

In aeroporto. Traduzioni intratestuali in *The Terminal*¹

Gianfranco Marrone
(Università di Palermo)

1. KAFKIANI ESPERIMENTI DI PENSIERO

The Terminal (2004) è una divertente commedia cinematografica che vanta una firma pronta a trasformare in successo, dunque in entusiasmo e denaro, tutto ciò su cui si iscrive. Steven Spielberg, infatti, non è solo un regista hollywoodiano di successo, amato dal grande pubblico e stimato dalla critica più colta. È anche un *brand* rinomato e diffuso, un soggetto enunciatore da cui prende avvio una specie di flusso discorsivo che fa riverberare intorno a sé un vero e proprio sistema di valori e di credenze, di affetti e di concetti, di corpi e di cose. Il marchio Spielberg – vedremo – sovradetermina una storia di marche e consumatori, di margini e marginalità, di successi e sfortune, di lunghe attese e un’inverosimile pazienza. Ma, al contempo, questo branding racconta le complesse avventure di una grande macchina molare – un gigantesco aeroporto – che s’inceppa casualmente, rivelando le astuzie delle microstorie molecolari che innescano euforici programmi di consumo produttivo di cose e di luoghi, e mettendo parodisticamente a nudo il suo stesso procedimento formale e semantico, i suoi esiti pragmatici, le sue derive passionali.

Eppure, o forse proprio per questo, *The Terminal* è anche, come molte grandi opere dell’arte e della letteratura, una specie di *Gedankenexperiment*, un esperimento mentale, al modo di molti escamotage della prassi scientifica che inventano in laboratorio universi tecnico-immaginari atti a comprovare nuove ipotesi di spiegazione del mondo a discapito di altre, precedenti, conclamate teorie². Pensiamo per esempio a *La metamorfosi* di Franz Kafka: è un testo che pone un interrogativo incongruo – cosa accade a un uomo che un bel mattino si trova trasformato in blatta? –, a partire da cui partono una serie di inevitabili conseguenze che si basano su comuni logiche della socialità e su attendibili processi psico-fisici³. C’è un soggetto umano che si trova improvvisamente e inaspettatamente ad abitare all’interno di un corpo animale, il quale a sua volta si trova ad abitare nello spazio proprio di quell’uomo, a interagire col suo ambiente familiare. E tutti e tre – il soggetto, il corpo e lo spazio – pagheranno le conseguenze di questa metamorfosi già avvenuta, di questo curioso incastro di scatole cinesi, vivendo e provocando tante altre metamorfosi. Si tratta d’un buon esperimento mentale: e a saperlo leggere ne viene fuori una nuova ipotesi di

¹ Di prossima pubblicazione su *La traduzione intersemiotica*, “Il Verri”, a cura di Paolo Fabbri.

² Per una reinterpretazione semiotica del *Gedankenexperiment* cfr. Fabbri 2000.

³ Seguiamo, per questa interpretazione del racconto di Kafka, Pezzini 1998.

spiegazione dei meccanismi semiotici grazie ai quali soggetti e spazi si costituiscono e ri-costituiscono reciprocamente in funzione dei corpi contenenti e contenuti, oppure – che è lo stesso – i corpi e gli spazi si influenzano a vicenda a partire dai soggetti che li abitano, dei valori umani e sociali di cui tali soggetti sono portatori più o meno attivi.

In fondo, qualcosa del genere accade in *The Terminal*. Non c'è però un soggetto che si trova costretto in un corpo non suo, rimanendo nel medesimo spazio: c'è invece un soggetto che, mantenendo il proprio corpo, si trova costretto in uno spazio non suo. Questa metamorfosi originaria dovuta a un casuale incidente, a un'inaspettata “falla del sistema” – come dirà il perfido Dixon –, porterà a una serie di inevitabili, ulteriori metamorfosi: del soggetto che vive l'avventura, del suo corpo (che viene esplorato sin nell'intima interiorità), dello spazio che li imprigiona entrambi; ma anche di tutti quegli altri personaggi che con quel soggetto, quel corpo e quello spazio entrano in vario modo in relazione, rivelando tanto di sé e tanto altro degli attori non-umani che li circondano – monitor, telecamere, scale mobili, pareti di vetro, fonti di illuminazione – caricati anch'essi di potenzialità narrative e funzioni sociali.

In tal modo, *The Terminal* espone una teoria sociosemiotica sulle odierne macchine aeroportuali, indica la presupposizione reciproca – e dunque la reversibilità – fra un piano dell'espressione (dove le forme architettoniche sono altrettanti dispositivi di controllo) e un piano del contenuto (dove varie “forme di vita” trovano collocazione e senso) di un supposto *non luogo* qual è JFK di NYC⁴. È una teoria di tutto rispetto, ovviamente, anche perché detta con gli strumenti comunicativi e le strategie semiotiche d'un film, una teoria con altri mezzi: quelli di un'altra architettura e d'un altro dispositivo, ovvero d'un testo cinematografico, delle sue costrizioni economiche e culturali, delle sue furbizie espressive e semantiche, ma soprattutto della sua velata, costante, potente ironia che metterà alla berlina qualsiasi ipotesi apocalittica sulle forme contemporanee del controllo diffuso che sarebbe proprie delle odierne, tristi eterotopie⁵.

2. UNA GRANDE BOLLA NARRATIVA

La storia è nota (e si fonda, dicono, su un episodio realmente accaduto in un altro mega-aeroporto – europeo però: il CdG di Parigi)⁶: il giovane Victor Navorski, proveniente dal fantastico paese di Krakhozia, sbarca a JFK per recarsi a NYC. Sapremo alla fine che ha un mandato preciso, da parte di un Destinante paterno amante del vecchio jazz americano d'una

⁴ Sui non luoghi cfr. ovviamente Augé 1992; sulle architetture di controllo presenti negli attuali aeroporti americani, cfr. Virilio 1984, che sottolinea la fondamentale differenza *politica* tra zona arrivi e zona partenze.

⁵ Sulle eterotopie, cfr. ovviamente Foucault 2000.

⁶ Su questo leggendario iraniano che da anni vive al Charles de Gaulle di Parigi era già stato girato il film di Philippe Lioret *Tombé du ciel* (1993) con Jean Rochefort. In qualche modo, dunque, *The Terminal* è un remake. Va detto inoltre che, manco a dirlo, il film di Spielberg ha provocato, per stramba mimesi, un gran numero di esuli aeroportuali, con relativi *rumors* che la rete si preoccupa ogni volta di rilanciare. Recentemente, sembra che un tizio, citando *The terminal*, abbia deciso di soggiornare per un po' nello scalo di Singapore.

volta: deve incontrare il grande sassofonista Benny Goldson e ottenerne la firma, da porre in un vecchio barattolo di noccioline adibito a preziosa custodia delle segnature di tanti altri grandi protagonisti della storia del jazz, già raccolte dal padre con estrema pazienza nel corso degli anni e a dispetto dell'oceanica distanza fra la Krakhozia e l'America. Ma questo curioso programma d'azione, semplice nella struttura ed esageratamente ingenuo nella sostanza semantica, finirà per diventare un *destino* paragonabile a quello che s'incarna nei grandi uomini della Storia, come Giuseppina – si dirà a un certo punto – ripeteva saccente a Napoleone. Non foss'altro perché né lo spettatore né gli altri attori della vicenda ne fanno nulla, salvo poi rivelarsi in tutta la sua intima, ingenua, commovente verità al momento della posticcia dichiarazione d'amore che in ogni pellicola hollywoodiana che si rispetti non può in alcun modo mancare.

Victor, alla fine, otterrà la firma del vecchio sassofonista, la rinchiuderà nel barattolo e tornerà felice a casa. Non senza però aver conosciuto, grazie a un classico rito di passaggio⁷, l'America, averne vissuto l'accessibilità dei sogni da *brand*, aver compreso il senso e il valore del *melting pot* di etnie e lingue che lì si traducono e si tradiscono senza sosta, aver sperimentato il cinismo burocratico dei moduli da riempire, aver vissuto l'amore fugace di chi, per farlo, deve prima liberarsi del panottico cercapersone, salvo poi euforicamente recuperarlo, come un cordone ombelicale dal quale è impossibile staccarsi. Quest'America che tutti conoscono, ma che nessuna guida turistica riesce a descrivere e a proporre, è infatti presente *in nuce*, con la densità semantica tipica d'ogni *forma breve*⁸, nello spazio di uno scalo aeroportuale, di quel JFK dove Victor si trova costretto – e spettatori noi con lui – per quasi tutta la durata del film⁹.

A rendere possibile questa curiosa esperienza di conoscenza di un viaggiatore che non è, a ben vedere, né turista né uomo d'affari, né etnografo né esteta¹⁰, è appunto l'esperimento mentale dato dall'idea creativa del film, dall'*invenzione del testo*. Durante il tragitto di Victor dall'Europa agli Usa, in Krakhozia c'è stato una specie di colpo di stato: a seguito di scontri confusi e sanguinosi, in quel lontano s'è installato un governo militare provvisorio che gli Stati Uniti non hanno ancora riconosciuto. Nel giro delle poche ore di volo il passaporto di Victor si trova a non essere più valido; e lui non può più entrare in America, ma non può nemmeno tornare nel proprio paese. È bloccato lì, alla frontiera d'entrata a NYC, che in termini cognitivi è anche la frontiera d'uscita dalla Krakhozia, in un ambiente che è un perfetto *non luogo* dal punto di vista del riconoscimento formale di un'appartenenza politica, ma che si rivelerà un perfetto *luogo* – storico, identitario, relazionale – dal punto di vista della sua organizzazione economica e sociale. Da qui il kafkiano *Gedankenexperiment*: pressoché l'intero film racconta quel che accade a un uomo che, per ragioni del tutto

⁷ Van Gennep 1909.

⁸ Pezzini ed. (2001).

⁹ Di opinione opposta Frezza (2006), per il quale l'aeroporto è in questo una specie di anti-America.

¹⁰ Su questa tipologia di viaggiatori, cfr. Landowski (1997).

casuali, si trova costretto in uno spazio “non proprio” che in senso stretto non è nemmeno uno spazio “altrui”; a qualcuno, cioè, che si trova a esser straniero nel mezzo di un nulla pur tuttavia pienissimo di cose e di persone, senza conoscerne la lingua e i codici di comportamento, i sistemi di valori, il funzionamento degli oggetti, senza denaro e senza amicizie, e soprattutto senza avere la minima idea di quanto tutto questo possa durare.

Victor, ultima versione del *fool* shakespeariano (nella sua stupidità, indica il Re Nudo), dopo un primo momento di sconforto, riesce comunque a cavarsela bene. A causa di evidenti incomprensioni linguistiche, non ha seguito nel dettaglio le spiegazioni di Dixon, il responsabile del servizio immigrazione, ma vede nei monitor dell’aeroporto continue immagini cruento dalla Krakhozia. Piange, va in giro senza mèta per la zona transiti dell’aeroporto, perde i buoni pasto e la carta telefonica che gli sono stati forniti, ma a poco a poco trova come sopravvivere, e anche con un certo agio. Perfetto *bricoleur*, riesce ad adattare a suo uso e consumo i pochi materiali (“pre-condizionati”¹¹) che ha a disposizione: si costruisce un rifugio, si procura del cibo, trova un sistema per imparare rapidamente l’inglese, stringe amicizia con alcuni lavoranti dell’aeroporto, corteggia una hostess di (perenne) passaggio, trova persino un lavoro.

Riesce anche a contrastare il cinismo di Dixon, e non accetta mai i goffi tentativi messi in opera da quest’ultimo per farlo entrare alla chetichella negli Usa, i quali gli avrebbero tutt’al più concesso una triste esistenza da ennesimo *sans papiers* che ammira da lontano gli splendori di un paese che mai sarà suo. È proprio nel momento in cui i contrasti con Dixon si sono fatti più aspri, e lui è conseguentemente diventato una specie di piccolo eroe per la comunità dei lavoranti nella sala transiti, la guerra in Krakhozia ha termine e tutto torna – o quasi – come prima. Da cui l’ottenimento della firma del jazzista e il rientro a casa.

3. PRIME ESPLORAZIONI

Analizzare il testo di questo film significa porsi una serie di precisi interrogativi a catena.

3.1. DALLA COMMEDIA ALLA FIABA

Innanzitutto la questione del genere discorsivo d’appartenenza, del *frame* interpretativo mediante cui leggere la vicenda, dispiegarne gli elementi, metterli in relazione fra loro e ri-dirne il senso. Si tratta, sappiamo, di una brillante commedia; non certo di un dramma, come pure, con una storia come quella appena raccontata, avrebbe pure potuto perfettamente darsi. Qualsiasi evento (per quanto triste), qualsiasi azione (per quanto dolorosa), qualsiasi personaggio (per quanto perfido) vengono sempre filtrati dal sorriso indotto dello spettatore, da un velo d’ironia che permea il tutto, da quella comicità che – per definizione – fa sì che il mondo possibile del film (una sala transiti), presentato alla rovescia (una zona stanziale), lasci tra-

¹¹ Lévi-Strauss 1962.

sparire, proprio perché rivelati, la fragilità delle sue regole profonde, la labilità blandamente ideologica dei suoi apparati istituzionali.

Ma il genere ipercodificato della commedia, a poco a poco, perde consistenza, e lascia il posto a un altro genere discorsivo, quello della fiaba, il quale, benché certamente più antico, viene messo in opera in una versione moderna filtrata – ricodificata dunque – nelle maglie pertinenti all’immaginario hollywoodiano, dei suoi apparati produttivi, del suo pubblico mirato. Frank Capra *docet*. Una fiaba, dunque, molto poco proppiana, dove del classico movimento sintagmatico profondo che dal Danneggiamento porta alle Nozze viene enfatizzato soprattutto il momento finale, quello delle Nozze appunto, di un’ipertrofica Prova Glorificante che fa godere più dei successi effimeri del protagonista (divenuto, s’è detto, eroe per un giorno, nella sua lotta con l’Antagonista Dixon, agli occhi del popolo dell’aeroporto) che non delle sue quotidiane lotte per la sopravvivenza, delle sue faticose Prove Qualificanti. La fiaba quasi disneyana, firmata dal brand della casa cinematografica Dreamworks¹², pigia dunque il pedale sul modo del fantastico, addirittura dell’onorico, dell’euforia collettiva tanto insensata nelle ragioni quanto intensa nei modi d’espressione: urla di felicità, danze collettive, fiumi di birra, cortei di entusiastici ammiratori che accompagnano l’eroe verso la sua ultima, agognata Frontiera da valicare. In termini tecnici, diciamo così che all’assiologia di partenza che opponeva, nella commedia, un /non poter uscire/ a un /voler uscire/ (dunque la /costrizione/ alla /libertà/) si sostituisce, nella fiaba, un’assiologia ben diversa: quella dell’opposizione, tanto profonda e quanto inconsistente, fra /Realtà/ e /Fantasia/, /Vita e /Sogno/.

3.2. UNA SERIE DI BRAND

Questo slittamento di generi, abbiamo detto, si deve alla firma/brand del regista (e della casa cinematografica che lo sorregge). Cosa che fa trascinare la questione del genere verso un’altra, più delicata questione, non sempre e non abbastanza sviluppata dalla ricerca semiotica sui media e sui testi, sui media come testi, sui testi mediali. È il problema della *enciclopedia di riferimento* che un’opera come un film di Spielberg – e già Eco¹³ ne parlava a proposito di E.T. – inevitabilmente costruisce a riprendere e ad allargare. In altre parole, un film di Spielberg dissemina il proprio testo della sua firma, non solo inscrivendolo nel genere della fiaba, ma anche e soprattutto riempiendolo di citazioni più o meno criptiche di altri film di Spielberg, che non sarebbe difficile trovare: si pensi per esempio a *E.T.*, appunto, a proposito del corteo di gente festante che accompagna alla fine l’eroe che vuol tornare a casa (“telefono... casa”) o – opposto dialettico – all’universo concentrazionario di *Schindler’s list* indebolito nelle costrizioni claustrofobiche della sala transiti.

¹² Laddove, per esempio, un colosso come Metro Goldwin Mayer garantisce con suo marchio tutt’al più prodotti di qualità, film ben fatti, Dreamworks lavora al contrario: sono i suoi film a rafforzare la marca, a ri-dire l’idea di una *produzione di bei sogni* che è, appunto, l’obiettivo del discorso di marca.

¹³ Eco 1985.

Ma il brand non è solo del regista. È anche degli attori, soprattutto del protagonista, e soprattutto se il protagonista è stato anche attore di altri film del regista. Allora, emerge chiaramente come Victor sia in fondo una nuova versione di Forrest Gump, *fool* come s'è detto, che non è più deietto in un'isola deserta, come in *Cast away*, ma in un qualcosa di molto simile: l'aeroporto, appunto, del nostro *The Terminal*. Dal punto di vista della ricostruzione della articolazione significativa del testo, dell'analisi insomma, tutto ciò ha una importanza non banale: dovremmo per esempio introdurre, accanto al *ruolo tematico* del personaggio (l'insieme delle sue virtualità semantiche dispiegabili lungo il flusso diegetico), quello del *ruolo mediatico* dell'attore che lo rappresenta (ossia un pacchetto d'altre virtualità a disposizione della storia), che si riverbera inevitabilmente, arricchendolo o impoverendolo a seconda dei casi, sul personaggio medesimo. Victor non è soltanto uno pseudo-turista, uno straniero proveniente dell'Est europeo in missione a NYC per conto del vecchio padre scomparso innamorato del jazz. È anche un Forrest Gump/Robinson al JFK. Ed è questa, a ben vedere, l'idea creativa del film, l'esperimento di pensiero che esso propone al suo pubblico, l'invenzione creativa del testo¹⁴.

4. INVENZIONI TESTUALI

Una terza questione che, a proposito della “invenzione del testo” (ma in un senso ben diverso, a dire il vero), occorre porsi adesso è quella dei *livelli di testualità* che si sovrappongono nel film in questione, dunque di quel processo di *traduzione intratestuale* su cui ancora troppo poco si insiste in sede semiotica. Non sto parlando dei suoi livelli di senso del film, di quelle sovrapposizioni geologiche – più o meno astratte e semplici, più o meno concrete e complesse – di “prese” del senso, di criteri di pertinenza mediante cui descriverne le articolazioni significative (il cosiddetto percorso generativo). Penso semmai al numero, alla distribuzione, ai passaggi dei testi all'interno del film – non molto dissimile, fatte salve le differenze di epoca e valore, dai quattro testi che Barthes¹⁵ ritrovava nell'opera di Lodola –, delle forme testuali che si incapsulano dentro il testo primo del film, il quale si rivela per questo essere un dispositivo di moltiplicazione e correlazione di molteplici testi. Testualità e intertestualità, da questo punto di vista, sono un unico fenomeno¹⁶.

¹⁴ Ecco un perfetto caso di integrazione di dati contestuali (produttivi, autoriali) nel testo filmico. In altre parole, l'analisi intrapresa conduce ad allargare i confini del testo dato istituzionalmente (al di là, per così dire, delle sue sigle), per inserirvi alcuni elementi apparentemente di contesto quali, appunto, il ruolo della casa produttrice, del regista e del protagonista – senza i quali il nucleo tematico del film non sarebbe potuto essere rintracciato nella sua interezza e complessità. Già i titoli di testa (inseriti in un cartellone di aeroporto, come a segnare una non discontinuità fra peritesto e testo-enunciato) e di coda (dove i nomi del cast appaiono sotto forma di firme, come a continuare, anche qui, l'isotopia della firma dal testo enunciato al suo peritesto), del resto, invitavano a indebolire i limiti del testo, a trasformarli in più permeabili soglie.

¹⁵ Barthes 1971.

¹⁶ Su questo cfr. Fabbri 2000; Dusi e Spaziante (2006); Marrone (2006a e 2006b).

3.1. TESTO 1: AMERICA IN NUCE

Il primo testo è quello della vicenda di Victor, quale viene raccontata lungo il film: dove sull'estrema semplicità degli incastri fra programmi narrativi si innesta la trovata creativa del film, la straripante digressione che occupa quasi tutto l'intreccio discorsivo che, come nell'*Angelo sterminatore* di Buñuel, tiene bloccato il protagonista in uno stesso luogo, costringendolo a programmi d'azione supplementari, sebbene mai sostitutivi del programma narrativo di base. In questo testo la polemica narrativa è tra Victor, che *vuol andare* a NYC ma *non può*, e Dixon, che *non può farlo andare* ma *non lo vuole* fra i piedi in aeroporto, e che dunque fa di tutto per farlo uscire con una serie di inutili escamotage. Dixon vive – lo dice lui stesso all'inizio – un “dilemma”: da una parte deve far rispettare la legge, non può mandar via un tizio qualsiasi di privo di passaporto; dall'altra, la presenza di Victor che s'aggira in accappatoio per la sala transiti e si sfama con *crackers* ripieni di ketchup e maionese disturba il meccanismo ben oleato dell'ufficio immigrazione e, in generale, dell'aeroporto. Laddove Victor vuol soltanto andare a New York per un po', giusto il tempo di incontrare il jazzista e magari girovagare mezza giornata da turista per i monumenti della Grande Mela, Dixon ha un problema in più: dopo lunghi anni di duro lavoro sta per essere promosso al vertice dell'Ufficio di Sicurezza aeroportuale, e per questo deve subire un'ispezione da parte del governo di Washington: è al termine, insomma, della Prova decisiva, prossimo a quella Glorificante, e non può permettersi che quella “falla del sistema” rappresentata da Victor possa creargli il minimo problema.

Alla fine, non senza una gran proliferazione di patemi da entrambe le parti, le cose andranno bene per tutti e due – Victor otterrà la firma e Dixon la promozione – e la vicenda sembrerà esser stata solo un lungo incubo, o meglio, s'è visto, una fiaba hollywoodiana dal liettissimo fine. Del resto – ed è questo uno dei “messaggi” del film – a ben vedere lo scontro fra i due non ha mai avuto luogo, per il semplice motivo, come s'è detto, che l'America che Victor non avrebbe mai dovuto raggiungere non era in effetti oltre i limiti (trasparenti) della sala transiti, ma stava già lì dentro. L'America, per Victor, non era affatto chiusa, come pure gli ripeteva spesso Dixon: anzi, era dappertutto in quell'aeroporto, nelle cose e nelle persone, nelle tecnologie, nelle interazioni umane, nei divieti, nei desideri, nelle possibilità esistenziali, negli affetti.

4.2. TESTO 2: RISEMANTIZZAZIONE DEGLI SPAZI

Ma questo non è l'unico testo che il film mette a nostra disposizione. Anzi, è solo il più apparente, quello di cui mette poco conto parlare perché privo di una reale, convincente teoria sociale. Questo primo testo viene così tradotto, al suo interno, in un altro: quello effettivamente vissuto da Victor, ossia, molto semplicemente, *la forma della sua esperienza*. La storia di Victor, una volta accantonati per un po' i suoi reali programmi d'azione, è quella dell'*invenzione progressiva di un testo*, della risemantizzazione di uno spazio aeroportuale neutro e indifferente, sino a farne un luogo pertinente ai suoi bisogni e desideri, un ambiente dove portar avanti, attraverso

cui portar avanti la sua forma di vita, un vero e proprio testo, insomma, articolato a suo uso e consumo.

Agli occhi ingenui e spaventati di Victor, all'inizio, l'aeroporto è puro continuum spazio-temporale, non empirica sostanza ma virtuale materia dell'espressione – e del contenuto. Al suo sguardo esperto finale, invece, esso ha acquisito una forma, nuova e originale rispetto a quella istituzionale e condivisa, ed è pertanto divenuto una nuova sostanza esperibile, dell'espressione e, appunto, del contenuto. La trasformazione narrativa dell'aeroporto (con Augé) da non luogo a luogo (o, meglio, con de Certeau, da luogo a spazio praticato) è una perfetta opera di risemantizzazione per bricolage progressivi: ritrovare nell'ultimo *gate* dell'aeroporto un buon rifugio dove trascorrere la notte; adattare i sedili dell'aeroporto al corpo desideroso di distendersi e dormire; riuscire a spegnere la luce perennemente accesa e procurarsi il buio necessario per rilassarsi nottetempo; usare le toilette per curare la propria igiene quotidiana, radersi, tenersi in forma. Ma poi anche usare le monetine dei carrelli portabagagli come prezioso capitale per acquistare gli straripanti panini da Burger King, onde sfamarsi – inconsapevole – da perfetto americano integrato nei meccanismi del consumo globalizzato. Per non dire dell'*uso produttivo* delle guide turistiche, procacciate all'edicola del terminal e divenute una sorta di contemporanea stele di Rosetta da cui acquisire rapidamente ed efficacemente un qualche *pidgin* per capire e farsi capire dagli astanti dell'aeroporto, ma anche per seguire con attenzione nei monitor della sala, sempre più affollata di passeggeri in transito, la guerra civile ancora in corso nell'amata patria lontana. L'apoteosi del bricolage di Victor è senz'altro la costruzione della fontana da donare alla donna amata – al modo dei regali di Napoleone a Giuseppina – con un grosso mosaico centrale ricavato dai materiali di risulta di opere edili, piatti e bicchieri rotti, frammenti di specchio, pezzi di vetro.

In fondo, Victor s'era rivelato da subito un perfetto *bricoleur*: appena bloccato al controllo passaporti, era stato momentaneamente rinchiuso da quattro di quei nastri azzurri che negli aeroporti delimitano provvisoriamente spazi, impediscono accessi e tracciano percorsi obbligati. È lì, virtualmente rinchiuso in un micro-territorio senza nome e identità, tira fuori il rasoio elettrico e prova a darsi una sistemata dopo il lungo volo transoceanico dall'Europa. E questo testo bricolato e bricolante si chiude perfettamente con una agnizione finale che è anche una sanzione positiva del saper-fare pratico dell'eroe. Scopriamo a un certo punto il vero ruolo tematico di Victor: è un muratore, un costruttore professionista che, in fondo, ha sempre portato in sé tutte le virtualità del suo fare, ma che adesso verranno da lui utilizzate non tanto per sopravvivere dignitosamente nel non luogo aeroportuale, quanto per mettere in opera un nuovo programma d'uso: lavorare in una ditta di costruzioni, onde procurarsi il denaro necessario per invitare a cena l'avvenente hostess dal caschetto nero che, disneyanamente, non poteva che chiamarsi Amelia. Quando è all'opera con cemento a presa rapida e cazzuola, Victor danza quasi per la felicità di un'identità sociale ritrovata, e non è affatto un caso se la colonna sonora segnali questa nostalgica euforia con una brusca trasformazione: adesso è il jazz a far da sfondo

uditivo a Victor, non più quel ritornello para-etnico mescolato a sonorità tutte americane che ci ha accompagnato lungo la maggior parte della visione. La musica fuori scena della colonna sonora potrà diventare da lì a poco, appena raggiunto il Ramada Inn di Lexington avenue dove s'esibisce l'agognato sassofonista, musica in scena, motivo sonoro ascoltato insieme da noi spettatori in sala e da Victor nell'enunciato narrativo. L'identificazione catartica avviene così: contribuiremo anche noi ad aver risemantizzato l'aeroporto, o siamo noi a esser stati risemantizzati? Le due cose, ovviamente, sono la medesima.

4.3. TESTO 3: IMPLOSIONE DEL REGIME PANOTTICO

Questo testo secondo, dato dalla progressiva reinvenzione dello spazio aeroportuale, viene però a sua volta tradotto in un terzo livello di testualità, che potremmo chiamare, con foucaultiana rassegnazione, *isotopia panottica*, o regime di controllo diffuso¹⁷. Accade infatti che pressoché tutte le azioni compiute da Victor, le sue trovate, i suoi escamotage per la robinsoniana sopravvivenza in aeroporto, ma anche i suoi incontri sporadici con Amelia e perfino il suo lavoro edile venga costantemente osservato, per non dire spiato, da Dixon attraverso i monitor della sala controlli, grazie a un efficientissimo sistema di telecamere distribuite per tutto lo spazio aeroportuale.

Il lavoro di Dixon, in fondo, è proprio quello dell'*osservatore* professionista: il suo sguardo ipercompetente a cogliere intrusioni indesiderate e selezionare immigrazioni possibili è all'opera sin dalle primissime sequenze del film. La vicenda comincia con una ripresa totale dall'alto sull'aeroporto, sui passeggeri alla soglia d'ingresso dei controlli dei passaporti. Sembra un punto di vista esterno dell'enunciatore che tiene per sé il vedere e il sapere, ma già dalla scena successiva tale sguardo viene delegato a Dixon, si scopre in realtà essere, cioè, già quello di Dixon, attante cognitivo cui viene affidato il compito di osservare con estrema attenzione il comportamento della gente, di interpretarne il senso, di anticiparne i progetti e, spesso, di gestirne gli affetti. C'è un gruppo di giapponesi con felpa bianca di Paperino in coda per entrare negli Usa? "Andranno a Disneyworld", dice Thurman – il vice di Dixon che, alla fine, lo tradirà per diventare aiutante efficace di Victor. "No, non hanno macchine fotografiche", ribatte Dixon, e comincia una caccia all'uomo per le sale del JFK. C'è un tizio che dice di voler portare un sacchetto di noci alla ghiotta suocera? "No, non ha la fede", nota Dixon, e dunque non ha alcuna suocera da accudire. Scopre così, dentro le noci, evidenti grumi di polvere bianca. Dixon, insomma, oltre a essere narrativo Antisoggetto, è anche e contemporaneamente il perfetto Osservatore della teoria cognitiva fontanilliana¹⁸, un attore dotato, prima ancora che della modalità del sapere, di quella del *sapere che c'è qualcosa da sapere*. Dixon deve sapere, ne va del suo lavoro e della sua carriera; e dunque può sapere, anche grazie alle sofisticate telecamere che ha distribuito per tutto il territorio che è sotto la sua giurisdizione.

¹⁷ Il riferimento è a Foucault 1974.

¹⁸ Fontanille 1989.

zione. *L'esperienza di Victor è per lui un testo da costruire*, una serie di mosse da articolare reciprocamente conferendo loro un senso, ossia, molto semplicemente, al tempo stesso una direzione e un significato. Inutile dire che, anche qui, noi spettatori siamo tirati in causa, vedendo e osservando quel che vede Dixon, vivendo dunque con lui quel terzo testo pertinente all'interno del film.

Dall'altro lato, il Soggetto narrativo Victor si qualifica ben presto come un attante cognitivo simmetrico a Dixon, dunque come un perfetto Informatore: non cioè un semplice oggetto spiato dall'alto contro la sua volontà, ma un vero e proprio attante dotato della modalità del *sapere che c'è qualcosa da far sapere*. In una delle scene più importanti del film Victor mostra d'aver perfettamente capito il gioco semiotico che, involontariamente, sta giocando: quelle telecamere presenti un po' dappertutto, che ben fanno il paio con gli schermi televisivi anch'essi diffusi nello spazio della sala transiti, stanno lì per spiarlo, per seguirne mosse, per anticiparne le intenzioni. Dixon, che vuol liberarsi di lui, gli sussurra che, per cinque minuti, le porte dell'aeroporto resteranno incustodite, non ci sarà cioè fisicamente alcuna guardia a sorvegliare l'uscita, e che dunque Victor – se vorrà – potrà uscire. “Per cinque minuti l'America non sarà più chiusa”, dichiara euforicamente l'addetto alla sorveglianza, e corre furbamente nella sala controlli a osservare la fuga di Victor. Ma questi non tarda a capire – direbbe Latour¹⁹ – il meccanismo di delega di attori umani ad attori non umani: non ci sono guardie all'uscita perché ci sono le tecnologie che hanno preso il loro posto, le telecamere appunto, e dietro di esse il perfido Dixon che vuol conoscere ogni minimo spostamento della sua preda casuale. Così, Victor, spiato, si blocca di fronte alla porta d'uscita, e ha un lungo momento d'esitazione, dove capisce, come s'è detto prima, che se varcasse quella frontiera non sarebbe più un viaggiatore legalmente autorizzato a visitare NYC ma un disgraziato *sans papiers* senza né tetto né legge.

Il regime visivo del film, poco prima, aveva raddoppiato sul piano plastico la tematica narrativa, dando luogo a una perfetta *saisie esthétique*²⁰. L'inquadratura su Victor esitante dinnanzi alla porta a vetri è dall'esterno; è come se il mondo guardasse Victor mentre sta per uscire. In più, il vetro delle porte funziona da specchio, di modo che il mondo esterno si riflette sul viso di Victor [**immagine n. 1**]. Insomma: al momento dell'esitazione, della perdita cioè della determinazione pragmatica, scatta una sorta di *defaillance* cognitiva e patemica, e il soggetto diviene oggetto. Viceversa il mondo – divenuto soggetto – gli va addosso, l'esteriorità lo sovrasta, bloccandolo, e costringendolo dunque a regredire. Alla fine, quando Victor recupera la soggettività, è cambiato: ha deciso di restar lì, ad aspettare la possibilità formale di andar via, un poter uscire, cioè, socialmente condiviso. E capisce, *après coup*, il ruolo sociale delle telecamere.

A quel punto, la scena accelera molto rapidamente il ritmo intermittente fra guardato e guardante: Victor guarda in macchina, come a inter-

¹⁹ Latour 1992.

²⁰ Greimas 1987.

pellare Dixon e metterlo sull'avviso. Questi, scoperto, prova ancora a fare il furbo e dirige per un po' la camera altrove ("spostati presto, spostati"). A quel punto Victor si nasconde sotto la telecamera, di modo che Dixon non possa più inquadrarlo, suscitando in quest'ultimo istanti di intensa apprensione ("dov'è andato?" "dov'è andato?"). Infine, terzo movimento, Victor s'avvicina esageratamente all'obiettivo, e la sua immagine deformata – come quella di un abile conduttore televisivo – dichiara nervosamente ma iterativamente all'osservatore ormai scoperto: "I wait!", "I wait!". Dixon capisce d'esser stato sconfitto da Victor (Informatore ormai ipercompetente), si gira furibondo in un'altra direzione, e scopre d'esser stato a sua volta osservato dai suoi uomini della sicurezza: "che avete da guardare?" – urla – "andate, andate".

Da quel momento in poi, Victor non solo saprà che c'è qualcosa da far sapere, ma, soprattutto, non farà assolutamente nulla per evitarlo, non avrà mai voglia o interesse a nascondersi agli occhi spietati di quel poveraccio di Dixon. Laddove quest'ultimo cerca di innescare un classico regime di controllo – dove al suo *voler vedere* dovrebbe corrispondere un pudore, ossia *non voler essere visto*, dell'altro –, Victor sembra intenzionalmente rifiutarlo, mostrandosi strafottente rispetto a questo programma panottico. Per lui, non vige né pudore né pruderie, né desiderio di intimità né vistosa sfacciataggine, ma, con più efficace perversione, un regime del *non voler non essere visto*, una programmatica *mancaza di imbarazzo* che porta alla cancellazione d'ogni senso del programma avversario di spionaggio panottico²¹. Victor sarà vincente in questa polemica cognitiva perché, da perfetto Forrest Gump, si trova dotato di una sorta di atavica *trasparenza*, non ha nulla da nascondere, è lì solo per aspettare di entrare a NYC e congiungersi col suo oggetto di valore, la firma del jazzista. Trasparenza, s'è detto, che il materiale più di tutti usato per delimitare spazi esterni e interni dell'aeroporto – il vetro, ovviamente – non possiede affatto negli stessi termini e con i medesimi effetti²².

Ma a osservare non è soltanto Dixon: un po' tutti, in fondo, si trovano a essere contemporaneamente spianti e spiatati, in una proliferazione di sguardi che costituisce una rete di reciproca, silenziosa sorveglianza, come in ogni regime panottico che si rispetti. Oltre a esser costantemente spiato dall'addetto alla sorveglianza, Victor è per esempio oggetto di osservazione da parte del giovane Enrique Cruz, che in cambio di qualche vassoio di cibo d'aereo gli chiede aiuto per sedurre Dolores Torres, la "stallona selvaggia" – come la definisce – che, da agente della dogana, nega quotidianamente a Victor il timbro verde per entrare negli USA. Victor è osservato anche dal vecchio indiano Gupta Rajan, che non capisce la ragione di quella sua permanenza nella sala transiti, e finisce per crederlo, a sua volta, una spia mandata da Dixon per sorvegliare lui e gli altri lavoranti del JFK, tutti rigorosamente stranieri. Cosa in parte vera, scopriremo alla fine, perché Dixon conosce perfettamente tutte le loro piccole infrazioni alle regole – li faceva spiare, dunque – e le userà per ricattare Victor. Victor, a sua volta,

²¹ Su questi "giochi ottici" cfr. Landowski 1989.

²² Su trasparenza e riflessione in architettura, cfr. Pierantoni 1998.

osserva l'andirivieni della bella Amelia fra le sale dell'aeroporto, spia i suoi abbracci con l'amante di cui pure essa si lamenta, e ne soffre in silenzio. E in fondo anche la spia in carriera Dixon è spiata dagli ispettori di Washington, che osservano con sospetto la sua ossessione per le regole, non condividendo il freddo cinismo con cui prova a farle applicare. E il regime di sospetti reciproci e ossessivi controlli finisce per invadere anche l'interno dei corpi: in una scena che Foucault avrebbe molto amato, l'addetto ai bagagli, il nero Mulroy, per convincere Gupta che Victor non è una spia, e che dunque non ha addosso né registratori né telecamere né armi, lo fa passare dal metal detector, di modo che tutti possiamo vedere, come in un'allucinata radiografia, le sue viscere scorrere al rallentatore su un monitor ingiallito. **[immagine n. 2]**

Questo regime di sguardi incrociati, intensificato a più non posso, non tarda però a implodere: la volontà di altrui trasparenza – che solo Victor, abbiamo visto, riesce ad aggirare essendo costitutivamente e pacificamente trasparente – finisce per trasformarsi nel suo contrario: tutto diviene opaco, o quanto meno perde gran parte della sua chiarezza di principio. (C'è una scena, verso l'inizio, in cui Victor viene mandato via da una sala vip dove un monitor manda notizie dalla Krakhozia: e lui piange mentre, dall'esterno della sala, guarda il monitor mentre delle porte a vetri, smerigliate dunque opache, si aprono e chiudono a ritmo continuo. Piange perché guardala la tv o perché guarda le porte che si aprono e chiudono senza sosta?). Ne viene fuori un regime di diffusa riflessione: le pareti di vetro sparse dappertutto *non mantengono la promessa* di agognata congiunzione che in linea di principio, per Hammad²³, dovrebbero proferire a chi guarda attraverso di esse. È così – insieme ai pavimenti tirati a lucido, ai soffitti, alle porte, perfino ai monitor della sala di sorveglianza – divengono uno specchio delle spie in azione, le quali dunque vengono a trovarsi nella spiacevole condizione di osservatori di se stesse. Ne viene fuori un classico dispositivo di distribuzione complementare: più s'oscura la visione dell'altro, più si fa chiara quella di sé; e viceversa. Guardare gli altri è vederli malamente, perché nel frattempo si guarda anche se stessi, in una confusione di sguardi che finisce per negare la pornografica, pervicace volontà di vedere e di sapere tutto di tutti.

La telecamera guidata da Spielberg, girando senza sosta per gli spazi dello scalo aeroportuale, non fa che ridirci di questo fallimento del dominio panottico, di questa costitutiva compresenza di trasparenza e riflessione, di luce e di lustro – diceva Leonardo –, di forme che si stagliano grazie all'illuminazione che ricevono, di sostanze che a loro volta emergono assorbendo impavide ogni bagliore che va a cadere su di esse. Alla fine, quando finalmente Victor esce fuori dal JFK, il celeberrimo *skyline* di NYC non viene mai inquadrato direttamente, magari alla luce del sole che tramonta, ma si vede riflesso nell'edificio dell'aeroporto. Certi specchi sanno dire la loro. **[immagine n. 3]**

4.4. TESTO 4: EMERGENZA DEL REALITY SHOW

²³ Hammad 2003.

La parodia è un passo, e arriva infatti, generando il quarto e ultimo testo presente nel nostro film. Si ricordi la scena in cui Victor diviene Informatore competente, mostrando non solo di sapere d'esser visto, ma di essere in grado di giocare con le telecamere che lo guardano. Mentre Dixon guarda Victor, gli altri addetti della sorveglianza guardano lui. E con lui guardano Victor, ma in un modo ben diverso: non lo osservano per spiare le mosse, lo guardano come il personaggio di un film, per vedere come va a finire, come si comporterà in quella e in altre analoghe occasioni. Più volte gli uomini di Dixon si scoprono essere affascinati spettatori delle piccole avventure minimaliste del povero Victor, lo spiano nelle sue microazioni della vita quotidiana, assistono alle sue piccole conquiste per la sopravvivenza, scommettono perfino su quando riuscirà finalmente a uscire dallo scalo e immergersi nella Grande Mela. E oltre agli uomini della sicurezza, in fondo, tutti gli *habitués* dello scalo – dal vecchio indiano Gupta (addetto alle pulizie), al nero Mulroy (addetto al deposito bagagli), al messicano Enrique (addetto al *food*), persino all'agente Torres (addetto alla dogana), come anche agli altri lavoratori dell'aeroporto, siano essi eleganti commessi d'alta moda o maleodoranti friggitori di hamburger – si entusiasmano per le sorti di quel buffo personaggio proveniente dal lontano regno di Krakhozia, ne fanno un Eroe senza macchia che lotta per la giustizia contro il Cattivo Dixon, lo dotano persino di un logo: l'impronta della sua mano fotocopiata da un Dixon fuori di sé (che tanto piacerebbe, questa volta, a Fontanille²⁴) viene appesa un po' dappertutto nello scalo nelle pareti dell'aeroporto.

Victor insomma, in questa quarta invenzione testuale, non è più il migrante che occorre scrutare sin nell'intimo prima di decidere se sia degno o meno d'entrare nel cuore dell'Impero: diviene semmai il buffo protagonista d'un film, o meglio, d'una trasmissione televisiva molto precisa, un tipico *reality show*. Provate a prendere un tizio qualunque, ma un po' fuori dalla norma, costringetelo in uno spazio chiuso, dotatelo delle condizioni minime di sopravvivenza, associatelo ad altri personaggi simili a lui, e state lì a osservare che cosa succede. Vi divertirete un mondo, tutto diverrà un gioco, e ci saranno ovviamente vincitori e vinti. La lezione di un altro celebre film, *Truman show*, si fa sentire. E se, come s'è detto, i monitor sono sparsi dappertutto insieme alle telecamere, è perché in fondo, come insegna Big Brother, a funzionare da spia è anche e soprattutto lo schermo televisivo.

Un gioco simile, del resto, lo aveva già da tempo inventato Gupta: lustra il pavimento, delimita lo spazio scivoloso con dei pannelli di pericolo che tanto nessuno mai legge, e si siede a gustarsi la scena di quelli che vanno a gambe all'aria. L'unico ad accorgersi dei cartelli e a salvarsi dalla caduta – quasi sempre almeno – è, come s'immagina, quello candido di Victor, che prendendo tutto sul serio e alla lettera legge con attenzione le scritte sui pannelli e invita i frettolosi passanti a prestare attenzione²⁵.

5. AZIONI E PASSIONI SPAZIALI

²⁴ Fontanille 2004.

²⁵ Su *Candide* come stupido creativo, cfr. Marrone 1990.

Dovrebbe esser chiara, a questo punto, la ragione per cui *The Terminal* espone a suo modo una vera e propria teoria degli aeroporti. Il vero protagonista del film, infatti, non è né Victor né Dixon, né a esser realmente significativa è la loro polemica senza vincitori né vinti. Il reale protagonista del film è soltanto lo spazio aeroportuale: che non è un semplice *décor* scenografico dove si svolgono le vicende umane, ma è un vero e proprio soggetto narrativo che opera una serie di deleghe a cose e persone. Il JFK è innanzitutto, ovviamente, un ambiente dove si fa, dove si svolgono delle azioni. Inoltre, l'aeroporto è un luogo dove ci si incontra, dove emerge e si trasforma incessantemente l'intersoggettività. Ancora: lo spazio aeroportuale è un luogo che fa fare, destinante che porta i soggetti a svolgere determinati programmi. Infine, esso è soggetto narrativo a tutti gli effetti, *topos* caricato di modalità volta per volta diverse che influiscono pesantemente sull'andamento narrativo.

Ripercorriamo la serie delle deleghe dello spazio a persone, cose o altri spazi. Innanzitutto vale la delega a Dixon, che è l'esito antropomorfo di un *debrayage* da parte di uno spazio che vuol star semi-chiuso a un soggetto umano che ne controlla le soglie di entrata e di uscita (una soglia, dice Hammad²⁶, è un limite vincolato e controllato). C'è poi una delega alle telecamere, protesi dello sguardo vigile di Dixon, e con loro ai monitor che mandano notizie, permettendo una comunicazione filtrata con il mondo esterno. Si pensi poi alla distinzione fra piani dell'edificio, che crea gerarchie interne fra gli attori che vivono o percorrono lo spazio; alla distinzione fra spazi pubblici (sedili per tutti) e spazi chiusi (sale d'aspetto per vip), alle scale mobili (che salgono per le persone), a tutti gli addetti ai servizi, ai commessi dei negozi e dei ristoranti. Tutte cose che anche Victor usa e ri-usa a sua volta, risemantizzandole: le zone in temporaneo disuso, come il gate 67, che diviene il suo rifugio; i materiali edili di risulta; i sedili attaccati che divengono un letto; i carrelli per le valigie che divengono dispenser di monetine; le altre persone con cui stringe patti per la sopravvivenza (per es. Enrique e il cibo); la terrazza trasformata in ristorante dove invitare Amelia; il metal detector mediante cui mostrare il suo non essere una spia.

La polemica narrativa che si innesca è allora un'altra: quella fra lo spazio ampio e aperto – trasparente/riflettente – dell'aeroporto, da una parte, e lo spazio piccolo e chiuso del barattolo con le firme, dall'altra. Quest'oggetto-contenitore, frutto anch'esso di *bricolage* (prima ci stavano delle noccioline – americane ovviamente), è comunque per Victor destinante e destinatario, ossia in ogni modo il rappresentante simbolico di ciò a cui egli tiene più di tutto: casa propria. Quando Dixon vuol convincerlo a dichiararsi prigioniero politico, Victor replica: “perché dovrei aver paura della Krakhozia? È mia casa!”. E al tassista che alla fine gli chiede dove andare, lui risponde con estrema sicurezza: “voglio andare a casa”. Extra-terrestre?

²⁶ Hammad 2004.

Bibliografia

- Anceschi, Giovanni
2006 “L’aeroporto: una scena multimodale”, in *Senso e metropoli*, Roma, Meltemi.
- Augé, Marc
1991 *Non-lieux*, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland
1971 *Sade Fourier Loyola*, Paris, Seuil.
- De Certeau, Michel
1980 *L’invention du quotidien*, Paris, Gallimard-Folio.
- Dusi, Nicola e Spaziantè, Lucio (a cura di)
2006 *Remake/remix*, Roma, Meltemi.
- Eco, Umberto
1985 *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani.
- Fabbri, Paolo
2000 *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi.
- Fontanille Jacques
1989 *Les espaces subjectives*, Paris, Hachette.
- 2004 *Figure del corpo*, Roma, Meltemi.
- Frezza, Gino
2006 *Effetto notte*, Roma, Meltemi.
- Foucault, Michel
1974 *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- 2001 *Spazi altri*, Milano, Eleuthera.
- Greimas Algirdas J.
1987 *De l’imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac.
- Hammad Manar
2003 *Leggere lo spazio, comprendere l’architettura*, Roma, Meltemi
2004 “Presupposti semiotici della nozione di limite”, in *Glocal*, Roma, Sossella.
- Landowski, Eric
1989 *La société réfléchie*, Paris, Seuil.
- 1997 *Présences de l’autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, Puf.
- Latour Bruno
1993 *La clef de Berlin, et autres leçons d’un amateur de sciences*, Paris, La Découverte.
- Lévi-Strauss Claude
1962 *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.
- Marrone, Gianfranco
1990 *Stupidità e scrittura*, Palermo, Flaccovio.
- 2006a “La guerra dei mondi possibili”, in Dusi e Spaziantè (a cura di) 2006.
2006b “L’invenzione del testo”, in *Versus* (di prossima pubblicazione).
- Pezzini Isabella
1998 *Le passioni del lettore*, Milano, Bompiani.
- 2001 (a cura di), *Trailer spot clip promo banner*, Roma, Meltemi.
- Pierantoni, Ruggero
1998 *Verità a bassissima definizione*, Torino, Einaudi.
- Van Gennep, Arnold
1909 *Les rites de passage*, Paris, E. Nourry.
- Virilio, Paul
1984 *L’espace critique*, Paris, Bourgois.