

## Introduzione

**Alessia Cervini**

Università degli Studi di Palermo  
alessia.cervini@unipa.it

Che quello del cinema sia un vero e proprio linguaggio – con le sue specificità, certo – è cosa accertata e condivisa da tempo; almeno da quando la pubblicazione, nel 1964, di *Le cinéma: langue ou langage* di Christian Metz, crea le condizioni per la formulazione di un nuovo campo e una nuova metodologia di ricerca: la semiologia del cinema. L’impatto di questa prospettiva inedita negli studi sul cinema è tale che molte delle riflessioni successive non potranno evitare un confronto, a volte anche molto aspro, con il lavoro di Metz. Pasolini è stato fra i primi ad alimentare il dibattito che coinvolge, in Italia e non solo, un gran numero di studiosi: Gianfranco Bettetini, Umberto Eco, Emilio Garroni, fino a Francesco Casetti, qualche anno più avanti.

A una seconda rivoluzione si assiste poi, all’inizio degli anni Ottanta. Per prima cosa, non possiamo dimenticarlo, la pubblicazione dei due volumi sul cinema di Gilles Deleuze, *Cinema 1. Immagine-movimento* (1983) e *Cinema 2. Immagine-Tempo* (1985), determina una ulteriore messa in discussione delle posizioni di Metz, in particolare del suo tentativo di sostituire, nel discorso sul cinema, all’immagine l’enunciato narrativo. Attraverso Pasolini, i due volumi di Deleuze affermano l’assoluta centralità – nei discorsi sul cinema – dell’immagine e dell’attributo che meglio di altri la definisce: il movimento. Con Deleuze, abbiamo cominciato a considerare

l’immagine come una massa plastica, una materia a-significante e a-sintattica, una materia non linguisticamente formata, benché non sia amorfa ma semioticamente, esteticamente, pragmaticamente formata. È una condizione virtualmente anteriore a ciò che condiziona. Non è un’enunciazione, non sono degli enunciati. È un enunciabile (Deleuze 1989: 42-43)<sup>1</sup>.

Per certi versi – sembra persino banale dirlo – è bastato affermare che la componente non verbale dell’immagine la distingue da qualunque altro segno, per riconoscere che quelli messi in atto messi in atto dal cinema non sono tanto – o soltanto – atti di significazione, quanto piuttosto complessi processi di produzione di senso, non riducibili all’enunciazione e sempre aperti all’orizzonte potenzialmente inestinguibile del possibile, dell’enunciabile o – per dirla con Pasolini – del “virtuale”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Così definisce l’immagine G. Deleuze, nel secondo capitolo di *Immagine-tempo*, intitolato *Ricapitolazione delle immagini e dei segni*, in cui nel dettaglio si affrontano molte delle questioni a cui qui stiamo accennando.

<sup>2</sup> Ci stiamo riferendo alla nota distinzione, che Pasolini delinea in *Empirismo eretico*, fra cinema e film: il primo connesso a un piano di virtualità, i secondi a un piano di fattualità. Cfr. Pasolini 1991: 237-241.

Negli stessi anni in cui il pensiero di Deleuze imponeva di considerare l'immagine cinematografica come un prisma complesso che appartiene all'orizzonte della virtualità, ancor prima che dell'attualità fattuale, a cui appartengono gli enunciati, la circolazione delle opere teoriche di Ejzenštejn nel panorama europeo, grazie a importanti opere di traduzione, prima fra tutte quella italiana, grazie al lavoro di Pietro Montani, apriva nuovi orizzonti di riflessione sulle possibilità espressive di quella che definiamo "immagine". In *Teoria generale del montaggio*, una delle prime opere ejzenštejniane a circolare integralmente in lingua non russa, il regista distingue, come noto, la *rappresentazione (izobraženie)* dall'*immagine (obraz)*, volendo sottolineare la differenza che esiste fra la restituzione di un dato, nella sua fattualità (in quanto significato, dunque) e la sua rielaborazione in termini di senso. La prima, la rappresentazione, è restituibile attraverso un enunciato, per quanto complesso. La seconda, l'immagine, non si limita a questo e mette in moto processi di apertura di sensi, potenzialmente inesauribili. La vera opera d'arte garantisce sempre lo scarto di cui stiamo parlando, il cinema lo fa ricorrendo allo strumento che meglio lo definisce: il montaggio (Ejzenštejn 1985).

Di tutto questo lungo e complesso dibattito, il numero di RIFL che presentiamo ripercorre – ricostruendoli - i momenti salienti passati, per aprire, al contempo, a prospettive di ricerca attuali e future.

Ora che da un paio di anni la traduzione dell'ultima opera teorica di Ejzenštejn, *Il metodo* (2020), ha aggiunto un nuovo tassello agli studi sul cinema, è legittimo pensare di poter riconsiderare ulteriormente i confini di quella che abbiamo definito "semiotica del cinema". Nello specifico è il rapporto intenso, che viene fuori dalle pagine del *Metodo*, fra il pensiero di Ejzenštejn sul montaggio e la psicologia di Vygotskij a offrire spunti di riflessione interessanti e a suggerire l'occasione per la progettazione di questo numero monografico della rivista. A ben vedere, è l'idea vygostkijana di "discorso interiore" – formulata in quell'opera essenziale che è *Pensiero e linguaggio*, a interessare, a partire dagli anni Trenta, Ejzenštejn e a convincerlo che il montaggio cinematografico debba rispondere esattamente agli stessi principi che sono alla base di quella forma del tutto peculiare di pensiero che è il pensiero che non ha necessità di essere esteriorizzato e dunque espresso verbalmente.

Il discorso interiore – inteso nei termini di Vygotskij come tappa successiva al discorso egocentrico (il monologo che il bambino intrattiene con sé stesso, usando però un linguaggio che arriva da altri) – è il luogo di una prima reale appropriazione del linguaggio che abbiamo appreso da altri e diventa l'occasione in cui si palesa l'opportunità di smontare, ricomponendola in un nuovo ordine, la relazione fra una parola e il suo contenuto semantico generalizzato. Per questa ragione, esso ha molto a che vedere con l'arte (con il montaggio soprattutto) e il suo modo di far lavorare il pensiero. Ciò che il discorso interiore sarebbe in grado di disinnescare, infatti, è la capacità di una parola di riferirsi "non ad un solo oggetto singolare, ma a tutto un gruppo o a una classe di oggetti", come accade invece nel discorso verbale, propriamente detto. Per questa sua specifica modalità di funzionamento, si può credere, come fa Ejzenštejn, che le stesse leggi del discorso interiore possano governare "la costruzione della forma e la composizione delle opere d'arte".

L'idea che anima questo numero di RIFL è che a partire da questo tipo di convinzione sia ancora possibile – ancor più di ieri, forse – considerare il cinema come un oggetto di ricerca inesauribile (proprio in virtù del suo funzionamento che contribuisce a renderlo tale), come un'occasione fondamentale di incontro fra prospettive disciplinari diverse, a cominciare dalla filosofia del linguaggio e dalla semiotica.

## **Bibliografia**

Deleuze, G. (1989), *Immagine- tempo. Cinema 2*, tr. it a cura di J.P. Manganaro, Ubulibri, Milano.

Ejzenštejn, S.M. (1985), *Teoria generale del montaggio*, tr. it. a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia.

Id., *Il metodo*, trad. it. a cura di A. Cervini, Marsilio, Venezia.

Pasolini, P.P. (1991), *Osservazioni sul piano sequenza*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, pp. 237-241.