Dario Denta

Essere e significare.
La figura dell'attore come significante autonomo

La risposta alla domanda centrale della semantica del film, cioè *come significano* i film[1], è più ardua rispetto all'analoga per la letteratura o le altre arti, dove – per quanto articolata – contiene anche aspetti intuitivi legati a concetti classici come quelli di "autore" e "intenzionalità". Nel cinema è problematico adottare tali concetti[2] e, di conseguenza, dire quali siano le istanze significanti in un film non è mai lavoro elementare. Uno degli elementi dell'universo del discorso filmico più ignorati dalla teoria estetica è la figura dell'attore (al contrario della sua rilevanza nella semiotica del teatro, ad esempio).

Qui si condurrà una riflessione sull'attore che ignori in buona parte i problemi che pone l'effettiva *performance* attoriale: si analizzerà invece ciò che l'interprete è *in automatico* (dal punto di vista semiotico) più che ciò che fa (dal punto di vista della tecnica attoriale). Oggetto del saggio saranno perciò quei segni, che rimandano a soggetti concreti, che indichiamo convenzionalmente come "attori", i quali significano (producono significato) indipendentemente dalla performance che forniscono. Il lavoro non è da ritenersi definitivo né sul piano *interno* (in rapporto a una compiuta teoria dell'attore che non può tenere conto solo delle tipologie qui identificate) né su quello *esterno* (quindi, in relazione alle altre istanze significanti del film, tutte in linea di principio egualmente responsabili del significato finale).

Teorie dell'attore

Kracauer[3] è tra i primi a rilevare che l'attore teatrale non può restituire i dettagli del suo personaggio al pubblico per via della distanza incolmabile che sussiste tra platea e palcoscenico. La sua recitazione dovrà quindi essere più "imitativa", meno naturalistica. Lo statuto dell'attore di cinema è invece molto più

1 Mi rifaccio alle categorie di E. Terrone, *Filosofia del film*, Carocci, Roma 2014.
2 Cfr. G. Pescatore, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma 2006.
3 S. Kracauer, *Film: Ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano 1961, p. 172 ss.

Title

Being and meaning. The figure of the actor as an autonomous signifier

Abstract

This paper focuses on a little-considered aspect of cinematic actor theory, namely the automatic significations produced by the mere presence of the actor's "figure" in a film. The actor's body, regardless of actual performance, allows for the emergence of a set of relationships and networks of meaning that are activated by its mere presence. First, it is shown that this is in line with classical and modern conceptions of the film actor; then, the actor is positioned within a minimal semiotic perspective; and finally, the considerations presented are tested by analyzing three paradigmatic examples.

Keywords

ACTOR
-
SEMIOTICS
-
PERFORMANCE
-
INTERPRETATION
-
INTERTESTUALITY

ambiguo nel suo essere più immediato (in senso prossemico): egli può anche semplicemente *essere* perché la sua figura fisica è totalmente catturata dall'obiettivo, pur essendo una figura virtuale (non è presente davanti a noi come l'attore teatrale): la macchina da presa annulla la distanza tra lui e lo spettatore. Può di fatto incarnare il suo ruolo *essendo* più che *facendo*.

Gli spettatori hanno l'idea che l'attore di cinema debba comportarsi con naturalezza laddove «il teatro ammette, in genere l'esigenza della stilizzazione»[4]. L'attore di cinema non deve recitare, almeno non nella accezione classica, ma solo porsi davanti all'obiettivo e comportarsi come se non fosse sotto gli occhi di tutti. Questo è un effetto, si presume, di due caratteristiche del cinema che non appartengono al teatro:

i) il cinema non è *live*. L'esecuzione della performance attoriale non avviene nel medesimo istante spaziotemporale dello spettatore, come a teatro, ma si svolge in differita, e viene fruita in un momento e luogo diverso rispetto a quello di esecuzione effettiva. Ciò vuol dire che lo spettatore svolge il ruolo di voyeur[5], qualcuno che spia un pezzo di vita vera da uno spioncino privilegiato. L'attore teatrale invece è su un palcoscenico, quindi ci si aspetta che "si esibisca" e che in qualche modo sia consapevole di essere un oggetto finzionale: egli deve fingere di non essere lì e ignorare i dati di realtà più evidenti (la presenza del palcoscenico e della platea gremita). L'attore di cinema, d'altronde, deve al massimo fingere che non ci sia la macchina da presa, oggetto che lo spettatore non percepisce, e quindi, dal suo punto di vista, l'interprete non deve fingere ma *essere*.

ii) nel cinema esiste la tecnica del primo piano, che influenza in modo peculiare l'arte recitativa. Il primo piano è impietoso per quanto riguarda gesti, movenze, posture, sguardi e accessori come trucco e parrucco, poiché ne svela subito la finzionalità o ne rimarca la natura posticcia. Laddove nel teatro la distanza

4 Ivi, p. 176.

5 La riflessione sulla dimensione voyeuristica del cinema è stata ampiamente sviluppata a partire almeno da C. Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1972.

con il corpo dell'attore può conferire all'interpretazione una maggiore illusorietà.

In generale il cinema implementa una maggiore impressione di realtà sullo spettatore rispetto al teatro e questo ha inevitabili ripercussioni sulla percezione della figura dell'attore da parte del pubblico: «L'attore cinematografico non deve comportarsi come se recitasse, ma come se fosse una persona reale colta sull'atto della macchina da presa. Dobbiamo avere l'impressione che *sia* il personaggio che rappresenta. È in un certo senso come il modello di un fotografo»[6].

Per questi motivi è d'uso nel cinema (e lo si è fatto fin dagli inizi, con l'apice neorealista e molti epigoni nel cinema d'oggi) scegliere, per incarnare un personaggio, qualcuno che lo denoti già nella vita reale[7] (un operaio che fa un operaio, uno scrittore che fa lo scrittore) anche attraverso processi di similarità (vedi il terzo dei nostri casi di studio). Non avrebbe senso, nella prospettiva di Kracauer, agire analogamente nello scegliere un interprete teatrale. Nel teatro la tecnica precede la presenza dell'attore, la sua ontologia; nel cinema avviene l'esatto contrario: «...a causa del debito che hanno con la fotografia le opere cinematografiche dipendono assai più di quelle teatrali dall'aspetto fisico degli interpreti»[8].

Jurij Lotman, dal canto suo, sintetizza la questione, in rapporto alle modalità di rappresentazione più che alle tecniche attoriali, sostenendo che nel caso della rappresentazione teatrale «usiamo la realtà come segno», mentre nel film[9] usiamo «i segni come le realtà»[10]. Nello specifico, nel cinema

> il grado di realtà dell'essere umano e delle cose che lo circondano è lo stesso: l'individuo umano, in qualche

6 Kracauer, *Film: Ritorno alla realtà fisica*, cit., p. 174.

7 *Ivi*, pp. 177-178.

8 *Ivi*, p. 175.

9 Ad esser precisi Lotman a questo stadio parla di «documentario non artistico» perché vuole porre la differenza tra i due estremi dello spettro della rappresentazione, ma tutto il suo ragionamento vale anche per il film narrativo tradizionale, come dimostra nel prosieguo.

10 J. Lotman, *Semiotica del cinema e lineamenti di cine-estetica*, tr. it. di L. Ponzio, Mimesis, Milano 2020, p. 145.

> modo, si colloca sullo stesso piano degli altri oggetti fotografati. Il significato si distribuisce in modo omogeneo tra tutti gli oggetti e addirittura può concentrarsi maggiormente sugli oggetti anziché sulle persone[11].

Questo passaggio spiega perché l'attore è oggetto tra gli oggetti: non c'è quella predominanza, tipica del teatro, dell'essere umano "reale" rispetto allo sfondo cartonato[12]; nel cinema tutto è "ripresa dal vero" e così l'essere umano è uno degli oggetti di scena. Certo è oggetto al quale prestiamo maggiore attenzione (per un qualche *bias* antropico) ma dal punto di vista semiotico (e semantico) non c'è alcuna necessaria predominanza nell'economia della ripresa (e della rappresentazione) tra, ad esempio, l'oggetto-corpo e l'oggetto-sedia.

Con il suo solito gusto nell'analizzare in tratti pertinenti ogni fenomeno, Lotman si premura di notare che ogni parte del corpo umano è potenzialmente segmentabile all'interno dell'inquadratura e con l'ausilio del montaggio, e ogni parte del corpo umano può svolgere – nella dinamica segnica che si instaura con l'obiettivo della macchina da presa e la percezione dello spettatore – una funzione metaforica. In breve, ogni frammento umano può essere astratto e diventare segno[13]. Il ragionamento può quindi essere esteso all'intero corpo dell'attore, e questa prospettiva già anticipa il fulcro di questo lavoro: con la mera scelta di un corpo attoriale piuttosto che un altro, quindi con la sola presenza dello specifico corpo nel film, è possibile produrre significato, al di là delle effettive tecniche interpretative messe in atto dall'attore.

Se un occhio ripreso in dettaglio può significare oppressione, controllo, spionaggio, un corpo attoriale raffigurante una spia significa segreto, mistero, minaccia: ma come fa a *raffigurare* una spia? Ad esempio, attraverso rimandi interni o diegetici (trucchi,

11 *Ibidem.*

12 «Nel teatro i personaggi e il mondo ad essi circostante (la scenografia, gli accessori) formano due livelli di comunicazione con gradi essenzialmente diversi di convenzionalità e con un diverso carico semantico». *Ivi*, p. 146.

13 *Ivi*, p. 147-148, ma anche qui "Nota semiotica".

abiti, riferimenti ad altre scene del film) o rimandi esterni o intertestuali (che appartengono a *quel* corpo attoriale a prescindere): se l'interprete è stato una vera spia del KGB, o è Graham Greene nel suo unico ruolo al cinema, o un caratterista famoso per aver già interpretato una spia, o uno degli interpreti di James Bond: ognuno di essi poi a sua volta conferirà sfumature differenti. Ed è questo secondo caso a esibire l'autonomia semantica del corpo attoriale e quindi della figura umana all'interno del film.

Questi processi semiotici illustrano perché, nonostante nel teatro l'attore sia considerato più centrale rispetto al cinema[14], storicamente sia stata minore l'incisione del fenomeno del divismo; nel cinema invece è l'ontologia dell'attore a creare il mito e ad assurgerlo a figura centrale della ricezione filmica: in un certo senso ciò avviene perché è più facile affezionarsi all'attore in quanto persona, che non all'attore nel senso di tecnico dell'interpretazione che sparisce dietro il personaggio[15]. L'attore è ciò che permette al film di essere una di quelle *cose che fingono di essere persone* di cui parla Maurizio Ferraris[16], cioè colui che permette l'attivazione del meccanismo emotivo e/o immedesimativo nel fruitore.

---

14 Mi riferisco al luogo comune, da tempo egemone nelle teorie del cinema, per cui la centralità artistica al cinema sia incarnata dalla figura del regista. Per una prospettiva critica in merito si veda D. Denta, *Miseria dell'autorismo. Da Truffaut all'Intelligenza Artificiale*, 2025, «Lo Specchio Scuro», <http://specchioscuro.it> (consultato 13/04/2025).

15 Da qui l'emergere di fenomeni d'inscindibilità semiotica, tipo i "waifu", in cui lo spettatore compie una decodifica "aberrante" del testo filmico. Cfr. A. Montagner, *Mondi possibili, waifu e filosofia analitica*, 2021, «L'Indiscreto», <http://www.indiscreto.org> (consultato 29/04/2025).

16 Cfr. M. Ferraris, *La Fidanzata Automatica*, Bompiani, Milano 2007. L'autore costruisce una *estetica minimale* la cui tesi conclusiva è che le opere d'arte sono *cose che fingono di essere persone*: oggetti dotati di caratteristiche tali per cui ci emozioniamo e vi empatizziamo come ci trovassimo di fronte a nostri simili. Al di là della formulazione "forte" che ne dà Ferraris, ritengo che il concetto di fondo colga un punto essenziale: c'è un momento nella fruizione dell'opera d'arte in cui nel fruitore scatta una immedesimazione o una "emotivizzazione"; nel cinema questo fenomeno è veicolato perlopiù dalla presenza del corpo attoriale: più esso è efficace maggiore è la resa emotiva per lo spettatore. Non è ovviamente l'unico elemento: anche peculiari scelte estetiche di messinscena possono attivare il meccanismo.

È lecito allora chiedersi se le specificità rilevate nella figura dell'attore così come le differenze che insorgono rispetto al corrispettivo teatrale, siano frutto di contingenze storiche o siano connaturate al mezzo o, meglio ancora, alla percezione che lo spettatore ha del mezzo-cinema[17]. Nel primo caso una parziale risposta era già *in nuce* nelle riflessioni di Kracauer e Lotman, ma la questione è chiarita ulteriormente dal vero padre della semiotica del cinema (o quantomeno il suo sistematizzatore principale) Christian Metz, il quale realizza che «il significante[18] cinematografico si presta meglio alla finzione [rispetto al teatro] nella misura in cui è esso stesso fittizio o assente»[19].

Per questa ragione, di nuovo ontologica, il teatro di finzione si basa tendenzialmente sull'attore (una figura reale), mentre il cinema di finzione più sul personaggio (una figura fittizia). «Se il ruolo cinematografico è inscindibilmente e per sempre legato al suo interprete», e quindi – in qualche maniera – la sua *credibilità* collassa sulla persona in carne e ossa (o meglio, sul suo segno), ciò avviene «perché la sua rappresentazione interessa il riflesso dell'attore e non l'attore, e il riflesso (il significante) è *registrato*, e quindi non può cambiare»[20]. L'attore di cinema, quindi, significa in quanto *corpo ripreso*.

Definizioni e strumenti

Chiameremo *connotazioni* le situazioni, eventi, concetti, *keywords* ecc, richiamate dalla mente del fruitore in associazione

17 Per una prospettiva che ripercorre e amplia le teorie qui riassunte si veda J. Nacache, *L'attore cinematografico*, tr. it. di N.-L. Rivieccio e A. Scandola, Negretto, Mantova 2012, specialmente cap. 5.

18 Naturalmente ciò che Metz intende con "significante" è ciò che si indica con questo termine nella tradizione linguistica da Saussure in poi, in quanto opposto a "significato". "Significante" nel titolo e in buona parte di questo saggio, a seconda del contesto, si intende semplicemente come participio presente del verbo "significare".

19 C. Metz, *Cinema e psicanalisi*, tr. it. di D. Orati, Marsilio, Venezia 2002, pp. 80-82.

20 *Ibidem.*

a una parola, un nome, un oggetto, un corpo. Dove per "richiamare alla mente" si intende più che un processo neuronale specifico, la possibilità per il fruitore di attingere dall'enciclopedia comune queste connotazioni. Ciò equivale a poterle *verificare* intersoggettivamente attraverso il patrimonio culturale condiviso (che può spaziare dal vocabolario di base all'immaginario pop, dai *topoi* narrativi maggiormente diffusi in un determinato momento storico, fino alle più elementari nozioni di senso comune o a quelle specifiche di una disciplina).

Quando si parla di "corpo" ci si riferisce sempre al corpo agente all'interno del film, il *corpo attoriale* o *corpo ripreso*, come tale distinto dal *corpo fisico o reale* e in sostanza coincidente con la rappresentazione filmica di esso. Dato che un film è già di per sé un *segno* il corpo ripreso attiva di per sé un processo di significazione.

Da un classico manuale di semiotica: «il corpo è scritto, nel senso che su di esso lasciamo tracce di significazione che servono a metterlo in rapporto con altri corpi e con la società»[21]. Ciò vale ancora più per il corpo attoriale, il quale porta tracce indelebili di tutte le sue significazioni precedenti. Intendo *corpo attoriale* come nozione indicale: non importa che il corpo appartenga a un attore nel senso professionale, diventa attoriale quando la sua immagine è contenuta (quindi visibile) in un prodotto audiovisivo[22]. Come si è detto, le significazioni vengono attivate sul corpo per il suo essere, innanzitutto, "corpo ripreso". Chiameremo *ontologia* ciò che si manifesta nel corpo ripreso, cioè l'apparizione in carne e ossa dell'attore.

Ma l'attore non è solo un corpo vuoto, un involucro che attiva significazioni automatiche: solitamente esso adotta una serie di tecniche recitative per impersonare un'entità fittizia sullo schermo. Chiameremo *performance* l'insieme di queste tecniche che l'attore impiega (compresi suoi vezzi personali, non per forza

21 S. Traini, *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative*, Bompiani, Milano 2006, p. 208.

22 Vale anche per corpi non fisicamente presenti, ad esempio immagini di un poster che appare in scena.

direzionati dalla regia). In sostanza essa coincide con tutto ciò che è intenzionale nella performance attoriale (le micro-azioni non intenzionali[23] vanno quindi ascritte all'ontologia).

Distingueremo tra *attore-segno* e *attore-ruolo*. Il primo è l'unione tra l'ontologia e le connotazioni suscitate da essa (che chiameremo *connotazioni di primo livello*), mentre il secondo è l'unione tra la performance e le connotazioni che essa suscita (che chiameremo *connotazioni di secondo livello*).

Quando facciamo teoria dell'attore in senso completo ovviamente dobbiamo analizzare sia l'attore-segno che l'attore-ruolo, ma in questo lavoro considereremo solo il primo, privilegiando l'ontologia in contrapposizione alla performance. Naturalmente questa distinzione è una costruzione teorica e le due dimensioni non sono separabili nettamente: d'altronde ciò che in un film fa parte della performance di un attore, se diventata iconica e assunta nell'enciclopedia comune, finisce per far parte dell'ontologia dell'attore nel film successivo.

Brian Cranston o Nicolas Cage sono interpreti che, per via delle performance più note della loro carriera, connotano "follia" o "eccentricità". Se appaiono nel film *x* vengono attivate automaticamente queste loro connotazioni, ma se la performance in *x* risulta essere agli antipodi rispetto alle stesse, ecco che avviene quello che chiameremo un *disturbo ricettivo dell'ontologia*, vale a dire una discrasia tra le connotazioni di primo livello e quelle di secondo livello, dove le seconde smentiscono le prime. Tale contrapposizione *significa* proprio perché l'ontologia è ineliminabile e le connotazioni di primo livello si attivano: il disturbo ricettivo può essere esteticamente fecondo in quanto dialetticamente contrappone ciò che l'attore esibisce con le connotazioni attese del suo corpo[24].

---

23 A proposito delle micro-azioni non intenzionali che caratterizzano una performance attoriale, si veda l'analisi contenuta in D. Denta - S. Malaspina, *I due volti del vampiro: Bela Lugosi e Christopher Lee*, 2025, «Lo Specchio Scuro», <http://specchioscuro.it> (consultato 29/04/2025).

24 «L'attore stesso può scegliere un ruolo che contrasta con la propria immagine mitizzata o che la evidenzia in modo inatteso». Lotman, *Semiotica del cinema e lineamenti di cine-estetica*, cit., p. 155. Di fatto, il disturbo ricettivo dell'ontologia

Di conseguenza, l'attore-segno è già di per sé significante *prima* di eseguire qualunque performance. Il *claim* di questo lavoro è proprio segnalare questo *stato iniziale* della significazione attoriale, in casi specifici in cui esso è sufficiente per fare discorsi filosoficamente rilevanti sull'opera. Nella maggior parte dei casi è necessario un passaggio ulteriore, che indaghi il lavoro concreto dell'attore, ma lo statuto semantico dello stato iniziale è una peculiarità del cinema (o dell'effetto che il mezzo cinema fa sui corpi rappresentati, diverso – come si è visto – da quello previsto da teatro, pittura o scultura) che è bene mettere in risalto. Inoltre, è una caratteristica che è sempre più sfruttata sia nella produzione di film (marketing su corpi/divi specifici, attori/performer che diventano brand) che nella critica (sempre più si parla non solo e non tanto di "politica degli attori", ma si imperniano discorsi critici sull'analisi di specifiche presenze corporee all'interno di un film)[25].

Le teorie dell'attore classiche e moderne, delle quali abbiamo fornito una breve rassegna in sezione 1, nel loro continuo contrapporre la recitazione cinematografica a quella teatrale ne hanno sottolineato le profonde differenze: nel cinema l'attore esiste primariamente come *corpo ripreso*, cioè come figura auto-iconica, e solo secondariamente come *character* (e questo causa continui collassi di una dimensione sull'altra fino alla totale identificazione). In breve, si vuole dire che nella figura dell'attore al cinema vige una predominanza dell'ontologia sulla performance, di ciò che l'attore è in quanto attore-segno, rispetto a ciò che fa (attore-ruolo).

La prima dimensione attiva sempre una serie di connotazioni prima ancora che la seconda si manifesti, e in alcuni casi prevarica su di essa, vale a dire che le connotazioni di primo livello

può benissimo essere una decisione attoriale e non autoriale (dove per autore si intende classicamente il regista). L'idea è proprio che lo studio dell'attore possa aiutare a rivedere le posizioni teoriche più diffuse sull'autorialità al cinema (v. n. 17).

25 Si pensi alle riflessioni scaturite dalla scelta di Brendan Fraser come protagonista di *The Whale* (2022) di Darren Aronofsky prima ancora di valutarne la performance concreta.

sono più che sufficienti per fornire una prima caratterizzazione semantica dell'opera. Ci manca allora da specificare in che senso un attore sarebbe un *segno*.

Nota semiotica

Può una persona in carne e ossa essere un segno? Se partiamo dal presupposto che – dal punto di vista semiotico – qualsiasi cosa può essere, in un dato momento, assunta come segno[26], può esserlo anche una persona fisica; anche perché, di fatto, l'ontologia dell'attore prevede che sia innanzitutto una persona fisica ripresa da un dispositivo apposito e poi, presumibilmente, proiettata in quanto immagine. Pertanto, quando ci si riferisce all'attore si rimanda ovviamente all'immagine dell'attore sullo schermo, cioè a quello che Peirce chiamerebbe il *representamen*. La mutazione di una persona in segno può avvenire facilmente attraverso l'impiego di codici espressivi già noti al ricettore (lo spettatore o il fruitore) e il linguaggio del cinema è uno di questi codici possibili.

Come si è visto il cinema ha una *impressione di realtà* maggiore rispetto alle altre arti, perché esibisce caratteristiche che attribuiamo all'esperienza reale quotidiana, a partire dallo scorrere del tempo e dalla visione di figure umane che si muovono e agiscono in un campo esperienziale. Il discorso sul cinema, quindi, può spesso assomigliare al discorso empirico: i segni del cinema (in particolare le persone riprese) possono apparire *un po' meno segni* dei segni di altre forme d'arte (dalla letteratura alla fotografia). Fermo restando che anche gli oggetti esperiti nella realtà (i "percetti") sono segni o, meglio, possono essere letti in tal modo, e che il processo conoscitivo nei loro confronti attiva quella "semiotizzazione del referente" che ci porta a trattarli come segni della mente, quindi idee, e a utilizzarli nelle inferenze che facciamo[27].

---

26 Definizione classica tratta da U. Eco, *Trattato di Semiotica Generale*, Bompiani, Milano 2008, p. 17.

27 Alla base della semiotica interpretativa di Eco, alla quale qui ci rifacciamo, c'è la teoria peirceana della *semiosi illimitata*, che è tale proprio perché si attiva

Ciò vale ancor più per gli oggetti ripresi dalla macchina da presa: in quanto ripresi subiscono un processo di "filtraggio" che li tramuta in segni. E in questo caso – a differenza che dei veri percetti – è facile dimostrarlo: siamo tutti consapevoli che l'oggetto |sedia| sullo schermo è un segno mentre la sedia percepita in questo momento in questa stanza è un percetto. Tutt'al più diremmo che |sedia| è la rappresentazione cinematografica (o meglio, è la versione "oggetto ripreso") della sedia che vedo (della versione "oggetto non-ripreso/reale"). Per quanto anche il percetto, o il referente, sia oggetto semiotico, è di tutt'altro tipo rispetto al segno filmico, ed è certamente meno impegnativo assumere il secondo come tale[28].

Tre *case studies*

Senza pretese tassonomiche, presentiamo tre esempi di tre diversi modi di attivare connotazioni di primo livello a partire da ontologie specifiche, quindi tre casi di significazione autonoma dell'attore. È bene ricordare che le considerazioni fatte valgono prima di entrare nel vivo dell'analisi dei singoli film, la quale potrebbe anche smentire il primo livello di significazione. I casi presentati, tuttavia, mostreranno che le connotazioni di primo

durante il processo conoscitivo e inferenziale. Il processo di riferimento, quindi l'atto di *indicare* o riferirsi a un oggetto del mondo attraverso il linguaggio, è già, per Peirce e Eco, un processo di significazione e quindi di semiotizzazione: le idee, come le cose, essendo gli *attori* di tale processo, sono segni, o comunque assunti come tali. Si veda, in particolare, U. Eco, *Trattato di Semiotica Generale*, cit., §§ 3.3.3 e 3.3.4.

28 Giova ricordare che né per Eco né per Peirce il riferimento agli "oggetti" implica che si stia parlando di oggetti fisici concreti. Anzi entrambe le loro filosofie si preoccupano di espungere una caratterizzazione concreta dei referenti. Gli oggetti fisici costituiscono un caso particolare all'interno della più ampia categoria degli oggetti in generale; ed è su questo caso specifico che si concentra la nostra analisi. Per un chiarimento delle ambiguità lessicali peirceane, cfr. U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 2010, pp. 28-29.

livello sono conformi a quello che verrà ad essere il significato complessivo dell'opera.

Sarà bene notare che l'enciclopedia comune è sterminata e non si sta dicendo che qualunque corpo attoriale attivi, al suo solo apparire, tutte le connotazioni da essa previste; naturalmente le connotazioni che lo spettatore deve attivare saranno continuamente selezionate nel corso della visione, e quindi il primo livello di significazione è inscindibile dal concreto processo interpretativo tanto quanto gli altri. La segmentazione del processo che qui adoperiamo è puramente illustrativa: le connotazioni di primo livello selezionate sono già tutte contenute *in nuce* nel corpo attoriale ma la loro pertinenza dipende dal resto dell'analisi.

Buster Keaton in Film

Buster Keaton, icona del cinema muto e uno dei primi grandi teorizzatori e sperimentatori dei meccanismi cinematografici del comico, viene scelto come unico interprete (se non si contano delle veloci comparse e un gatto) del cortometraggio *Film* (1965) diretto da Alan Schneider ma scritto e di fatto "codiretto" da Samuel Beckett. Per quasi tutto il film è ripreso di spalle, in modo che sembri essere costantemente inseguito da un "occhio" che lo scruta, uno sguardo onnipresente dal quale cerca invano di fuggire; il suo volto viene mostrato solo di riflesso attraverso uno specchio.

Nel magma di possibili connotazioni di primo livello attivate dal corpo-Keaton possiamo selezionarne alcune che si riveleranno pertinenti.

- C1: Keaton come maschera, proveniente dei suoi film precedenti; figura astratta che richiama una marionetta, "cosa tra le cose", soggetto buffo che ridicolmente incappa nella realtà, comico metafisico (di contro alla "socialità" di Chaplin)[29].

29 L'efficace sintesi di Goffredo Fofi: «Chaplin è sociale; Keaton è metafisico. […] Lo sguardo di Chaplin è umido e furbo, quello di Keaton impassibile e di una decisione che finisce per essere, rifiutando il pathos, tragica». G. Fofi, *I*

- C2: Keaton come padre del cinema comico, figura storica e quindi simbolo del Cinema.
- C3: Keaton come perseguitato. Non si possono non considerare gli infiniti inseguimenti che Keaton subisce nei suoi film da parte di molteplici soggetti sociali (dalle mogli ai poliziotti), dando della sua maschera l'apparenza di un soggetto costantemente perseguitato e pedinato.

Se ora consideriamo il film (e quindi passiamo agli stadi successivi dell'interpretazione) possiamo ad una prima approssimazione elencare le tre interpretazioni dell'opera più presenti in letteratura, non necessariamente escludentesi:

- I1: Sia l'occhio della macchina da presa che il soggetto ripreso possono essere considerati come un unico soggetto, che quindi, insegue sé stesso: una riflessione sull'identità.
- I2: l'occhio può essere letto come una ipostatizzazione concreta del "Cinema" che insegue il soggetto e gli impedisce di sottrarsi allo sguardo mediale, ispirando una riflessione pionieristica sulla pervasività dell'immagine dopo la nascita del cinema.
- I3: infine entrambe le visioni sorreggono un'idea di persecuzione da parte dello sguardo altrui, e di giudizio sociale, che, se vale al contempo anche I1, è anche giudizio della persona su sé stessa.

Nella sceneggiatura originale di Beckett[30] è chiara la validità almeno di I1: questo vuol dire che Keaton di fatto denota sia l'occhio (O1) sia l'oggetto (O2)[31] risultando quindi un soggetto "sdoppiato" e in sostanza reificato in due entità prive di identità. Se aggiungiamo C2 viene da sé anche I2 (e non è peregrino sottolineare che, stando alla corrispondenza privata, per Beckett il

grandi registi della storia del cinema, Donzelli, Roma 2008, p. 17.

30 S. Beckett, *Romanzi, Teatro, Televisione*, Mondadori, Milano 2023, pp. 1398-1414.

31 In originale *Eye* e *Object*.

cinema muto è «tutto il cinema», cioè il suo periodo di massima riuscita artistica)[32]: quando l'icona Keaton è O1 attiva in automatico C2 e I2, agendo come segno del concetto di "Cinema". Ma è anche O2, attivando C1: la sua dimensione metafisica rende ragione delle intenzioni filosofiche di Beckett: un film che annulla la nozione di soggetto ha bisogno di un non-soggetto cioè una figura che può essere spogliata del suo lato psicologico e resa cosa tra le cose. I3, infine, emerge insistentemente per tutta l'opera, non solo grazie alla performance di Keaton ma innanzitutto perché egli attiva automaticamente C3.

Non si vuole qui dire che il film non significa autonomamente queste cose, a prescindere dalla scelta dell'attore (che difatti inizialmente non avrebbe dovuto essere Keaton). Ma che l'attore, nella sua ontologia, significa già tutto questo o, meglio, rimanda a connotazioni che attivano queste suggestioni a prescindere dall'effettiva performance nel film. Quello che l'opera fa è poggiarsi su queste suggestioni automatiche, attraverso lo specifico corpo attoriale di Keaton, come uno dei molti elementi che concorrono a elaborare il risultato finale. L'opera risulta più *chiara*, al netto della difficoltà del linguaggio beckettiano, proprio perché il corpo attoriale che la abita porta con sé delle connotazioni di primo livello che preparano il terreno ad alcune delle interpretazioni che vorrebbe suggerire.

Sasha Grey in The Girlfriend Experience

Sasha Grey è un'icona assoluta del contemporaneo (anche se negli ultimi anni, dopo il ritiro ufficiale dal mondo del porno, ha visto affievolire la sua stella) e ha rappresentato uno degli esempi storicamente più efficaci di attrice pornografica che ha travalicato i confini ristretti e socialmente ostici del genere per entrare a far parte dell'immaginario pop generalista.

Questo è stato dovuto anche all'abilità davvero singolare di self-promotion che ha caratterizzato la sua carriera nel cinema per adulti. La Grey ha costituito l'apoteosi dell'agentività del soggetto femminile in un contesto di scarsa considerazione

32 *Ivi*, p. 1723.

dello stesso, attraverso una attenta costruzione e spendibilità della propria immagine. Questo processo è stato innanzitutto agito all'interno della stessa performance pornografica, nella quale la Grey ha apportato un contributo 'alieno' e profondo, «attraverso un repertorio di interpretazioni cupe, aggressive, eccessive, anti-consolatorie»[33], per poi diventare gestione della propria immagine pubblica, toccando varie modalità di espressione della sessualità e non solo (dalla scrittura di romanzi alla carriera da "gamer" che ne restituisce una immagine nerd in contrasto con le altre dive del settore).

La sua scelta di interpretare la protagonista di un film alquanto sperimentale sul sex working come *The Girlfriend Experience* (2009) di Steven Soderbergh, è esempio peculiare: Grey è Chelsea, escort di lusso e "fidanzata a pagamento", che offre ai suoi clienti non solo prestazioni sessuali ma ascolto, attenzione, dialogo, e un simulacro di affettività. Ha inoltre problemi di alienazione e di crisi identitaria, tema che richiama lo stato delle ragazze dell'industria del porno; ed infine è ossessionata dalla sua immagine pubblica: cura un sito web che la auto-promuove e si agita se riceve recensioni da clienti poco entusiasti. Grey incarna il suo stesso ruolo pubblico anche se traslato su un personaggio di fiction e rimanda, con la sua sola presenza, sia ad una immagine ormai codificata[34] sia ad una carriera, all'epoca ancora in corso, in cui ha scardinato alcuni stilemi della performance pornografica incarnando la figura di una donna consapevole della propria mercificazione, alla quale è cinicamente rassegnata e al contempo ambiguamente partecipe.

L'ontologia qui è almeno duplice. Da un lato c'è l'aspetto iconico: Grey con la sua mera presenza, elemento dell'immaginario pop associato automaticamente a una professione alienante legata al sesso, richiama il Porno, ne è un emblema

33 M. Malvestio, *Annette*, Wojtek, Nola 2021, p. 19.

34 Nel suo periodo di maggior notorietà il suo volto era protagonista di numerosi meme che richiamavano luoghi comuni e *boutade* sulla pornografia, non direttamente associabili a caratteristiche peculiari della sua attività di performer, segno che fosse ormai diventata sineddoche di un'intera industria.

tanto quanto Keaton lo era del Cinema; dall'altro sono attivi i richiami intertestuali: gli altri suoi film suggeriscono l'immagine di una sex-worker autoconsapevole e che assume su di sé quei tratti di mercimonio e sprezzante disagio, presenti anche nel film di Soderbergh.

Emblematicamente lo stesso anno di *The Girlfriend Experience* esce *Throat: A Cautionary Tale* (2009) di Paul Thomas, uno dei porno più rappresentativi del lavoro alternativo che compie Grey sul suo corpo. Se la pornografia mainstream è legata all'immaginario di Pigmalione[35] per il quale la donna, inizialmente restia a praticare una sessualità libera, viene infine 'liberata' forzatamente dal maschio dominante (di fatto riappropriandosi della propria libertà attraverso la sottomissione), la Grey in *Throat* interpreta una sex worker (non di lusso, stavolta) costretta dal proprio fidanzato (Trent Tesoro) a prostituirsi, la quale però non vive affatto tale pratica come liberatoria. Il suo volto e il suo corpo soffrono delle sevizie subite dal partner, la sua espressività si fa sempre più apatica e rassegnata fino all'accettazione della propria sottomissione (si veda soprattutto la scena in cui è costretta, coartata dal suo partner per questioni economiche, a praticare sesso orale a un gruppo di uomini). La sua condizione detona nel finale in cui la ragazza si suicida davanti ai suoi sfruttatori in un ultimo atto, disperato e inutile, di riappropriazione brutale dei propri orifizi. L'estraneità di questo prodotto, produttivamente mainstream, dal porno americano contemporaneo è evidente, e la Grey è interprete perfetta per questo ruolo: la sua problematizzazione del ruolo femminile gregario nella sessualità, e al contempo il suo costante sguardo diabolicamente partecipe, ma non gaio, connotano repulsione e apatia. La sua ontologia nel film di Soderbergh, quindi, è già piena di queste significazioni, ragion per cui è adatta al ruolo, non produce un disturbo ricettivo (che invece avrebbe prodotto la scelta di performer mainstream ma "integrate" come Jesse Jane o Jenna Jameson, o egualmente problematiche ma meno

35 Cfr. P. Adamo, *Il porno di massa. Percorsi dell'hard contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2004, pp. 56-60.

pop come Belladonna o Annette Schwarz), ma anzi porta con sé un carico di significato che si rivelerà conforme al senso complessivo del film.

Michel Houellebecq nei film di Guillaume Nicloux

Lo scrittore francese Michel Houellebecq ha una lunga *liaison* sentimentale col cinema: ne è un appassionato cultore, è stato regista di alcuni cortometraggi in gioventù (e, già famoso, di un lungometraggio tratto da un suo romanzo: *La possibilità dell'isola*) ma si è imposto nell'ultimo decennio soprattutto come attore, in parallelo alla sua prolifica produzione letteraria, e in continuità con essa[36]. In particolare, è protagonista assoluto di una trilogia diretta dal regista francese Guillaume Nicloux e costituita da *Il rapimento di Michel Houellebecq* (2014), *Thalasso* (2019) e *Dans la peau de Blanche Houellebecq* (2024, inedito in Italia).

Nel primo film Houellebecq viene rapito da un gruppo di sfaccendati e ne diventa amico, costituendo un piccolo gruppo familiare e affettivo con loro. La sparizione fa riferimento a un episodio avvenuto davvero nel 2011, quando lo scrittore fece perdere le sue tracce (peraltro dopo aver vinto il premio Goncourt per *La carta e il territorio*)[37]. Gli elementi surreali (o comunque implausibili, dovuti anche ai meccanismi della commedia grottesca) contribuiscono a astrarre la figura pubblica di Houellebecq inserendola in un contesto manifestamente fittizio, e attivando solo connotazioni di primo livello connesse con l'immaginario mediatico del suo personaggio (dai vezzi, le pose, le controverse posizioni politiche, l'aura di maledettismo e repellenza, nonché l'autoironia). L'operazione è amplificata in *Thalasso* che non solo è ancora più surreale in certi momen-

36 Esempio paradigmatico è la partecipazione al documentario *Restare vivi: un metodo* (2016) di E. Lieshout, A. Hagers, R. van Brummelen, tratto da un suo pamphlet giovanile, nel quale lo scrittore incarna l'unico personaggio fittizio (non solo il suo nome è diverso ma anche la sua professione: è un artista visivo).
37 Romanzo che contiene ampi stralci di auto-fiction e in cui lo stesso Houellebecq viene ammazzato: curiosa ossessione per la sparizione di sé che verrà in seguito (anche attraverso i film di Nicloux) totalmente abbandonata in favore di una sovraesposizione mediatica.

ti (lo scrittore si rifugia in una Spa di lusso che assomiglia a un carcere) ma con la presenza di Gerard Depardieu (anch'egli interprete di sé stesso) – figura pubblica dalle connotazioni analoghe a quelle di Houellebecq – inserisce una vena ancor più grottesca e riflette sull'icona dello scrittore nel confronto con quella, altrettanto "codificamente" repellente, dell'attore. Con la loro sola presenza i due corpi rimandano al loro essere personaggi controversi della Francia contemporanea e le loro antitetiche fisicità hanno addirittura una referenza intertestuale esplicita (Stanlio & Ollio).

Nel terzo film la figura di Houellebecq si frange ulteriormente: da un lato si dissolve nei numerosi sosia del concorso al quale lo scrittore decide di partecipare in qualità di giurato, dall'altro incontra un altro elemento perturbante, la comica Blanche Gardin, che per contrasto e opposizione rappresenta un ulteriore ampliamento della sua iconicità, ancora più forte di quello con Depardieu col quale vigeva maggiore contiguità. La nuova coppia ricorda inoltre, in un ennesimo gioco di rifrazioni meta-filmiche, quella formata da Woody Allen e Diane Keaton, soprattutto per via dei cinici e salaci battibecchi.

Alcuni tipici temi houellebecquiani, che appaiono nella trilogia non solo attraverso i discorsi dei personaggi ma anche a livello diegetico (il rifiuto del consesso sociale nel *Rapimento* o la decadenza fisica e morale dei corpi, e dell'Occidente tutto, in *Thalasso*), sono già *in nuce* contenuti nella apparizione dello scrittore come corpo ripreso, anche grazie alla inscindibilità tra la sua figura e le idee espresse dai personaggi delle sue opere, spesso accomunati ad alter ego, richiamati dalla sua presenza quasi divistica, e sfruttando il confronto, anch'esso automatico, pre-performativo, con figure altrettanto iconiche della cultura francese contemporanea, connotate in parte in contiguità (Depardieu), in parte per contrasto (Gardin).

Conclusioni

Gli esempi portati sono casi-limite di un meccanismo che avviene necessariamente su ogni corpo attoriale. Le dinamiche intertestuali considerate non facevano riferimento solo all'ambito strettamente cinematografico: se questo si può dire di Buster Keaton, il discorso per Sasha Grey è più complesso (di fatto i riferimenti che il suo corpo attiva riguardano l'ambito della pornografia che, per quanto sottoinsieme dell'ambito audiovisivo, è escluso dal cinema *stricto sensu* nell'enciclopedia comune) mentre con Houellebecq siamo già in un altro medium. A rimarcare che le significazioni automatiche del corpo attoriale possono riguardare l'intero ambito della cultura (anche in senso antropologico) e non sono solo un gioco interno al discorso sul cinema: sono anzi la prova che la cultura può potenzialmente attivare significato a partire da qualsiasi dato della realtà.

Un'ultima obiezione da considerare riguarda l'approccio generale al problema dell'attore qui presentato. Concentrarsi sull'attore come figura, come ente, e badare alla ontologia più che alla performance può sembrare la giustificazione scientifica di un atteggiamento reificante verso gli attori che contraddistingue il cinema d'autore soprattutto europeo[38]: il regista come autore totale che usa e modella i corpi degli attori, perché essi significano indipendentemente dalle qualità recitative dell'interprete. Ma sarebbe ingiusto, visto le cautele prese nella "Nota semiotica": i corpi attoriali nel cinema significano da sé, certo, e spesso la loro scelta è traccia di una precisa poetica del regista, ma premeva restituire alle persone dietro i personaggi la loro predominanza su altri segni del film: è la loro ontologia che predomina, l'uso che si fa di essi (o l'uso che loro stessi fanno del loro talento) è un veicolo di questa ontologia, e non può sussistere senza essa.

38 Cfr. A. Scandola, *Il corpo e lo sguardo. L'attore nel cinema della modernità*, Marsilio, Venezia 2020.