': per esempio vuole suscitare affetti ed emozioni e dunque entrare nella sfera dell'arte. Non va ad ogni modo tralasciato il fatto che nell'individuazione dell'«intimo meccanismo semiologico» Metz sta proponendo un'alternativa alla teoria del montaggio di Ejzenštejn, criticata per

il fatto di essere fin troppo ampia e larga, non identificativa del solo fenomeno cinematografico²⁵.

Se è vero che il ‘discorso in immagini’ proietta legittimamente il cinema all’interno dell’orizzonte semiologico, esso non reca però alcun contributo positivo quanto alla soluzione di quei problemi evocati nel confronto con le lingue, tanto che tale ‘discorso’ è e continua a rimanere «un sistema aperto, difficilmente codificabile, con le sue unità di base non discrete (= le immagini), la sua intelligibilità fin troppo naturale, la sua mancanza di distanza tra il significante e il significato» (Metz 1964, 72; 98). Appurata la sua natura di linguaggio, per Metz si può arrivare a concludere definitivamente che «il cinema non sa parlare che per neologismi, ogni immagine è un *apax*» (Metz 1964, 78; 111-112), ovvero che il cinema è, nella nota formula, «un linguaggio senza lingua [*un langage sans langue*]» (Metz 1964, 75; 106): un vero e proprio paradosso, da un lato coerente con le premesse di un improbabile paradigma e di una profonda diversità dalle lingue storico-naturali, ma dall’altro una quasi contraddizione con l’assunto di base del saggio, in quanto in totale assenza di paradigma non ha più senso nemmeno voler continuare a parlare di ‘messaggi’ filmici o di una qualche loro capacità ‘comunicativa’. Si tratta dunque di una tesi in qualche modo vicina a quelle tautologie idealistiche denunciate da Garroni, un paradosso di cui Metz è pienamente consapevole, almeno come problema che si impone e pretende un qualche chiarimento:

[n]el film tutto è presente: di qui l’evidenza [*évidence*] del film, di qui anche la sua opacità [*opacité*]. L’illuminazione delle unità presenti da parte delle unità assenti gioca qui un ruolo minore che non nel linguaggio verbale. I rapporti *in praesentia* sono di una ricchezza che rende superflua e difficile la rigorosa organizzazione dei rapporti *in absentia*. È perché il film è facile da comprendere [*est facile à comprendre*] che è difficile da spiegare. L’immagine si impone [*s’impose*], e “ottura” [*bouche*] tutto ciò che non le appartiene. (Metz 1964, 77-78; 111)

²⁵ Cfr. Metz 1964, 53; 65: «La storia della letteratura e quella della pittura, generosamente convocate in una sorta di levata di massa, non gli sono di troppo per fornire esempi di montaggio *ante-litteram*. È sufficiente che Dickens, Leonardo da Vinci o venti altri abbiano ravvicinato due temi, due idee, due colori perché Ejzenštejn gridi al montaggio: la giustapposizione più evidentemente pittorica, l’effetto di composizione più frequente in letteratura diventano, se rettamente compresi, profeticamente precinematografici».

Si giunge così a una sorta di ‘ottundimento’ della stessa spiegazione semiologica paradossalmente proprio quando si vuole rivendicare che questa è proprio questa sappia parlare competentemente dello statuto del cinema. Proprio là dove la semiologia ha il dovere di essere mordace con il suo oggetto e di dimostrare l’esistenza di una vera e propria semiosi filmica (comunque la si intenda), essa si arrende a un’idea semplicemente immediata e decisamente vaga di ‘espressività’ evidente. Un equivoco tentativo di superare questa palese difficoltà forse è consistito in un’operazione di codificazione dei messaggi filmici mediante le indicazioni fornite da Barthes un anno prima nei «*Cahiers du cinéma*» (Delahaye - Rivette), per cui si può provare a scomporre le sequenze in «grandi unità significanti» (Metz 1964, 86; 131), unità ben più ampie rispetto a quelle dei fonemi e dei monemi e corrispondenti ai ‘piani’, il cui significato in linea di principio è sempre formulabile in una ‘frase’ linguisticamente esprimibile, ma che non sono minimamente paragonabili al piano paradigmatico, rimanendo ferme piuttosto a quello combinatorio: «il film si lascia troncare in unità sintagmatiche (i ‘piani’), ma non si lascia *ridurre* (nel senso di R. Jakobson) in unità paradigmatiche [*le cinéma se laisse tronçonner en unités syntagmatiques (les “plans”), mais non pas réduire (au sens de R. Jakobson) en unités paradigmatiques*]» (Metz 1964, 88; 135 tr. modificata).

Come farebbe il cinema a ‘raccontare’, ‘narrare’, ‘discorrere’, ‘parlare’ senza una *langue* che ne sancisca il paradigma? Nonostante le gravi difficoltà e i limiti sinora enumerati, Metz ritiene ‘chiarissimo’ e addirittura ‘evidente’ lo statuto semiologico del cinema:

[e]sso è, con evidenza [*à l’évidence*], una sorta di linguaggio; vi si è vista una lingua. Esso autorizza, necessita perfino di un sezionamento e di un montaggio: si è creduto che la sua organizzazione, così manifestamente sintagmatica [*syntagmatique*], non potesse procedere che da una paradigmatica [*paradigmatique*] *preliminare*, anche se presentata come ancora poco cosciente di sé. Il film è troppo chiaramente [*trop clairement*] un messaggio perché non gli si presupponga un codice. (Metz 1964, 58-59; 74-75)

Questa ‘chiarezza’ e questa ‘evidenza’ dipendono dal fatto che in ogni caso alla successione di immagini corrisponde sempre e puntualmente una frase linguistica, il che dà ragione del pieno inserimento del cinema nell’orizzonte di una semiologia intesa

come translinguistica: «l'immagine (almeno quella cinematografica) equivale a una o più frasi [*équivaut à une ou à plusieurs phrases*], e la sequenza è un segmento complesso di *discorso*» (Metz 1964, 75; 106). Si tratta di un punto estremamente delicato e problematico, in quanto richiede a Metz lo sforzo di chiarire sulla base di cosa si possa generare una simile ‘equivalenza’, perché non sia lasciata in balia del capriccio del singolo interprete, e quale sia la sua natura. Vediamo la soluzione proposta da Metz ai due problemi.

Come abbiamo visto, l'immagine filmica si è notevolmente distinta dal segno arbitrario anche sulla base della sua «vocazione essenziale» a «restituirci l'oggetto nella sua quasi letteralità percettiva» (Metz 1964, 57; 72), vocazione che Metz definisce anche come «‘impressione di realtà’ [*impression de réalité*]» (Metz 1964, 57; 72) o «*pseudo-physis*» (Metz 1964, 57; 72)²⁶ per via dell'inevitabile e ineliminabile forte carica di somiglianza che si instaura fra l'immagine e la realtà riprodotta. Nonostante dunque sia estremamente arduo rinvenire un vero e proprio codice, tale da giustificare socialmente, culturalmente e istituzionalmente la capacità dell'immagine filmica di ‘parlare’ e ‘narrare’, la somiglianza che c’è fra essa e la realtà riprodotta rende ‘chiaramente’ ed ‘evidentemente’, ovvero immediatamente ed automaticamente ‘decifrabili’ tutte le immagini filmiche: «una sequenza di cinema [...] porta il suo senso in se stessa [*porte son sens en elle-même*]» (Metz 1964, 60; 78), per cui «capiremo sempre fin troppo bene [*comprendrons toujours trop bien*]» (Metz 1964, 59; 76) l'intrigo di un film, «poiché ci parla in termini di immagini del mondo e di noi stessi» (Metz 1964, 59; 76). Si tratta quindi di rivendicare quel «senso immanente [*sens immanent*]» (Metz 1964, 60; 78) delle immagini che nella sua teoria del montaggio Ejzenštejn ha voluto superare e rivisitare per trasformare un atto semplicemente riproduttivo in un vero e proprio mezzo segnico che ambisce a una significazione ben più strutturata (Metz 1964, 52-58; 63-73): una riconferma che il mezzo cinematografico per Metz invece non è un segno vero e proprio, ma solo un mezzo espressivo e che ha una capacità espressiva universale, tanto che è facilmente constatabile come «i procedimenti di sintassi divenuti troppo convenzionali

²⁶ Sul concetto di «impressione di realtà» l'autore torna l'anno successivo in Metz 1965.

provochino difficoltà di intellezione presso i bambini o i ‘primitivi’» (Metz 1964, 59; 76), cioè presso coloro che sono più estranei all’arbitrarietà di comportamenti socialmente istituzionalizzati e non naturali. Tale ‘rispecchiamento’, pur sempre caratterizzato sul versante dell’immagine filmica da scelte deliberate sull’oggetto da riprodurre, trascina con sé, per così dire, un certo ottimismo metafisico, che presuppone una realtà già ‘bella e fatta’, portatrice di un senso uniforme e omogeneo (un consenso), che esiste già al di fuori dell’attitudine linguistica, simbolica o espressiva umane e attende semplicemente di essere nominata, riprodotta o espressa altrimenti: un’idea vieta, che non solo viene pacificamente assunta senza essere minimamente verificata, ma soprattutto il cui superamento in campo linguistico dobbiamo proprio a quel de Saussure cui Metz si sta inevitabilmente rifacendo nella costruzione di un rinnovato modello semiologico. Proprio il ‘senso’ della realtà resta per quest’ultimo la garanzia delle capacità espressive del cinema:

[...] lo spettacolo filmato del cineasta può essere naturale (film ‘realistici’, riprese per strada, cinema-verità ecc.) o predisposto (film-opere di Ejzenštejn dell’ultimo periodo, film di Orson Wells, e più in generale tutto il cinema irrealistico o fantastico o espressionistico ecc.). Ma fa lo stesso. Il *soggetto [contenu]* del film può essere ‘realistico’ o no; il film da parte sua, non mostra in ogni caso che ciò che mostra. Ecco dunque un cineasta, realista o no, che ha filmato qualcosa. Che cosa sta per prodursi? Lo spettacolo filmato, naturale o artificiale, disponeva già di espressività propria [*expressivité propre*], in quanto era in definitiva un frammento del mondo e in quanto quest’ultimo ha sempre un senso [*sens*]. (Metz 1964, 81; 119)

A queste condizioni, anche al netto delle ottime ragioni offerte nel saggio dell’anno successivo (*A propos de l'impression de réalité au cinéma*) per distanziare il grado di impressione di realtà filmico da quello per esempio fotografico, è difficile poter accettare la coerenza delle tesi di Metz sulla pittura e sulla fotografia: anche nel loro caso infatti è pur sempre una frase linguistica a riformulare il loro senso immanente, garantito dalla realtà che esse riproducono e dunque è possibile constatare un loro grado di discorsività semiologica, non così esclusivo del cinema. In ogni caso una concezione del linguaggio cinematografico così fortemente improntata sui tratti dell’‘evidenza’ e della sin troppo facile ‘chiarezza’ tradisce molto spesso un certo «‘qualunquismo semiotico’», per dirla ancora una volta con le parole di Garroni,

«mediante il quale scompare ogni preoccupazione analitica e si impone di nuovo il vecchio mito borghese della immediatezza e della spontaneità» (Garroni 1968, 3-4). Il legittimo tentativo di scortare il cinema fuori dall'area di competenza propria della linguistica fa correre in Metz il serio rischio di scortarlo fuori addirittura da quello semiologico, nonostante i proclami opposti. Ad ogni modo la dimensione analogica dei fotogrammi e la capacità di combinarli illimitatamente consentono secondo il parere del semiologo al cinema un enorme potenziale comunicativo, che lo fa assomigliare a quello della lingua storico-naturale, nonostante l'assenza totale di un qualche corrispettivo della prima articolazione verbale, che consente di fare economia sulle risorse da impiegare per la comunicazione stessa, come ha insegnato Martinet:

[i]l cinema, come il linguaggio verbale, ha molto da dire [*a beaucoup à dire*]; ma, come le insegne, sfugge in realtà alla prima articolazione; procede per "frasi" come le insegne, ma le sue frasi sono numericamente illimitate come quelle del linguaggio verbale; solo che quelle del linguaggio verbale ammettono una scomposizione ulteriore [*un découpage ultérieur*] in parole, contrariamente a quelle del cinema [...]. (Metz 1964, 88; 135)

La questione poi della natura di questa 'equivalenza' non è meno critica di quella, appena ricostruita, della sua garanzia, che al massimo può dare ragione, a suo modo, del fatto che il film in ultima istanza, salvo limiti oggettivi del percepiente o del percepito²⁷, «viene sempre compreso [*est toujours compris*]» (Metz 1964, 79; 115) e pertinente, per cui siamo sempre in grado di riformulare linguisticamente le frasi corrispondenti a quelle immagini. Come intendere tuttavia questa 'comprensione' e dunque la stessa 'equivalenza'? In alcuni punti del saggio, soprattutto in quelli in cui c'è l'esigenza di accentuare la dimensione 'discorsiva' della successione di immagini, si accenna

²⁷ Ognuno può comprendere senza particolari impedimenti le sequenze filmiche, «salvo i soggetti anormali che non comprenderebbero meglio, e spesso molto meno bene, un discorso diverso da quello filmico; i soggetti ciechi, colpiti (come i sordi per la parola) dall'infermità selettiva che blocca l'accesso al significante; salvo infine il caso in cui la sostanza stessa di cui è fatto questo significante viene a trovarsi materialmente danneggiata: la pellicola di un film molto vecchio, ingiallita, rigata, illeggibile; come l'oratore troppo rauco che non riesce più ad essere inteso» (Metz 1964, 79; 115).

all'idea che il film sia un vero e proprio equivalente visivo del discorso verbale, al punto che l'equivalenza sembrerebbe consistere in un semplice cambio di mezzo espressivo e dunque essere abbastanza puntuale: «[i]l film ci racconta [*conte*] storie consequenti; ci 'dice' [*dit*] molte cose che potrebbero essere anche essere affidate al linguaggio delle parole» (Metz 1964, 61; 80), per cui «'andare al cinema' non significherebbe altro che «andare a vedere [*aller voir*] questa storia» (Metz 1964, 62; 81), invece di leggerla o sentirla raccontare a parole. In altri punti invece l'equivalenza è esplicitamente mostrata come non più di una metafora e un concetto decisamente problematico: «l'immagine cinematografica è una sorta [*une sorte*] di 'equivalente' della frase parlata» (Metz 1964, 75; 107), in quanto «l'immagine (almeno quella del cinema) equivale a una o più frasi, e la sequenza è un segmento complesso di *discorso*» (Metz 1964, 75; 106). La 'comprensione' filmica infatti non può non scontare il fatto che le stesse grandi unità significanti non hanno alle spalle un codice rigoroso e preciso come qualunque altro segno, per cui «[u]n film lo si comprende sempre più o meno [*plus ou moins*]» (Metz 1964, 79; 115) o «all'incirca [*à peu près*]» (Metz 1964, 80; 116). La difficoltà che non possiamo non riscontrare nel tentativo di costruire un codice dietro le 'esuberanti', o comunque troppo libere e variegate, attualizzazioni filmiche è la ragione per cui l'equivalenza fra espressione filmica e frase linguistica, per quanto la sua pertinenza sia garantita dal rispecchiamento analogico, non può non essere condannata all'imprecisione, alla vaghezza e, se stiamo al principio linguistico per cui «[l]a parola dà ancora luogo a equivalenze interlinguistiche [*équivalences interlinguistiques*], molto imperfette [*bien imparfaites*], ma sufficienti a rendere possibili i dizionari» (Metz 1964, 74; 105), non solo deduciamo che «il discorso in immagini non necessita di nessuna traduzione» (Metz 1964, 75; 105), grazie alla sua espressività universale e alla sua evidenza, ma che a rigore e in senso tecnico essa non sia propriamente mai oggetto di una traduzione possibile. 'Comprendere' dunque non è tradurre. Se le equivalenze fra codici linguistici diversi non possono che essere 'imperfette' a causa di quella dimensione non interamente convenzionale delle stesse che abbiamo discusso in precedenza e che non le rende pienamente coincidenti e perfettamente sovrapponibili, nel caso del rapporto fra immagine filmica e lingua invece si arriva a una vera e propria «equivalenza grossolana [*équivalence grossière*]»

(Metz 1964, 76; 108), vaga e generica, che non può ambire a nessuna puntualità, in quanto quella stessa coincidenza non è possibile per principio, data l'eterogeneità dei mezzi adottati (espressivo e segnico) nel senso sinora discusso. Così nel caso delle lingue si può, ancorché con fatica, persino arrivare a «studiare i *gradi* dell'intercomprendensione linguistica» (Metz 1964, 80; 116) e misurare con una certa oggettività quanto si è capito,

[m]a al cinema le unità - o meglio, gli elementi - di significato *co-presenti* nell'immagine [(e che dire della sequenza!)] sono troppo numerosi [*nombreux*] e soprattutto troppo continui [*continus*]: anche lo spettatore più intelligente non riuscirà a comprenderli tutti. Inversamente, basta aver globalmente [*globalement*] catturato i principali per "possedere" il senso generale, approssimativo (eppure pertinente) [*approximatif (et pourtant pertinent)*] dell'insieme: anche lo spettatore più rozzo avrà all'incirca compreso. (Metz 1964, 80; 116)

L'idea di Metz, prima esposta, che il cinema sia un linguaggio che abbia «molto da dire» va dunque di gran lunga ridimensionata quasi a livello di metafora e letta alla luce delle specifiche difficoltà sin qui discusse: si tratta di una 'moltitudine' difficilmente quantificabile. Alla fine probabilmente il modo più prudente di descrivere tale equivalenza può essere quello di una più generica «'corrispondenza' [*'correspondance'*] tra l'immagine filmica e la frase» (Metz 1964, 79; 108). L'equivalenza infatti richiama troppo da vicino l'idea di una traduzione intersemiotica, la quale, come visto, non è a rigore sostenibile a causa di un codice debole o inesistente. Il termine 'corrispondenza', pur nella sua maggiore generalità (e, anzi, proprio per questo), è invece in grado di far emergere un rapporto più libero e meno delimitabile o circoscrivibile fra lingua e immagine, tale da potersi concepire anche in termini non traduttivi. Con ciò resta tuttavia poco chiaro il tipo di investimento delle lingue sulle immagini filmiche e si tratta di un problema tutt'altro che secondario, considerato il tentativo di costruire una translinguistica che, per definizione, dovrebbe nascere sancendo una ben precisa tipologia di relazione fra segni linguistici e non linguistici: ne va dello stesso suo statuto di disciplina.

Un'ultima riflessione corre d'obbligo. L'interesse della semiologia per il cinema, a differenza che per tutte quelle altre arti non nate in regime rappresentativo, quali la musica e l'architettura, è doppio: essa si occupa del cinema in quanto

‘discorso in immagini’, ma anche in quanto tale discorso può sviluppare preponderanti tratti estetici che lo rendono un ‘linguaggio artistico’²⁸. Anche in questa arte la semiologia si occupa di cinema in virtù delle sue capacità ‘espressive’: «[l]’espressività del mondo (il paesaggio, il volto) e l’espressività dell’arte (la malinconia dell’oboe wagneriano) obbediscono essenzialmente allo stesso meccanismo semiologico: il ‘senso’ si sviluppa naturalmente [*naturellement*] dall’insieme del significante, senza far ricorso a un codice [*sans recours à un code*]» (Metz 1964, 83; 122). Proprio come per il “discorso in immagini” l’evidenza semiologica del film non ha avuto bisogno di fare ricorso a nessun codice, anche l’espressività dell’arte è un «fare effetto [*faire de l’effet*]» (Metz 1964, 82; 121) immediato, come la «malinconia dell’oboe wagneriano» o quel senso di «grandezza del popolo messicano» (Metz 1964, 83; 124) che suscitano talune sequenze di *;Que viva México!* di Ejzenštejn. Anche all’espressività estetica va dunque riconosciuto il suo essere «in qualche modo naturale [*en quelque façon naturelle*]» (Metz 1964, 82; 121) e motivata, il che crea un interessante cortocircuito proprio in campo letterario, in quanto ogni testo si vedrebbe a un tempo caratterizzato da una segnicità propriamente detta, arbitraria e codificata, e da una ‘segnicità’ blanda e puramente espressiva, ‘immediatamente comunicante’ ed evidente: così facendo, si supera e si reimposta in chiave semiologica quel divieto motivatamente imposto da Martinet alla linguistica di occuparsi di questioni poetiche ed estetiche, ritenute estranee alla struttura delle lingue. Il parallelo con la letteratura è particolarmente interessante per Metz, che lo sfrutta in un intero paragrafo del suo saggio al fine di mostrare come l’espressività estetica di entrambi si giochi su un piano che L.T. Hjelmslev definisce ‘connotativo’, e Metz con lui, il quale ha la capacità di «trapiantarsi [*se greffer*]» (Metz 1964, 82; 121) e «si sovrappone [*se superpose*]» (Metz 1964, 83; 124) a quello denotativo:

[i]l film, come il linguaggio verbale, è suscettibile di impieghi puramente veicolativi dai quali è assente ogni preoccupazione artistica, e su di cui regna unicamente la designazione (= denotazione). Così l’arte del cinema, come l’arte del verbo, viene

²⁸ Cfr. Metz 1966, 58; 146: «La semiologia del cinema può essere concepita come una semiologia della connotazione o come una semiologia della denotazione».

spostata di un grado verso l'alto: è in ultima analisi attraverso la ricchezza [*richesse*] delle connotazioni che il romanzo di Proust si distingue – semiologicamente parlando – da un libro di cucina, che il film di Visconti si distingue da un documentario chirurgico. (Metz 1964, 81-82; 120)

L'unica differenza fra i due linguaggi consiste nel fatto che «la letteratura è un'arte a connotazione eterogenea (connotazione espressiva su [*sur*] di una denotazione non-espressiva), mentre il cinema è un'arte a connotazione omogenea (connotazione espressiva su [*sur*] di una denotazione espressiva)» (Metz 1964, 83; 123). L'intero piano della denotazione, scisso biplanarmente in un significante e in un significato, in un esprimente e in un espresso, diviene il significante o esprimente del livello della connotazione. Un esempio di quanto detto deriva da una breve, ma molto efficace, analisi di *;Que viva México!* di Ejzenštejn:

[i]l rapporto denotativo ci consegna qui un significante (tre volti) e un significato (essi hanno sofferto, sono morti). È il 'motivo', la 'storia'. Espressività naturale [*naturelle*]: sui loro volti si legge il dolore, nella loro immobilità la morte. A questo punto vi si sovrappone [*se superpose*] il rapporto connotativo, con il quale ha inizio l'arte: la nobiltà del paesaggio strutturato dal triangolo dei volti (= *forma* dell'immagine) esprime ciò che l'*autore*, attraverso il proprio stile, voleva farle 'dire': la grandezza del popolo messicano, la certezza della sua vittoria, prima o poi, un certo *amour fou*, da parte del nordico, verso questo splendore solare. Espressività estetica, dunque. Eppure, ancora 'naturale' [*naturelle*]: è in maniera molto diretta [*très directement*] che questa grandezza selvaggia e possente si sviluppa da una composizione plastica in cui il dolore si fa bellezza. Due linguaggi, perciò, coesistono [*coexistent*] in questa immagine, in quanto vi si ritrovano due significanti (là, tre volti in una distesa; qui, una distesa strutturata triangolarmente da questi tre volti) e due significati (là, sofferenza e morte; qui, grandezza e trionfo). Si noterà, il che è normale, che l'espressione connotata è più 'vasta' [*plus vaste*] dell'espressione denotata, e nel contempo dislocata in rapporto ad essa [*déboîtée par rapport à elle*]. Si ritrova in funzione di significante della connotazione tutto il materiale (significante e significato) della denotazione: il possente e doloroso trionfo che connota l'immagine si esprime tanto attraverso i tre stessi volti (significanti della denotazione) quanto attraverso il martirio che si legge su di essi (significato della denotazione). Il linguaggio estetico ha per significante la totalità significante-significata di un linguaggio primario (l'aneddoto, il motivo) che viene ad incastrarsi [*s'emboîter*] dentro di esso. (Metz 1964, 83; 123-124)

Sia nel caso della letteratura che nel caso dell'arte cinematografica la connotazione si struttura in maniera identica e produce le stesse conseguenze: essa è comunque 'riferita' a un piano denotativo e non è mai isolata (se non formalmente e teoricamente) da questo (è sempre «dislocata in rapporto ad essa [scil. alla denotazione]» [Metz 1964, 83; 124]); è in grado di aumentare e rendere più densa la corrispondenza fra sequenza filmica e frasi linguistiche, già molto approssimativa, vaga e poco puntuale a livello della denotazione («l'espressione connotata è più 'vasta' [*plus vaste*] dell'espressione denotata» [Metz 1964, 83; 124]²⁹); è in grado persino di modificare il 'significato' della denotazione («il dolore si fa bellezza»; «là, sofferenza e morte; qui, grandezza e trionfo» [Metz 1964, 83; 124]).

La tesi di Metz sul linguaggio estetico ha senz'altro dei punti di forza, ma anche alcune criticità. Per quanto concerne i vantaggi di questa tesi, l'idea che l'esteticità si configuri nei termini di «espressività sopra [sur] espressività» (Metz 1964, 82; 121), nel caso del cinema, sicuramente aiuta a vincere tutte quelle convinzioni romantiche e tardoromaniche, centrate sull'idea di un'arte pura, una realtà a sé stante rispetto ad altri prodotti della cultura umana, un'idea che ha generato anche esagerazioni esteticistiche e che nel tempo purtroppo ha penalizzato proprio l'imprescindibile esigenza analitica di spiegare i più intimi meccanismi dell'opera d'arte, cosa che in parte Metz sta facendo con la sua impostazione semiologica, mediante cui egli tenta, per così dire, di 'demitizzare' una visione di sacra intangibilità dell'opera d'arte e restituirla a un pieno e integrato rapporto con altri aspetti della vita sociale e culturale umana. Nel saggio dello studioso francese infatti la distinzione fra arte e non arte è solo ed esclusivamente formale e non anche materiale: «gli effetti artistici, anche se sono sostanzialmente inseparabili dall'atto sémico attraverso il quale il film ci presenta la storia, ne costituiscono nondimeno un altro strato di significazione, che dal punto di vista metodologico viene 'dopo'» (Metz 1966, 61; 149). Non si sta

²⁹ Cfr. anche Metz 1964, 76; 108: «[i]l primo piano di una rivoltella non significa "rivoltella" (unità lessicale puramente virtuale), ma significa quanto meno, e senza parlare delle connotazioni [*et sans parler des connotations*], "ecco una rivoltella!"».

dicendo che qui c'è il documentario e lì il grande cinema d'autore con caratteristiche sue proprie, che qui c'è un testo letterario e lì un articolo di giornale o un saggio scientifico, ma che il linguaggio cinematografico e quello verbale possono 'diventare' estetici grazie alla 'ricchezza' del loro piano connotativo, che non solo non esclude, ma anzi include e incastona al proprio interno il piano denotativo ed è sempre presente, magari minimizzato anche nel più ordinario dei linguaggi cinematografici o discorsi verbali, come gli hanno insegnato le note tesi di Ch. Bally (cfr. Metz 1964, 85 n. 3; 128 n. 119): «non esiste un impiego totalmente 'estetico' del cinema, in quanto anche l'immagine che più connota non può evitare di essere anche designazione [*désignation*] fotografica» (Metz 1964, 84; 127). Un approccio semiologico ha produttivamente surclassato il vecchio approccio ontologico dell'arte. Un altro vantaggio della tesi consiste nel fatto di poter riscattare il senso dello 'specifico cinematografico' da quello più angusto ed elementare del 'discorso in immagini', in quanto tale discorso, nel tentativo di ambire a un linguaggio artistico, si esercita anche in commistione con altri linguaggi specifici (teatro, pittura, poesia), rinunciando alla sua purezza e generando un'ulteriore e inattesa specificità cinematografica, quella del «discorso filmico» che

[i]n quanto totalità [...] è specifico grazie alla sua composizione. Mettendo insieme "linguaggi" primari, il film, istanza superiore, si trova forzatamente proiettato verso l'alto, nella sfera dell'arte, salvo ridiventare un linguaggio specifico in seno al suo stesso inviluppamento nell'arte. Il film-totalità non può essere linguaggio se non per il fatto di essere già arte. (Metz 1964, 71; 97)

In tal modo quell'elemento linguistico che è parso esterno e accidentale alla definizione del 'discorso in immagini', nel 'discorso filmico' invece diviene un tratto decisivo, specie se nel connubio è già proiettato verso una ricchezza connotativa che rende estetica la sua espressività³⁰. Non va inoltre tralasciato

³⁰ «Per meglio comprendere il cinema sonoro bisognerebbe studiare un certo tipo di film "moderni, in particolare quelli di Alain Resnais, Chris Marker e Agnès Varda, i tre inseparabili. L'elemento verbale, nonché apertamente "letterario", ha gran peso su una composizione d'insieme che pure è più che mai autenticamente "filmica". In *L'année dernière à Marienbad*, l'immagine e il testo giocano a nascondino e ne approfittano per scambiarsi fuggevoli carezze. La

l'obiettivo di sganciare le potenzialità estetiche del cinema dalle condizioni allora imposte dalla celebre poetica del montaggio, la cui pretesa è che «la bellezza, spietatamente rifiutata a ogni istanza profilmica [scil. ciò che è davanti alla macchina da presa], sorga senza malinteso possibile dal filmare e dal filmare soltanto. C'è di più: dal montaggio e dal montaggio soltanto» (Metz 1964, 53-54; 66). Commentando alcune celebri sequenze de *La corazzata Potëmkin*, Metz infatti sostiene che «[n]on era sufficiente per Ejzenštejn aver composto una splendida [*splendide*] sequenza, pretendeva anche che fosse un fatto di lingua» (Metz 1964, 56; 71); evidentemente la dimensione estetica è concepita da Metz come raggiungibile anche indipendentemente dal lavoro del montaggio in senso ejzenštejniano, per esempio già anche a livello del più 'semplice' piano-sequenza.

Veniamo alle criticità. Anzitutto, a differenza di quanto accaduto per il piano della denotazione, una vera e propria riflessione su come si possa intenzionalmente realizzare questa connotazione manca del tutto, se si eccettuano quelle sparute indicazioni indirettamente risalibili dalle letture di alcuni film tentate nel saggio. Inoltre l'immediatezza comunicativa dell'espressione artistica, cinematografica e non, che presuppone un'equivalenza fra connotato e motivato, riprecipa le considerazioni estetiche nel campo della spontaneità, con il risultato che quell'effetto 'demitizzante', che l'impostazione semiologica sembra promettere se opportunamente esercitata, viene man mano a cedere il posto all'idea di una comunicazione evidente e non ulteriormente analizzabile, di un'arte figlia della spontaneità. Va aggiunto poi che il tipo di 'immediatezza' o 'evidenza' dell'espressione a livello denotativo e connotativo non è affatto omogenea e questo avrebbe dovuto richiedere approfondimenti del tutto mancanti ancora a questo livello della ricerca, onde evitare di utilizzare un unico concetto per due fenomeni molto diversi fra loro: un conto è l'immediatezza di un significato da comprendere senza codice o *langue*, un altro è l'immediatezza di un sentimento che è l'«effetto» estetico di una sequenza. Ancora: non vi è dubbio alcuno che, quando Hjelmslev parla del rapporto fra connotazione e denotazione, lo stia facendo

loro parte è uguale: il testo si fa immagine, l'immagine si a testo; è tutto questo gioco di contesti a fare la contessitura del film» (Metz 1964, 69; 94-95).

presupponendo un comportamento segnico tecnicamente inteso e in primo luogo linguistico, oltre il quale tali categorie, nonostante una certa innegabile vocazione del suo quadro teorico a espandersi oltre i confini della sola linguistica, non vantano più alcun diritto esplicativo e competente. L'estensione di questa attrezzatura teorica al mondo semiologico dell'espressione è almeno in questo saggio ancora meccanica ed estremamente problematica³¹, il che crea molti ostacoli alla scommessa più generale che la semiologia possa recare un contributo anche nelle questioni estetiche e occuparsi quindi con competenza dei 'linguaggi artistici' in generale. Se si segue infatti l'impostazione hjelmsleviana e poi metziana del problema, la connotazione può sorgere solo presupponendo almeno un'istanza denotativa che ricomprende in se stessa. Questo crea imbarazzo nel caso di tutte quelle manifestazioni artistiche escluse da un regime rappresentativo, come la musica e l'architettura, in cui l'assenza di analogia fra esprimente ed espresso impedisce una 'denotazione' nel modo in cui finora Metz l'ha descritta. L'effetto di una simile estensione meccanica della teoria di Hjelmslev in campo extralinguistico è quello di aver prodotto una soluzione *ad hoc* per il cinema, la quale finisce con il penalizzare la generalità invece ambita di queste considerazioni semiologiche in campo estetico. Come possono le arti 'non-denotative' riuscire a 'connotare'? Condannare semiologicamente talune arti alla sola connotazione non solo è contradditorio rispetto al concetto assunto di connotazione, ma significherebbe tornare all'idea, brillantemente superata nel caso del cinema e della letteratura, di forme di arte pura, ove l'elemento connotativo non è semplicemente più 'ricco' di quello denotativo, ma addirittura esclusivo. Il capitolo dell'espressione estetica in campo semiologico è decisamente più problematico e frettoloso di quello dell'espressione denotativa e con ciò l'assunto per cui un oggetto estetico è un oggetto semiologicamente rilevabile tende a vacillare. Infine un'impostazione semiologica della comunicazione estetica, nonostante l'ambito tentativo di essere più 'scientifica' dell'estetica tradizionale e rinunciare quindi ai suoi aspetti più

³¹ Cfr. Metz 1966, 59; 147: «Lo studio del cinema come arte – lo studio dell'espressività cinematografica – può essere dunque portato avanti in base a metodi ispirati dalla linguistica».

valutativi³², non consente più di cogliere a livello teorico l'enorme differenza sussistente fra la ricchezza connotativa di un prodotto commerciale, pur sempre piegata alle prioritarie o co-prioritarie esigenze del mercato (il cinema come fenomeno di massa istituzionalizzato), dal più tradizionale e impegnativo capolavoro, che, comunque lo si intenda, si serve di quella stessa ricchezza per incidere in maniera estremamente significativa nel corpo vivo e storico di quella stessa cultura cui appartiene.

In conclusione, Metz prosegue sulla strada aperta dalla riforma del saussurismo, che da Ch. Bally in poi ha dimostrato la pregnante presenza nel più arbitrario dei comportamenti semici (le lingue) di elementi anche motivati e poco convenzionali. Che dunque la semiologia possa anche occuparsi di espressioni oltre che di segni è un fatto molto meno rivoluzionario di quanto si possa ritenere. Nell'articolo non si vuole sostenere a tutti i costi che il cinema e l'arte siano delle forme di comunicazione in senso stretto e ancor meno che sono dei segni al pari di quelli più tradizionali (non necessariamente verbali). In questo senso vanno lette affermazioni che a tutta prima potrebbero anche suonare come frutto di riflessioni poco ponderate, come definizioni non ancora collaudate, metaforiche e improvvise, o finanche incoerenti e contraddittorie («una sorta di linguaggio», «una sorta di 'equivalente'», «un linguaggio senza lingua»), ma che sono anzitutto la spia del tentativo di vedere se e fino a che punto categorie prelevate dalla linguistica possono diventare patrimonio comune e dunque anche categorie semiologiche, ovvero di tenere insieme un doppio ordine di considerazioni: scientifico ed epistemologico. L'analisi di un campo si sta necessariamente svolgendo contemporaneamente alla costruzione del campo stesso e dei suoi strumenti di osservazione. L'articolo lascia in eredità un patrimonio concettuale rinnovato e una serie di complessi problemi da dirimere, non solo per una semiologia del cinema ma, forse in modo prioritario, per una semiologia in generale: il concetto di comunicazione non verbale, il rapporto fra lingue e segni o espressioni non linguistiche e ancora il troppo sottovalutato problema del 'senso', paleamente distinto da quello del 'significato', come problema, se non proprio della semiologia, quantomeno liminare e comunque da tener presente per ogni

³² A conferma di ciò si veda la riproduzione di alcuni appunti pubblicati postumi e curati da M. Lefebvre in Metz 2013.

teoria della significazione che voglia dirsi completa. Oltre a ciò pone una domanda non più aggribile: fino a che punto in tutto ciò può spingersi un approccio semiologico senza denaturarsi?

Bibliografia

- AA. VV., 1968: *Linguaggio e ideologia nel film*, Novara, Fratelli Cafieri Editori.
- AA. VV., 2017, *Étienne Souriau*, «Nouvelle Revue d'esthétique» 19.
- Arnheim R., 1932: *Film als Kunst*, Berlin, Ersnt Rowohlt Verlag.
- Bally Ch., 1926: *Le langage et la vie*, Paris, Payot.
- Bally Ch., 1940: *Sur la motivation des signes linguistiques*, «Bulletin de la Société de linguistique de Paris» 41, pp. 75-88.
- Barthes R., 1960a: *Le problème de signification au cinéma*, «Revue internationale de filmologie» 32-33, pp. 83-89.
- Barthes R., 1960b: *Les 'unités traumatiques' au cinéma*, «Revue internationale de filmologie» 34, pp. 13-21.
- Barthes R., 1965: *Éléments de sémiologie*, in Id., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions Gonthier; tr. it., *Elementi di semiologia. Linguistica e scienza delle significazioni*, Einaudi, Torino 1966.
- Barthes R., 1966: *Principi e scopi dell'analisi strutturale*, «Nuovi argomenti» 2, pp. 104-116.
- Bataille R., 1947: *Grammaire cinématographique*, Paris-Lille, Taffin Lefort.
- Berthomieu A., 1946: *Essai de grammaire cinématographique*, Paris, La Nouvelle Édition.
- Bettetini G., 1968: *Cinema: lingua e scrittura*, Milano, Bompiani.
- Caputo C., 2006: *Semiotica e linguistica*, Roma, Carocci.
- Caputo C., 2021: *Basi linguistiche della semiotica. Teoria e storia*, Milano, Mimesis.

- Casetti F., 2004: *Teorie del cinema. 1945-1990*, Milano, Bompiani.
- Chateau D. - Lefebre M., 2013: *Christian Metz et la phénoménologie*, «1895» 70, pp. 82-119.
- Cohen-Séat G., 1949: *Le discours filmique*, «Revue internationale de filmologie» 5, pp. 37-48.
- Delahaye M. - Rivette J., 1963: *Entretien avec Roland Barthes*, «Cahiers du cinéma» 147, pp. 20-30.
- De Vincenti G., 1974: *Alle origini della semiotica cinematografica: Cohen-Séat*, «Biblioteca teatrale» 10-11, pp. 189-204.
- De Vincenti G., 2003: *Filmologia, Enciclopedia del cinema*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Roma ([http://www.treccani.it/enciclopedia/filmologia_\(Encyclopediadell-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/filmologia_(Encyclopediadell-Cinema)/)), ultimo accesso 21.04.2023).
- de Saussure F., 1971: *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot (tr. it., *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza 2005).
- Dudley Andrew J., 1976: *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Fadda E., 2016: *Vedere il linguaggio. Sul saussurismo di Barthes*, «Ocula» 17, pp. 1-13 (<https://www.ocula.it/files/OCULA-17-FADDA-Vedere-il-linguaggio.pdf>), ultimo accesso 03.08.2024).
- Garroni E., 1968: *Semiotica ed estetica. L'eterogeneità del linguaggio e il linguaggio cinematografico*, Bari, Laterza.
- Gauthier G., 1991a: *La flambée structuraliste*, «CinémAction» 60, pp. 94-107.
- Gauthier G., 1991b: *Christian Metz à la trace*, «CinémAction» 60, pp. 146-152.
- Guillain A., 2012: *Henri Wallon et la filmologie*, «1895» 66, pp. 50-73.

Jullier L., 2009: "L'esprit, et peut-être même le cerveau...". *La question psychologique dans la Revue internationale de filmologie, 1947-1962*, «Cinémas» 19/2-3, pp. 143-167.

Kirsten G. - Tröhler M. (eds.), 2018: *Christian Metz and the Codes of Cinema: Film Semiology and Beyond*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Kirsten G., 2018: *Barthes' Early Film Semiology and the Legacy of Filmology in Metz*, pp. 127-144, in Kirsten G. - Tröhler M. (eds.), *Christian Metz and the Codes of Cinema: Film Semiology and Beyond*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Lagorio S., 1984: *Introduzione a Roland Barthes. Dalla semiologia alla teoria della scrittura*, Firenze, Sansoni Editore.

Le Tinnier F., 2017: *Étienne Souriau filmologue: histoire de sa pensée ontologique du cinéma parmi les arts (corpus, inédits, archives)*, «Revue internationale de filmologie» 19, pp. 127-139.

Leveratto J.-M., 2009: *La Revue internationale de filmologie et la genèse de la sociologie du cinéma en France*, «Cinémas» 19/2-3, pp. 183-215.

Lowry E., 1985: *The Filmology Movement and Film Study in France*, Ann Arbor (MI), UMI Research Press Edition.

Marie M. - Vernet M. (a cura di), 1990: *Christian Metz et la théorie du cinéma / Christian Metz & Film Theory*, «Iris» 10 – Spécial.

Marrone G., 1994: *Il sistema di Barthes*, Milano, Bompiani.

Marrone G., 2018: *Prima lezione di semiotica*, Roma-Bari, Laterza.

Martinet A., 1960: *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin.

Metz Ch., 1964: *Le cinéma: langue ou langage?*, «Communications» 4, pp. 52-90; tr. it. *Il cinema: lingua o linguaggio?*, in Metz 1972.

Metz Ch., 1965: *A propos de l'impression de réalité au cinéma*, «Cahiers du cinéma» 166-167, pp. 75-82; tr. it., *A proposito dell'impressione di realtà al cinema*, in Metz 1972.

- Metz Ch., 1966: *Quelques points de sémiologie du cinéma*, «La Linguistique» 2/2, pp. 53-69; tr. it. *Alcuni punti di semiologia del cinema*, in Metz 1972.
- Metz Ch., 1971: *Langage et Cinéma*, Larousse, Paris; tr. it. *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani, 1975.
- Metz Ch., 1972: *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti.
- Metz Ch., 2013: *Existe-t-il une approche sémiologique de l'esthétique?*, «1895» 70, pp. 154-167.
- Mitry J., 1963: *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. I, *Les structures*, Paris, Éditions Universitaires.
- Montani P. (a cura di), 2019: *I formalisti russi nel cinema*, Milano-Udine, Mimesis.
- Morpurgo-Tagliabue G., 1968: *Fattore visivo e fattore auditivo nel film*, «Filmcritica» 185, pp. 5-20.
- Odin R., 1978: *Modèle grammatical, modèles linguistiques et étude du langage cinématographique*, «Cahiers du 20^e siècle» 9, pp. 9-30.
- Odin R., 2018: *Christian Metz et la linguistique*, pp. 81-103, in Marie - Vernet (eds.) 1990.
- Pasolini P.P., 1966: *La lingua scritta dell'azione*, «Nuovi Argomenti» 2, pp. 67-103.
- Pezzini I., 2014: *Introduzione a Barthes*, Roma-Bari, Laterza.
- Roger J., 1953: *Grammaire du cinéma*, Bruxelles-Paris, Éditions universitaires.
- Roques M., 1947: *Filmologie*, «Revue internationale de filmologie» 1, pp. 5-8.
- Souriau É., 1951: *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie*, «Revue internationale de filmologie» t. II/7-8, pp. 231-240.
- Souriau É. (a cura di), 1953: *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion.

Stam R., 2005: *Teorie del film*, 2 voll., Roma, Dino Audino.