

CONCLUSIONI

Il testo che, in buona misura, ha costituito l'ispirazione di questo lavoro porta il titolo *Della finzione*⁹²; si riferisce, cioè, ad una pratica che Odin definisce "transustanziale" e Bettetini, "transemiotica"⁹³. I due studiosi pongono l'accento sulla natura *sconfinante* dell'operazione, non pregiudicabile, negli intenti e negli esiti, dai mezzi o sistemi di codici adottati.

Da qui il punto di partenza del percorso seguito in questa sede, percorso attraverso il quale ho cercato soprattutto di indagare in che maniera la costruzione di un prodotto di finzione potesse avvenire senza quella solida base rappresentata dalla ripresa fotografica della realtà.

La curiosità che mi ha spinto è stata ulteriormente nutrita dal dibattito, assai vivace, inerente il concetto di verità e le circostanze che consentono, allo spettatore del testo audiovisivo, di accettare o rifiutare il patto di solidarietà con l'autore, a seguito del quale concedere o meno fiducia.

Quello che ho cercato di dimostrare è che, anche quando il codice semiotico utilizzato non è quello della ripresa dal vivo (che certamente porta al grado massimo l'ambiguità), non è da escludere che ci si possa rivolgere all'enunciatore del testo in termini di verità e fiducia.

⁹² R. Odin, *De la fiction*, op.cit.

⁹³ G. Bettetini, *L'occhio in vendita. Per una logica e un'etica della comunicazione audiovisiva*. Venezia, Marsilio. 1985

E' chiaro che, in questo caso, l'interrogativo non può essere formulato nello stesso modo in cui lo sarebbe ad un film che si propone come documentario, o che utilizza dei procedimenti linguistici che autorizzano lo spettatore a credere che di ciò si tratti . Ma, proprio il fatto che ci troviamo di fronte ad un prodotto chiaramente "finto", mi ha stimolato a considerare, al suo interno, i procedimenti che possono consentire il superamento della normale idea di verosimiglianza. D'altro canto, la svolta pragmatica, in seno alle teorie semiotiche, ha consentito un ampliamento degli spazi problematici, offrendo ad una considerazione differente anche aspetti magari un tempo ritenuti di scarsa pertinenza. La svolta è maturata in relazione stretta con le teorie della comunicazione, che hanno attribuito all'enunciataro un ruolo maggiore, fondamentale per la stessa comprensione delle modalità di senso prodotte dal testo. Nel momento in cui il polo della comunicazione rintracciato riveste uno spessore inedito, di altrettanta considerazione sarà rivestito il contesto in seno al quale egli ha maturato la forma propria di sapere.

Tenendo conto di questi elementi, mi è sembrato interessante, nello specifico del film di Chomet, considerare le sequenze del prologo e del Tour de France, non solo in relazione allo sviluppo narrativo o al loro valore stilistico, bensì come luoghi di un'indagine meta-cinematografica (la prima) e di una visione dell'universo della propria infanzia dell'autore (la seconda). Quella del Tour, poi, suscita interrogativi che riguardano la realtà presunta anche di certi scorci paesaggistici, di certi indumenti, abitudini paesane, etc. Domande rivolte ad un testo, che per primo pare stimolarle nel momento in cui propone chiaramente il ritratto del generale

De Gaulle (che parla con orgoglio della propria nazione) e nel momento in cui ricostruisce un evento, che in sé stesso ha una fortissima connotazione storica e sociale.

Ed il prologo si rivela importante, perché utilizza il mezzo dell'animazione per articolare un discorso che verte sul cinema nel suo complesso, sull'evoluzione del suo linguaggio a partire dagli esordi e fino a quelle che sono state, in qualche modo, le interferenze televisive, con i mutamenti inevitabili che hanno comportato.

Il cinema di animazione, in misura maggiore del cinema dal vero, sottolinea fortemente il valore della *scelta* tecnica che l'autore compie, una scelta che non cessa di rivestire importanza anche per chi fruisce quel prodotto. Nel momento in cui si preferisce l'animazione tradizionale o quella 3D, o ancora la tecnica dello stop-motion, si adotta inevitabilmente una maniera di comunicare, un sistema di codici che tra di loro hanno in comune il fatto di utilizzare le immagini. Ma sappiamo che lo statuto di ognuno di esse può essere molto diverso: può trattarsi di una ripresa fotografica di una costruzione reale (la stop-motion); di una serie di disegni realizzati a mano o per mezzo del computer; o può trattarsi di una immagine, quella 3D che, come viene recentemente da più parti argomentato⁹⁴, è autoreferenziale, ovvero quanto di più astratto si possa concepire, essendo il risultato di un calcolo numerico e non rimandando

⁹⁴ Si veda in proposito i più recenti scritti di Bettetini: *Gli spazi dell'ipertesto* (con B. Gasparini e N. Cittadini), Milano, Bompiani. 1999. O *I nuovi strumenti del comunicare*, Milano, Bompiani. 2001. O ancora le riflessioni in proposito di F. Colombo, *Ombre sintetiche*, op.cit. e di B. Mottola, *Le lampade ci guardano. Semiotica dell'ibrido nella computer animation*, op.cit.

ad altro che ad un'idea. E' anche vero, come sostiene Bettetini⁹⁵, che, nessuna semiosi può garantire l'esistenza di un referente reale, soprattutto nel caso di significanti di natura iconica; ma, nel caso dell'animazione, è evidente come esso risulti ancora più difficile da ricostruire. Ogni percorso di rappresentazione si basa, oltre che sui significanti in grado di rimandare ad un oggetto reale, anche su quelle articolazioni e strutturazioni dei linguaggi, che definiscono l'aspetto e sostanziano la dimensione poetica o discorsiva. In questo percorso, il testo di Odin mi ha fornito i mezzi attraverso cui tentare di risalire proprio alla realizzazione di un probabile discorso del film. L'asse semantico intorno a cui è stato costruito il procedimento narrativo costituisce solo un aspetto di quel discorso. Infatti, la comprensione di senso è rintracciabile anche per mezzo degli aspetti grafico-pittorici, che costituiscono una delle prerogative più importanti del lavoro di Chomet e per la cui comprensione non è possibile prescindere da una valutazione della tecnica adottata.

La scelta di un lungometraggio di animazione conduce inevitabilmente, a tener conto dei problemi che un mezzo può presentare e dei procedimenti che si sono adottati al fine di superarli. Nel caso specifico, essi sono palesi e la loro considerazione possiede un grado di emergenza visiva che magari, nel cinema dal vero è rintracciabile solo in alcuni casi (invero, essi sono sempre più numerosi).

Proprio perché atipico rispetto al cinema dal vero, proprio perché nasce da un gesto di perizia tecnica individuale, il cinema di animazione costituisce

⁹⁵ Bettetini, L'audiovisivo. Dal cinema ai nuovi media. Milano, Bompiani. 1996

un interessante banco di prova, la possibilità di «forzare» le categorie critiche e di aprire così squarci a nuovi problemi.

Quando si compie una scelta linguistica, inevitabilmente ci si fa' carico anche di una serie di implicazioni di carattere etico. Si giunge ad interrogarsi sullo statuto di verità di un'immagine (se non addirittura alla pertinenza di tale interrogativo). Può essere considerata, allora, la necessità di un'investigazione da condurre al livello del *giudizio*, di quello che Odin chiama discorso (livello logico-linguistico) e quindi dell'intenzione celata o dichiarata dell'enunciatore; oltre che, chiaramente al più semplice livello dei contenuti.

Una maggiore consapevolezza delle potenzialità che ognuna delle tecniche possiede può consentire una delimitazione del campo di pertinenza d'indagine maggiore; può costituire, cioè, un mezzo in più per raggiungere quel tanto auspicato disvelamento, per quanto inevitabilmente parziale.⁹⁶ Proprio perché le innovazioni tecniche superano continuamente quanto faticosamente si riesce ad apprendere, credo che una valutazione maggiormente consapevole della loro natura trasformistica vada tenuta per lo meno presente; e non solo nei termini in cui essi possono generare un sapere consapevole.

Trovo in proposito appropriata un'affermazione di Bettetini, con la quale vorrei concludere il presente lavoro:

“Ad una nozione astratta e strutturale di scrittura l'indagine pragmatica ne accosta una più vicina alla *concretezza* dei testi e delle loro *avventure di consumo*; una nozione che, per quanto

⁹⁶ G. Bettetini, *L'occhio in vendita*, op. cit.

tendenzialmente semantica, vuole collocarsi più al livello delle diverse *performance*.⁹⁷

⁹⁷ G. Bettetini, *ibidem*. La sottolineatura è mia.