



www.ec-aiss.it

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

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

L'enunciazione, ancora.

Tarcisio Lancioni, Anna Maria Lorusso

A distanza di qualche anno dal congresso AISS di Torino (era il 2012) dedicato al tema della soggettività, la riproposizione alla riflessione collettiva del concetto di enunciazione, generalmente implicato da quello della soggettività, potrebbe sembrare espressione di limitata capacità inventiva o manifestare una sorta di ossessione, con rischi di ripetizioni e di ritorni in circolo su questioni e aspetti già discussi.

La “forzatura” del tema enunciazionale verso il campo delle immagini aveva proprio lo scopo di scongiurare questo rischio di ripetizione e, allo stesso tempo, di far emergere le tensioni teoriche che accompagnano sia l'utilizzazione analitica del concetto, controversa quanto produttiva, al di fuori del campo verbale da cui si origina, sia le riflessioni teoriche che continuano a pensare e a ridefinire la portata del concetto di enunciazione nella prospettiva di una teoria semiotica che sia effettivamente “generale”, che non sia cioè un esercizio di riduzionismo linguistico o di mera estensione metaforica.

Ci sembra che gli interventi qui raccolti, anch'essi sia di taglio analitico sia di sintesi teorica, non si limitino ad esemplificare, come atteso, la complessità della questione enunciazionale, presa fra una estensione indeterminata, che la porta quasi a coincidere con la stessa idea di significazione, e un desiderio di maggiore specificità e delimitazione, ma facciano emergere anche una sorta di inquietudine che sottende tutta la ricerca semiotica contemporanea, al di là della questione strettamente enunciazionale.

Forse non ci si poteva aspettare nulla di diverso se si considera come l'enunciazione non sia semplicemente uno dei capitoli teorici, o degli strumenti analitici, con cui la semiotica opera le sue analisi, ma abbia costituito, fin dalle prime convocazioni semiotiche degli scritti sul tema di Emile Benveniste e di Roman Jakobson¹, uno dei nodi centrali, o forse “il” nodo centrale, intorno al quale la semiologia di ispirazione saussuriana (ancorata alle specificità delle sostanze espressive e votata alla ricerca di articolazione in unità minime e di principi di combinazione delle stesse - i codici), si è trasformata nella semiotica che, pur con tutte le differenze, pratichiamo oggi.

Questa discontinuità è particolarmente evidente proprio nelle ricerche sul visivo (la *semiologia delle arti*, come veniva chiamata negli anni Settanta e Ottanta), con il contributo essenziale di Louis Marin, di cui Paolo Fabbri riattualizza tutta la portata nel testo di apertura², in quanto è proprio Marin, e

¹ Si veda a questo proposito la ricostruzione di Giovanni Manetti in questa raccolta. Come amava ricordare Paolo Fabbri, l'approccio di Jakobson al tema dell'enunciazione non è meno importante, almeno per Greimas, di quello di Benveniste, al di là di ogni originarietà e paternità del concetto. Una traccia lessicale di questa rilevanza possiamo individuarla anche nell'adozione, centrale in Greimas, dell'espressione “enunciazione enunciata”, che compare per l'appunto in Jakobson 1957.

² Per un approfondimento, si veda anche Corrain, Fabbri 2014.



proprio negli anni di maggior vicinanza a Greimas, che si appropriava di alcune delle idee sviluppate da Benveniste ripensandole per il lavoro di analisi sulle immagini:

Marin non estende al visivo le nozioni proprie della lingua, bensì ripensa il paradigma dell'enunciazione nell'ambito di una semiotica della rappresentazione, intesa come meccanismo di senso soggiacente alle differenti realizzazioni espressive (Corrain, Fabbri 2014).

La fortuna extraverbale del pensiero di Benveniste è sicuramente legata alla pubblicazione di uno dei suoi ultimi articoli: *Semiologia della lingua*, anche grazie al fatto che lo stesso Benveniste vi convoca le *semiologie* non linguistiche, accogliendo fra le ricerche semiologiche alcuni lavori di analisi di testi artistici, come il saggio di Panofsky sull'architettura gotica e l'allora recente libro di Jean-Louis Schefer (1969) sulla *Partita a scacchi* di Paris Bordone, ma soprattutto, perché prova a delinearvi i caratteri specifici e differenziali dei "linguaggi artistici" rispetto al linguaggio verbale.

Come noto³, Benveniste propone di articolare il campo semiologico, o della "significanza", in due livelli, quello "saussuriano" dei segni e delle regole combinatorie, che chiama "semiotico", e quello dell'*enunciazione e del discorso*, che chiama "semantico"⁴, in cui comprende appunto anche le produzioni artistiche.

Negli scritti in cui Benveniste aveva progressivamente definito l'apparato formale dell'enunciazione, prima per trattare le peculiarità di funzionamento degli elementi della lingua il cui riferimento varia con le circostanze di enunciazione, e poi per rendere conto, non tanto dell'iscrizione della soggettività nel discorso, come spesso si dice, quanto della costituzione discorsiva della soggettività, l'enunciazione stessa veniva definita come l'atto di conversione di una competenza linguistica (il semiotico) in un enunciato che si trova ad essere condizionato dalle circostanze extralinguistiche della situazione in cui questa competenza viene esercitata. Mentre in tale quadro non si dà la possibilità di un "discorso" che possa essere indipendente dall'esistenza di un livello linguistico presupposto, in *Semiologia della lingua* sembrano invece emergere prospettive che rendono la tematica enunciazionale più intricata.

Per Benveniste ogni forma semiologica ha le sue peculiarità, una sua dotazione specifica di "segni" e una propria capacità di esprimere rapporti di significazione⁵. Ciò che differenzia in particolare i "linguaggi" è il fatto di possedere uno solo o entrambi i livelli appunto denominati *semiotico* e *semantico*. La lingua verbale, unica, possiederebbe entrambi i livelli, mentre, ad esempio, la musica possiederebbe solo il livello semiotico, articolatorio e combinatorio, e la pittura, al contrario, sarebbe dotata del solo livello semantico, che Benveniste caratterizza appunto come quello "dell'enunciazione e del discorso", in quanto è evidente che attraverso le immagini si generino significazioni senza che sia però immaginabile una loro "lingua" comune. Al più, concede Benveniste, si potrebbe pensare a sistemi che hanno valore puramente locale, "testuale", che hanno ciò valore solo per singoli "enunciati":

Dunque la significanza dell'arte non rinvia mai a una convenzione comunemente accettata fra coloro che ne partecipano. Bisogna scoprirne ogni volta i termini, che sono illimitati nel numero e imprevedibili nella natura, da reinventare perciò per ogni opera e in definitiva inadatti a fissarsi in un'istituzione (Benveniste 2009, 16).

Suggerimento ampiamente accolto e che ha guidato la "svolta testuale" nello studio dell'immagine, orientandolo verso l'individuazione di sistemi locali di articolazione e correlazione a livello plastico e figurativo.

La proposta di Benveniste va però anche oltre, in quanto arriva a suggerire che la lingua, o in genere il sistema, e tutto ciò che concerne il "segno", sia un oggetto non solo di diverso livello ma addirittura di

³ Anche a questo proposito si può vedere la meticolosa ricostruzione concettuale di Manetti in questa raccolta.

⁴ A questa terminologia Louis Marin impronta anche il nome dei suoi corsi universitari allorché nel 1978, tornato alla didattica in Francia dopo anni di ricerca trascorsi soprattutto negli Stati Uniti, chiamerà il proprio insegnamento *Sémantique des systèmes représentatifs*, in luogo del precedente *Sémiologie et linguistique*.

⁵ "Non c'è 'sinonimia' fra sistemi semiotici; non si può 'dire la stessa cosa' con le parole e con la musica, che sono sistemi fondamentalmente diversi" (Benveniste 2009, 11).



ordine diverso rispetto al discorso, tanto da imporre due prospettive di studio distinte. La questione dell'enunciazione non è più allora "solo" relativa alla situazione di convocazione della competenza semiotica al momento della produzione del discorso, le cui regole sarebbero già iscritte nel sistema convocato (pronomi, avverbi di tempo e luogo, tempi verbali, ecc.) ma riguarda la possibilità stessa di concepire due discipline, due semiotiche, fra loro distinte:

Si tratta infatti di sapere se e come dal segno si passa alla *parole*. In realtà il mondo del segno è chiuso. Dal segno alla frase non vi è transizione, né col sintagma né in altro modo. Uno iato li separa. Bisogna quindi ammettere che la lingua presenta due campi distinti, ciascuno dei quali esige un proprio apparato concettuale. Per il modo che noi chiamiamo 'semiotico', la ricerca si baserà sulla teoria saussuriana del segno linguistico. Il campo 'semantico' dovrà invece essere considerato a parte. Richiederà un nuovo apparato di concetti e di definizioni (Benveniste 2009, 21).

Sembra così aprirsi la strada ad una riflessione sulle forme della significazione che, in certi ambiti, come quello della "semiologia dell'arte", fino ad allora ispirato dalla concezione saussuriana del segno⁶, o quello delle ricerche sul cinema, porta a selezionare della complessa problematica enunciazionale solo alcuni aspetti, permettendo, in particolare, di far riemergere in maniera massiccia la questione della soggettività, che lo strutturalismo aveva escluso o messo in sospensione, e temi ad essa connessi come quelli dell'autore e del lettore.

Al di fuori dell'ambito di ricerca greimasiano in cui la problematica enunciazionale ha conservato una posizione di cerniera fra le competenze generali semio-narrative e l'organizzazione discorsiva, l'enunciazione ha spesso costituito un'etichetta per indicare questioni particolari, forse neanche sempre centrali nella proposta benvenistiana (e ancor meno in quella strettamente grammaticale di Jakobson), fino ad essere a volte confusa con un'idea generica di produzione testuale o di "creazione di senso".

Nella tradizione di ricerca semiotica che si è focalizzata sulle arti figurative, e pensiamo in particolare a Louis Marin, Hubert Damish, Daniel Arasse, Omar Calabrese, possiamo distinguere due diverse concezioni del tema enunciazionale: una, che potremmo dire pienamente discorsiva, o addirittura "figurativa", dell'enunciazione enunciata nel testo, orientata a studiare le forme deittiche della rappresentazione (sguardi, gesti, artifici di focalizzazione) e il modo in cui attraverso esse viene implicata nel testo una partecipazione dell'osservatore, chiamato a comprendere ciò che accade e a com-patire i sentimenti degli attori in scena; l'altra orientata invece a studiare i dispositivi della rappresentazione e il modo in cui essi implicano in maniera più o meno marcata l'assegnazione di posizioni enunciazionali, come nel caso dei lavori sulla prospettiva rinascimentale condotti da Marin (2014), Damisch (1972, 1987), Calabrese (1985), Arasse (1985) e Corrain (1996) o dei dispositivi di *framing* e incorniciatura, sviluppati ad esempio da Marin (1989, 2014) e da Shapiro (2002).

A quest'ultimo proposito, proprio Louis Marin conia una formula, quella di *presentazione della rappresentazione*, ripresa in questa raccolta anche dal saggio di Jacques Fontanille, che manifesta chiaramente la specifica prospettiva con cui la teoria dell'enunciazione viene assunta all'interno degli studi sulle arti visive. In tale prospettiva ad essere tematizzata non è tanto la questione di un'istanza enunciante, e della sua soggettività che si costituisce, o si rivela, a partire dall'organizzazione discorsiva (questione che pure è presente nei lavori di Marin, Damisch e Arasse, ma spesso affrontata da una prospettiva psicanalitica) ma quella della capacità della rappresentazione stessa di farsi istanza enunciante: non è Ego a dire Ego, come nella formulazione benvenistiana, ampiamente discussa in questa raccolta nel contributo di Claudio Paolucci, ma è la rappresentazione stessa che attraverso i suoi dispositivi enuncia la propria natura di rappresentazione, negando la "trasparenza" naturalistica della finestra albertiana. Formula che peraltro sembra anch'essa derivare dal citato saggio di Benveniste, ma con l'intento di confutarne uno degli assunti centrali, quello secondo cui solo il linguaggio verbale sarebbe in grado di assumere una funzione riflessiva di autoriferimento, e per mostrare invece come anche il "discorso pittorico" possa costituirsi in "oggetto teorico" che riflette sul farsi stesso della rappresentazione e lo faccia in particolare proprio nel gioco di assegnazione di una

⁶ Si vedano, a titolo di esempio, le ricerche raccolte in Marin 1971.



posizione necessaria all'osservatore, costituito come un "tu" che la scena rappresentata colloca in una posizione specifica.

La formula *presentazione della rappresentazione* rivela però anche la cautela con cui la ricerca sulle arti si è accostata al tema dell'enunciazione, da un lato, come ben sottolinea Giovanni Careri nel suo contributo, per il timore di una riduzione del fenomeno artistico alla dimensione linguistica, dall'altro proprio perché i problemi che l'enunciazione sarebbe qui chiamata a dipanare coincidono, come detto, solo parzialmente con la prospettiva linguistica. Una posizione che mette cioè di nuovo in evidenza come quella dell'enunciazione sia una questione centrale per la stessa idea di una semiotica generale chiamata a farsi carico anche dei caratteri peculiari dei diversi sistemi di significazione, laddove non si tratta certo di tornare a opporre il verbale e il visivo, se non altro perché ciascuna di queste sostanze è chiamata a manifestare forme semiotiche anche molto diverse fra loro: pittura e infografica, o fotografia come ben mostra il contributo di Dario Mangano, non sono la stessa forma semiotica solo perché manifestate visivamente.

Non ci soffermiamo in questa introduzione sull'adozione della tematica enunciazionale da parte degli studi sull'audiovisivo e sul cinema, per una cui presentazione rinviamo ai saggi di Ruggero Eugeni e Michele Guerra e di Augusto Sainati in questa stessa raccolta, limitandoci ad osservare che ancor più che nelle ricerche sulle arti figurative, il confronto con i temi dell'enunciazione è stato finalizzato ad un tema specifico, quello dell'iscrizione di forme di soggettività nel testo audiovisivo e del rapporto di queste con lo sguardo/corpo dello spettatore, come ben testimonia il dibattito condotto da Francesco Casetti e Christian Metz su questo argomento, anch'esso ricordato nel saggio di Eugeni e Guerra.

Anche in questa prospettiva ristretta, la discussione sui dispositivi enunciazionali del cinema, al di là del contributo dato alla teoria del cinema, ha sicuramente permesso uno sviluppo significativo della comprensione dell'organizzazione semiotica del testo audiovisivo, dando al contempo elementi di riflessione per una teoria generale dell'enunciazione. A tal proposito può essere assunta come emblematica di questo contributo teorico un'espressione che, come quella di *presentazione della rappresentazione* per le arti figurative, indica la possibilità, o la necessità, di considerare le peculiarità espressive dei dispositivi dell'enunciazione extraverbale, e i relativi modi in cui attraverso essi vengono assegnate posizioni "enunciazionali" specifiche, orientando o meno l'enunciato prodotto secondo un asse enunciatore-enunciatario. Tale espressione è quella di *enunciazione impersonale*, coniata da Christian Metz proprio per sottolineare le differenze fra l'enunciazione verbale e le operazioni di messa in discorso cinematografiche, qui ripresa anche nei contributi di Fontanille e Paolucci.

Le trasformazioni e i riadattamenti a cui il concetto di enunciazione è stato sottoposto nelle ricerche sulle immagini trova un'eco nella distribuzione dei contributi che qui presentiamo, che potrebbero essere raggruppati secondo tre "dominanze": articoli a dominanza "filologica" che ricostruiscono il percorso di sviluppo e trasformazione del concetto di enunciazione; articoli a dominanza "teoretica" che provano a ridefinire il quadro concettuale dell'enunciazione; articoli a dominanza "analitica" che continuano a mostrare l'efficacia produttiva ed euristica del concetto attraverso analisi di testi e casi esemplari.

Nel saggio introduttivo, Paolo Fabbri, come già accennato, ricostruisce il contributo essenziale dato alla semiotica da Louis Marin che, proprio attraverso lo sviluppo di una prospettiva enunciazionale, è stato in grado, da un lato, di aprire un importante spazio di interrogazione semiotica nel campo della rappresentazione artistica e, dall'altro, di contribuire a un ripensamento della portata di alcuni concetti semiotici fuori da contesti verbali in cui questi erano stati originariamente formulati.

A seguire, troviamo tre contributi che propongono una riflessione teorica sull'enunciazione, alla luce delle trasformazioni e delle variazioni di cui abbiamo detto. Due di questi, quelli di Giovanni Manetti e di Francesco Marsciani, anche se secondo prospettive completamente diverse, mettono in discussione quegli orientamenti di ricerca in cui il concetto appare "eccessivamente" ridotto alla semplice idea di una pratica di "produzione discorsiva" e invitano, entrambi, a ricondurre la questione enunciazionale ad una dimensione meno "empirica".

Il contributo di Giovanni Manetti propone una meticolosa ricostruzione del percorso attraverso cui Benveniste sviluppa le sue idee sull'enunciazione, sottolineandone i caratteri specifici. L'articolo torna

a sottolineare come quello dell'enunciazione sia un concetto che trova la sua piena specificità esclusivamente nel discorso verbale in presenza, pur notando come già negli scritti di Benveniste emerga una accezione meno tecnica del concetto, e forse per questo meno interessante, suggerisce l'autore, che ne permettono una estensione ad altri ambiti, in cui si rischia però di conservare soltanto l'idea generica di un atto di produzione discorsiva. Una "terza via", suggerisce sempre l'autore, è quella indicata da Greimas con il concetto di *enunciazione enunciata* che permette di rendere conto dell'iscrizione testuale della problematica enunciazionale, e cioè dell'enunciazione "nel" testo, in cui le posizioni e le circostanze enunciazionali sono fissate discorsivamente, senza alcun riferimento effettivo alla "situazione di enunciazione".

Se il contributo di Manetti ci riconduce alle radici linguistiche del concetto, il contributo di Francesco Marsciani ha invece un orientamento decisamente più filosofico e ci invita a ripensare il problema dell'enunciazione nei termini delle condizioni che rendono possibile la discorsivizzazione delle strutture semiotiche virtuali, sempre già date, senza confondere tale questione con la dimensione, profondamente diversa, delle pratiche discorsive, che non sono che casi di un fare trasformativo che si esercita sul mondo.

In particolare, Marsciani ricolloca la questione dell'enunciazione nel quadro della costituzione di un'eidetica del senso, del darsi del senso, a livello discorsivo, come immagine-mondo. Quadro in cui l'enunciazione costituirebbe il luogo in cui si articola il sistema dei possibili rapporti di tale "immagine" con i valori che in essa si distribuiscono e delle soggettività che vi sono implicate.

Il terzo contributo, di Jacques Fontanille, si sviluppa a partire da una ricca ricostruzione delle "avventure e disavventure" dell'enunciazione nella ricerca semiotica recente, fra ipotesi (Rastier) che propongono di abbandonare il concetto e ipotesi (Coquet) che ne propongono una totale pervasività. Ad essere problematico, e in qualche modo equivoco, nella ricostruzione proposta da Fontanille, è proprio uno degli aspetti spesso considerati fondamentali della teoria dell'enunciazione, ovvero la sua connessione con il tema della soggettività, che, osserva sempre Fontanille, forse non è invece sempre pertinente, come osservava già Metz con la sua idea di un'enunciazione impersonale. Ad essere fondamentale, per le immagini, più che una ipotetica soggettività è il carattere di soggettività, che non ha a che fare con la collocazione di un soggetto ma si definisce in termini puramente relativi e posizionali (come centro riflessivo rispetto a una posizione oggettale). L'immagine, fissa o dinamica, non necessita dell'identificazione di un'istanza enunciante ma di un centro di riferimento, di presentazione, che l'osservatore è chiamato a occupare e rispetto al quale gli eventi della rappresentazione, così come i fenomeni del proprio ambiente, si distribuiscono secondo un asse di prossimità. Facendo riferimento a modelli topologici elaborati da Von Uexküll, Descolà, Coquet e Rastier, Fontanille propone quindi un proprio dispositivo topologico delle relazioni enunciazionali associate ai modi di presenza rispetto a un centro riflessivo.

Il saggio di Denis Bertrand prende spunto da una rilettura semiotica del saggio di Lyotard sulla pittura come dispositivo libidinale, a partire dalla quale sviluppa una riflessione sullo statuto della *figuratività* in semiotica e sulla sua dipendenza dai dispositivi enunciazionali, qui intesi come strutture di correlazione fra piano dell'espressione e piano del contenuto, di cui Bertrand propone un modello stratificato. Un modello che presenta, al livello più generale, la prassi enunciativa, cioè l'infinito repertorio del già detto, o già visto, impersonale, a cui segue un livello "attanziale" delle operazioni enunciazionali, di *brayage*, che nel dominio visivo si traducono nei giochi di sguardi e gesti, e infine, in superficie, le forme della testualizzazione. A partire da questa stratificazione, Bertrand ipotizza la possibilità di delineare una "cartografia globale dell'enunciazione, trasversale ai diversi linguaggi e concepita come operatore generale della semiosi", di cui illustra qualche possibile esito rileggendo, secondo questo modello, un precedente lavoro di Veronica Estay Stange sull'evoluzione dei movimenti artistici.

I contributi successivi, di Giovanni Careri, Lucia Corrain, Isabella Pezzini e Dario Mangano, si caratterizzano tutti per quella che abbiamo chiamato una "dominanza analitica", in quanto propongono ciascuno analisi di testi "visivi", tornando a mostrare l'importanza dell'individuazione e della descrizione dei dispositivi enunciazionali implicati dai testi studiati, tutti di genere diverso: un dipinto di Annibale Carracci per Giovanni Careri, due serie di opere scultoree di Robert Morris per

Lucia Corrain, un grande “murale” di William Kentridge per Isabella Pezzini; le serie di provini di grandi fotografi pubblicate da Magnum per Dario Mangano.

La dominanza analitica di questi saggi non implica certo che non abbiano una dimensione teorica, tutt'altro, poiché, come nella migliore tradizione della ricerca semiotica, ognuno di essi sviluppa una riflessione sullo statuto dell'enunciazione extralinguistica, anche se non astrattamente tematizzata ma a partire da ciò che le organizzazioni testuali specifiche consentono di disimplicare.

Il contributo di Giovanni Careri si colloca nella linea di riflessione rappresentata da Louis Marin, Hubert Damisch, Omar Calabrese e propone una raffinata e densa analisi del *Mangiafagioli* di Annibale Carracci. L'analisi mostra come i meccanismi enunciazionali, o di presentazione della rappresentazione, come preferisce dire Careri, evidenziando ancora i timori di una interpretazione riduzionistica dei concetti derivati dalla linguistica, permettano di articolare ipotesi sensate sul “fuori scena”, ovvero sullo spazio assegnato all'osservatore. Un luogo, questo, altamente problematico, come evidenziava già la celebre analisi di Foucault di *Las Meninas*, che viene richiamata in apertura, poiché tale “luogo” può essere assegnato, anche simultaneamente, dalla struttura stessa della rappresentazione, non solo all'osservatore, che l'immagine stessa può interpellare con uno sguardo “dal quadro”, ma anche ad attori invisibili implicati dalla scena stessa, ma convocati dall'organizzazione narrativa e figurativa, oltre che, ovviamente, del pittore che assume una posizione rispetto a ciò che rappresenta. In tal modo, anche questo contributo concorre a motivare l'idea di un apparato o di un dispositivo enunciazionale, di presentazione, di tipo impersonale sulla base del quale si modulano effetti di presenza e di soggettività diversi.

I due saggi di Corrain e Pezzini tematizzano la complessità dei modi in cui l'arte contemporanea, con le sue installazioni, rimette in discussione il funzionamento dei dispositivi di “presentazione” attraverso cui la rappresentazione classica assegnava il luogo proprio allo spettatore, studiati da Louis Marin.

Il saggio di Lucia Corrain propone l'analisi di due serie distinte in cui l'allestimento spaziale stesso si costituisce come un ambiente immersivo e in cui l'osservatore è chiamato a mettere il proprio corpo in dialogo con i corpi scultorei che costituiscono l'opera. Corpi che sono, a loro volta, “densi di memoria” in quanto convocano la profondità della storia dell'arte modellandosi sulle immagini dell'arte religiosa e di quella di Goya. La costruzione e la disposizione di queste figure evidenzia dunque il lavoro di prassi enunciativa, di convocazione anacronica di immagini già viste, già sedimentate, che come scrive Corrain, vanno a definire una sorta di *Langue*, di sistema di riferimento sulla base del quale Morris opera la sua messa in discorso attraverso operazioni di riconfigurazione.

Il saggio di Isabella Pezzini offre un'analisi, anche in questo caso molto ricca e articolata, di un oggetto testuale complesso come il lungo “murale” *Triumphs and Laments* realizzato da William Kentridge per la città di Roma. Anche in questo caso emerge l'importanza del lavoro di convocazione, rielaborazione e montaggio delle figure che compongono l'opera, tutte tratte, come scrive l'autrice, dall'enciclopedia storico-artistica della capitale, in un grande palinsesto anacronico. L'analisi ricostruisce il dispositivo enunciazionale nei suoi due aspetti di “atto pragmatico” e di sistema di presupposti soggiacenti al testo enunciato, a partire dalla descrizione della complessa struttura compositiva dell'opera stessa, che non si limita a “citare” ma opera continue “riletture” delle immagini convocate. L'analisi evidenzia inoltre come il ruolo di istanza enunciante, o almeno co-enunciante, possa essere assunto anche da attori non antropomorfi, quali il muro su cui l'opera è realizzata e l'ambiente fluviale circostante, in particolare in un'opera come questa, che non è realizzata solo per essere “vista”, con tutta la complessità derivante dalle sue dimensioni e dalla sua densità, ma il cui senso è determinato in modo fondamentale anche dalla progressiva cancellazione dell'opera causata dalle stesse condizioni di allestimento.

Il contributo di Dario Mangano si interroga sulle specificità enunciazionali del lavoro di costruzione fotografica, basato su un lavoro di messa in evidenza che si realizza attraverso mezzi che sono propri del lavoro di organizzazione dell'immagine fotografica, quali framing, variazione relativa e relazionale della messa a fuoco, ecc. Un lavoro che viene manifestato esemplarmente dai provini fotografici attraverso cui emerge il sistema di possibilità sulla base del quale il fotografo organizza le proprie scelte, almeno per quanto concerne la fotografia “classica” che nei provini lasciava una traccia del proprio processo costitutivo. Il saggio propone l'analisi di due fotografie celebri: *Movimento per i diritti civili* di Bruce Davidson e *Ernesto “Che” Guevara* di René Burri, mostrando come le relative serie di

provini siano in grado di implicare la trasformazione delle dimensioni patemiche e cognitive della soggettività implicata nel lavoro di ripresa, in un gioco di negoziazione fra soggetto della ripresa e oggetto della rappresentazione che modifica i caratteri del “progetto espressivo” nel corso del suo farsi. Anche il testo di Claudio Paolucci è centrato intorno all’analisi di un testo, questa volta musicale, il brano *Wish you where here* dei Pink Floyd, usato però per illustrare una proposta teorica molto generale che mette in discussione la centralità dell’opposizione persona vs non persona, e del relativo concetto di soggettività, che emerge dagli scritti di Benveniste. A partire dalle osservazioni critiche rivolte al modello benvenistiano da Gustave Guillaume e dalla sua scuola, Paolucci evidenzia come nell’uso dei due pronomi di persona, “io” e “tu”, oltre alla dimensione locutiva valorizzata da Benveniste ci sia sempre anche una dimensione delocutiva, non valorizzata da Benveniste, che raddoppia la natura dei soggetti facendone contemporaneamente istanza e oggetto del discorso: quando “io” dice “io” è di “io” che parla, e quando dice “tu” non si rivolge semplicemente all’interlocutore ma è di lui che parla. Da ciò Paolucci deriva una necessaria “primità” della dimensione delocutiva, l’oggetto del discorso, che Benveniste identifica con la terza persona e che invece sarebbe sempre presente, come termine estensivo, all’interno di ogni figura pronominale. Questa predominanza dell’egli, dice Paolucci dovrebbe invitarci a pensare innanzitutto l’enunciazione come evento, impersonale, che solo in un secondo momento può venire orientato, invece che come un atto che si origina da un “io”.

Gli ultimi due contributi alla discussione sono entrambi relativi all’audiovisivo. Il saggio di Augusto Sainati parte dalla descrizione di alcuni dei dispositivi enunciazionali elaborati dalla semiotica del cinema, come quello degli spazi di comunicazione di Roger Odin o quello “egotropico” di Ruggero Eugeni, attraverso cui la teoria del cinema ha cercato di rendere conto del rapporto fra lo spazio della fruizione, lo spazio filmico e i luoghi della produzione, e sulla base dei quali ha provato ad articolare una teoria dei generi filmici.

Tali modelli, dice Sainati, faticano a rendere conto della nuova realtà del mondo “cinematografico” determinata dalle trasformazioni tecnologiche, in quanto le nuove tecnologie di ripresa, produzione ed elaborazione delle immagini hanno modificato profondamente sia le procedure di realizzazione, sia i modi di messa in circolazione e di fruizione dei prodotti audiovisivi, che si trovano sempre meno associati a “luoghi” specifici (la chiara distinzione cinematografica fra lo spazio dell’osservatore, della ripresa, della scena filmica) e hanno reso sempre più incerto e indecidibile il genere testuale dei prodotti stessi, ponendo nuove sfide alla comprensione dei meccanismi enunciazionali.

Infine, il testo di Ruggero Eugeni e Michele Guerra testimonia in modo esemplare la particolare prospettiva secondo cui la teoria dell’enunciazione è stata ricevuta e riletta nel campo degli studi cinematografici. Il saggio propone una ricostruzione del problema della soggettività nelle teorie del cinema, al quale la teoria dell’enunciazione ha permesso di dare una forma semiotica, ma del quale la teoria del cinema si è interessata prima della semiotica e di cui continua a interessarsi “dopo”, o oltre, la semiotica. Il saggio mostra come la questione della soggettività sia sempre stata implicata dalle riflessioni sul montaggio e sui movimenti di macchina, e si sia sviluppata teoricamente secondo una prospettiva più generica, concernente la soggettività dell’autore o del film, e una più specifica, legata al punto di vista dei personaggi e al rapporto di questi con l’osservatore. La convocazione della teoria dell’enunciazione, dicono Eugeni e Guerra, ha permesso di dare una articolazione formale proprio a questa relazione, in particolare con i contributi, già ricordati, di Casetti e Metz. Tale contributo si è però reso via via meno efficace nella misura in cui la domanda andava specificandosi “pragmaticamente” come teoria dell’esperienza del fruitore nella sua relazione con il testo filmico. Domanda alla quale, ad esempio, le neuroscienze sembrano offrire strumenti più adatti, ad esempio attraverso la misurazione dei gradi di coinvolgimento motorio dello spettatore di fronte a scene riprese con tecniche diverse, nel momento in cui, cioè, la domanda teorica smette di essere un’interrogazione sul senso per diventare una domanda sugli effetti pragmatici, in cui non ci si interessa più alla costruzione discorsiva di un’istanza a cui lo spettatore è chiamato a rapportarsi ma ci si interroga sulle reazioni fisiche degli spettatori “reali”, con i Soggetti invece che con gli effetti di soggettività.





Riferimenti bibliografici

- Arasse D., 1985, “Annonciation/Enonciation. Remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento”, in *Versus*, 37, pp. 3-17
- Benveniste, E., 2009, *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Milano, Bruno Mondadori.
- Calabrese O., 1981, “L'enunciazione in pittura”, in AA.VV. *Semiotica dell'enunciazione*, Pavia, MCM.
- Calabrese O., 1985, *La macchina della pittura*, Laterza, Bari; nuova edizione, Firenze, La Casa Usher, 2012.
- Corrain, L., 1996, *Semiotica dell'invisibile. Il quadro a lume di notte*, Bologna, Esculapio.
- Damisch H., 1972, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil; trad. it. *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova, Costa & Nolan, 1984.
- Damisch H., 1987, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion; trad. it. *L'origine della prospettiva*, Napoli, Guida, 1992.
- Fabbri, P., Corrain, L., 2014, “Lo statuto della rappresentazione”, in Marin 2014.
- Jakobson, R., 1957, “Shifters, verbal categories and the Russian verb”, in *Russian Language Project*, Harvard University; trad. it. in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 149-169.
- Marin, L., 1971, *Etudes sémiologiques. Ecritures, peintures*, Paris, Klincksieck.
- Marin, L., 1989, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Usher; trad. it. *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze, La Casa Usher, 2012;
- Marin, L., 2014, *Della rappresentazione*, Milano, Mimesis; trad. it. parziale di *De la représentation*, Paris, Seuil-Gallimard, 1994.
- Schefer, J.L., 1969, *Scénographie d'un tableau*, Paris, Seuil; trad. It., *Scenografia di un quadro. Un saggio di semiotica della pittura*, Roma, Ubaldini, 1974.
- Shapiro, M., 2002, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi.