

ORLANDO: L'UTOPIA DI UN CORPO IN TRANSITO

Maria Giovanna Onorati
Università di Bari

1. Una storia diversamente reale

Quest'analisi del film di Sally Potter *Orlando* si concentra su alcuni motivi che connotano l'organizzazione del senso filmico di un tratto distintivo utopico. L'attenzione si rivolge al processo di decostruzione/ri-costruzione (scrittura) dell'identità del personaggio protagonista, presunto centro emanatore di senso dell'opera; in particolare considera il fatto che tale identità si costruisca intorno all'eccedenza di senso che informa la relazione tra i luoghi dell'identità (l'*abito*) e quelli dell'alterità (il *corpo*, il *volto*) all'opera nel linguaggio, relazione che si spinge fino al limite del *sur-reale* e che connota sia il personaggio che la struttura formale del film di un carattere utopico.

Orlando è un personaggio che ha un'identità indefinita, *fuori ruolo*, che si costruisce sulla non-coincidenza delle categorie di *abito* e di *corpo*; si tratta di un soggetto ambiguo, che vive ai confini dei generi sessuali, infatti a un certo punto della sua storia Orlando, inizialmente maschio, subisce un'inspiegabile metamorfosi sessuale e diventa donna. Protagonista del film è pertanto un soggetto frammentario che va incontro a dei cambiamenti radicali, sorta di corpo in transito che si colloca al di fuori del Mondo inteso come orizzonte del possibile-reale e che restituisce una percezione differente della realtà, una realtà che è sentita come non unica, fatta a pezzi.

Il corpo di Orlando è il significante puro, forza trasformativa, espressione di un senso non ancora congelato nello stereotipo, è luogo della sospensione dell'*aut aut* ideonto-logico, dove tutte le differenze irriducibili sono mantenute in un movimento di differimento infinito dell'*abito*, inteso come abitudine interpretativa, significato fissato per convenzione; il corpo di Orlando è spazio /tempo del residuo non interpretato, dell'eccedenza segnica, della sottrazione del senso alla marca dell'identità normativa, ruolizzata, e proprio per questo, condizione di possibilità di re-invenzione del senso: libertà.

Orlando è la forma dell'inaudito, dell'inconcepibile, è l'*impossibilità* di un nuovo che non è virtualità, attuazione di un *essere* in potenza, ripetizione di ciò che già è. L'impossibilità di Orlando, il suo sottrarsi alla categoria del possibile-reale non lo/la colloca semplicemente dalla parte del *non-essere*, della non-verità, né di un essere altrimenti. Orlando è espressione di un senso extra-ordinario irriducibile alle categorie logiche della lingua dell'*essere*, strutturata secondo coppie oppostive vero/falso, possibile/impossibile, dentro/fuori, affermazione/negazione. Sottratto alla dialettica essere/non essere, Orlando raffigura l'utopico, l'impossibilità di un'identità che si forgia sullo scarto assoluto, sorta di *ne-uter* irriducibile alla sintesi, che permette l'assunzione di una visione critica e decostruttiva, nei confronti di un linguaggio strutturato secondo la modalità assertiva della marca che esclude.

Nella nostra analisi, ci soffermeremo proprio su quei punti in cui il rapporto di eccedenza, di non-coincidenza, in base al quale si costruisce l'identità singolare di questo

personaggio, è espresso dal “non-detto” della cinepresa, da alcune insistenze visive che eccedono e mettono in discussione la consistenza e coerenza aneddotica dell’azione-narrazione. Il film ci offre una storia che può essere definita “diversamente reale”, una storia tracciata dall’immaginazione, in cui, come in un sogno, il confine tra realtà e simbolico non è definito in modo netto, una storia che dà forma all’impossibile, che è sospensione del tempo lineare, socializzato, del soggetto, tempo dell’*essere* e del suo divenire.

2. Il tempo

L’impossibilità su cui si costruisce il senso filmico parte dal fatto che esso si produce nella non-coincidenza tra il tempo della storia di Orlando e quello della costruzione della sua identità di singolo. Il film, infatti, si articola in un tempo diviso in atti (“Morte”, “Amore”, “Poesia”, “Politica”, “Società”, “Sesso”, “Nascita”) ognuno dei quali scandisce, con l’esattezza e l’inesorabilità della data, un preciso momento storico, nonché un momento significativo dell’esistenza di Orlando. Tuttavia, la successione cronologica scandita da questi atti copre un arco di tempo di tre secoli che, paradossalmente, viene a coincidere con quel tempo in cui si articola il rapporto di questo personaggio col Mondo, il suo affermarsi come *essere del Mondo*. E allora proprio la data, nel dare una precisa collocazione temporale agli eventi narrati, con la pretesa di farli rientrare in un orizzonte storico, produce un effetto derealizzante, dando luogo ad un’aporia temporale che priva l’esistenza di questo personaggio del suo nesso referenziale con la realtà.

La data funziona da espediente formale di una strategia rappresentativa utopica/ucronica, perché nominando/datando non fa *venire ad essere*. E infatti questo tempo di vita di Orlando, in seguito all’assenza di referente possibile-reale, si dà come tempo in cui si produce un senso che non si lascia cogliere dalle categorie ontologiche della coscienza, tempo all’avvenimento d’essere: uchronia. E tuttavia, questo tempo sospeso, sottratto al coerente divenire, è dimensione e condizione del dispiegamento e costruzione della *singularità* di questo personaggio, del suo pieno compimento nonché di una sua raffigurazione integrale. L’articolazione temporale del senso filmico (e del processo di decostruzione/ricostruzione dell’identità di questo personaggio) si muove, dunque, sul piano della raffigurazione del suo stesso movimento, un movimento che, nel dire la storia, la eccede, attua una cesura con essa, dal momento che produce trasformazioni senza sviluppo, articolandosi in un tempo fatto di incoerenze, discontinuità, di tante piccole morti in vita che trascendono il tempo del progetto esistenziale di questo personaggio, fatto di logiche concatenazioni, e lo riconnettono a quel macroscopico movimento ciclico morte-nascita che coinvolge il corpo, la sua infunzionalità, indifferenza, *anarchia* rispetto a qualunque progetto.

La metamorfosi sessuale a cui Orlando va incontro spinge l’eccedenza di tempo al limite della *u-cronia*. In seguito alla metamorfosi, infatti, proprio la Verità, la Storia, già parodiata dall’evidenziata aporia cronologica, funzionerà come termine assente intorno a cui tutta la narrazione filmica è organizzata: individuiamo in questa specifica modalità di strutturazione del discorso il suo carattere utopico. La metamorfosi, usando un’espressione di Roland Barthes (1953/1972), segna un “grado zero” del tempo, un tempo dell’assenza di realtà, la cui assenza di referente possibile-reale è espressa da una trasformazione che non produce coerente sviluppo, crescita, bensì crepe, interruzioni, slittamenti nel lineare movimento di venire ad essere di questo personaggio. Questo azzeramento del tempo cronologico smaschera l’illusorietà dell’*essere in divenire* di Orlando, che è solo apparentemente definito dalla logica *consecutio* del “prima” e dal “poi” delle date. Questo

scarto temporale, che è tempo di un’altra realtà, quella in cui si costruisce la singolarità di Orlando, è anche il tempo della costruzione del senso filmico, quello che ci offre una visione *differente* della realtà, *utopica* perché raffigurata nella sua totalità attraverso l’esibizione/smascheramento del movimento stesso di genesi del senso che la determina.

Non è un caso, allora, che il film cominci e finisca con la ciclica reiterazione della scena in cui Orlando siede sotto una quercia. Questa strategia filmica funziona come una *raffigurazione* di quello spazio/tempo ciclico, di morte-nascita, che è del corpo e che eccede la coerenza e continuità del *conatus essendi*, e che è referenzialmente organizzato intorno all’alterità come centro di valore. E infatti come sostiene Bachtin:

Ad avere principio e fine, nascita e morte sono l’uomo, la vita, il destino, ma non la coscienza, la quale, per sua natura, che si rivela solo dall’interno, cioè solo per la coscienza stessa, è infinita. (1979: 327)

In realtà quello che viene raffigurato è quella dimensione trascendente del senso all’opera in ogni umana donazione di senso, quel senso eccedente che può essere concepito solo attraverso una visione extra-locata che attiene all’altro, l’unica in cui tutti i momenti del compimento sostanziale del concreto uomo mortale, nello spazio, nel tempo e nel senso, possono essere colti nella loro interezza. Quel tempo transgrediente, dell’eccedenza, è allora il tempo della *scrittura*, tempo sospeso di un significare che non fa venire ad essere e che proprio nel suo movimento decostruttivo/autoreferenziale si dà come riflessione sull’*essere*: è il tempo della pagina bianca che Orlando ha tra le mani nel tentativo di scrivere un poema. Spazio-tempo di un senso colto e raffigurato nel suo darsi come differenza/differimento di un compimento possibile, un transitare che assurge così a condizione di un senso sempre a-venire, u-topia di un “darsi al rischio dell’assenza di tempo, dell’eterno ricominciamento”, come dice Blanchot (1955: 19).

3. Il nome

Un altro luogo dell’eccedenza nella vicenda di questo personaggio lo rinveniamo nel nome proprio, che assurge, come nella migliore tradizione utopica, a *topos* in cui viene rovesciata, abbassata, quella legge generale del discorso, che è il potere di essenzializzazione del nome (non solo del nome proprio), la capacità della parola di designare, marcare, identificare, far venire ad essere secondo nessi di causalità, più o meno arbitrari, sanciti da un abito interpretativo.

E infatti non è un caso che il nome proprio assurga, nel corso del film, a traccia del rapporto di non-coincidenza tra l’identità normativa e il soggetto denotato che, proprio per via dell’ambiguità irriducibile del suo volto e del suo corpo, eccede l’identità sancita dal nome, il suo obbligo a riconoscersi come appartenente a un genere, a una genealogia. Non a caso alla scoperta di Orlando della sua identità di “singolo” corrisponde il graduale processo di espropriazione del nome proprio rispetto al suo denotato; d’altra parte questo destino di scarto tra il nome proprio e il soggetto denotato risulta ancora più evidente se consideriamo che “Or-land-o”, che significa “terra, ricchezza”, come ci viene suggerito all’inizio del film, è il nome che, *per ironia della sorte*, designa un personaggio così poco legato all’immanenza, all’affermazione di sé e rivolto piuttosto alla ricerca della compagnia, alla socialità. Pertanto il nome “Orlando” è destinato in tutto il film a restare un simulacro di identità e a diventare, soprattutto in seguito alla metamorfosi sessuale, poco più che una citazione, un’icona, un’immagine di se stesso, del suo essere nient’altro che “un

nome". E allora questo nome sembra parlarci di sé, del suo non mutare al mutare del suo denotato, di quel destino "altro", di *differenza* (e non di identità), inscritto nelle parti che lo compongono. "Or-l-and-o", metafora di un senso che transita, un senso in cui l'*aut-aut* della marca semantica, l'opposizione che esclude ("or"), la contraddizione, si fa spazio della differenza non-indifferente ("and"), in cui tutti i sensi convivono. "Orlando", allora, ci parla del suo destino di segno, pura forza trasformatrice del corpo significante non ancora congelato nel significato, nello stereotipo, di quel corpo che è *Leib*, luogo in cui la relazione con l'altro, col suo tempo sospeso, è iscritta.

4. L'abito, il corpo, il volto

Orlando ci viene presentato nel corso di tutto il film come un corpo rivestito, un corpo la cui identità è definita, ma allo stesso tempo messa in discussione, parodiata, dal "gioco delle apparenze", infatti l'appartenenza di genere del suo corpo e i cambiamenti che subisce sono significati dagli abiti che vestono quel corpo senza essere tuttavia capaci di contenerlo/marcarlo interamente. L'abito è un altro di quei luoghi in cui il linguaggio esercita la sua funzione normativa/prescrittiva nei confronti del soggetto e infatti esso stabilisce un nesso di socialità e di continuità tra il corpo di Orlando, che è inintegrabile, extra-comunitario e refrattario ai ruoli (è un corpo che sfugge allo sguardo diretto) e il *milieux*, precisamente la corte, che è una società fortemente strutturata su dei rapporti di potere.

Gli abiti di Orlando sono sempre perfettamente in accordo con la moda delle epoche a cui essi si riferiscono, cosicché la loro funzione di identificazione agisce proprio attraverso il dettaglio di moda, che, come la data nelle didascalie degli atti, funziona da indicatore spazio/temporale. Tuttavia, proprio il rapporto di eccedenza, di non coincidenza tra l'abito e il corpo produce un effetto parodico, e con ciò demistificante, rispetto alla funzione identificatrice dell'abito, dimostrando, ancora una volta, la valenza utopica di questo personaggio. Ci sono intere scene dedicate alla vestizione di Orlando e a quella della regina; il fasto che circonda la vestizione le conferisce un carattere *rituale* ed è il segno di una società che fa dell'abito la cifra della sua organizzazione, che ha scelto l'insignificante come incarnazione dello spirito collettivo. D'accordo con Simmel (1895), possiamo sostenere che l'abito agisca, nell'ambito del contesto rappresentato, come un elemento di coesione sociale, un elemento che allo stesso tempo marca l'appartenenza a un gruppo sociale e l'esclusione da esso (31).

L'abito è perciò la marca dell'ufficialità, del suo linguaggio, del suo tempo socializzato, produttivo, tempo "maschile" dell'affermazione di sé come soggetto del "Mondo". L'abito, come il nome, cerca di fissare l'identità evanescente di un corpo in transito, che si trova al confine tra i generi sessuali, la cui irriducibilità è espressa dai tratti ambigui del volto, che sono la traccia di un'alterità assoluta; ma allo stesso tempo l'abito gioca con questa sua funzione identificatrice: esso definisce uno *status* attraverso i dettagli di moda, ma, proprio quei dettagli, nel momento in cui tipizzano il personaggio e lo collocano in uno spazio/tempo ben definito, dicono anche l'effimero, la continua mutevolezza che proprio l'abito dà al corpo, il suo essere scrittura del corpo, che costruisce e decostruisce il rapporto di senso tra l'individuo e la società. Dunque anche l'abito di moda, come il nome, la data, nel *parlare* di Orlando, in realtà *parla di sé*, del suo essere segno.

L'ambiguità di Orlando fa di lui, quando è ancora un paggio, il favorito della regina che lo sceglie a causa di un dettaglio futile, inutile: la misura del suo polpaccio (ella dice: "questa è la mia vittoria... la tua gamba") e gli conferisce il titolo nobiliare in cambio

di una promessa: "non appassire, non inaridire, non invecchiare". È importante evidenziare che la regina è interpretata da un uomo, Quentin Crisp, quasi a voler dare un corpo e una faccia al potere, a quell'ordine simbolico, centrato nell'immanenza, strutturato su un soggetto maschile, produttivo, basato su un sistema patriarcale di perpetuazione di un senso che si è costruito sull'esclusione della differenza. E allora il potere cede alla seduzione di ciò che ha escluso, l'effimero, la perdita, infatti si dà in cambio di una promessa di impossibilità, in cambio di una speranza: la speranza utopica di una percezione *diversamente reale* della realtà, speranza utopica del *parlare al neutro* proprio di una parola che dicendo non fa venire ad essere, generatrice di un senso impegnato nel suo distanziamento e differimento dall'impegno del far esistere, speranza di un linguaggio che non sia solo affermazione e identificazione (ripetizione di ciò che già è), ma che, nel suo darsi come movimento decostruttivo, sia forma del dialogo, rimessa in gioco dei significati precostituiti. Capiamo allora perché il destino di Orlando sia inscritto in inutili dettagli: il suo polpaccio, il suo volto, vale a dire in ciò che è incontenibile dall'ordine simbolico, in ciò che il potere aveva escluso per affermarsi: il corpo/*Leib*, col suo tempo e col suo senso eccedenti la coscienza/*logos*; e capiamo anche tutto il valore eversivo insito nell'*impossibilità* di Orlando in quanto irriducibilità a quelle categorie di possibile/potenza attraverso cui il potere fissa un astratto valore di verità, in nome del quale, poi, è legittimato a riprodursi. In questo senso Orlando è sin dall'inizio il "femminile" inteso come l'"altro", il "diverso", ciò che il potere strutturato al maschile ha dovuto escludere per affermarsi, e la sua storia il segno stesso del suo destino di esclusione e di riscatto. Capiamo allora perché Orlando scopre la sua libertà di singolo non semplicemente cambiando sesso, ma vivendo il suo nuovo genere attraverso una f/attuale percezione della realtà condotta da una prospettiva *differente*, a dispetto di qualunque ruolo prescritto e definito sulla base di un soggetto universale e astratto.

L'abito è allora una maschera che "riveste" un corpo refrattario allo sguardo diretto, non a caso quel corpo ci viene mostrato nudo soltanto in una scena che riprende la sua immagine non direttamente, ma riflessa in uno specchio. Il corpo di Orlando si configura in questa scena come *alterità*, come oltrepasamento del pensiero oggettivante. La sua resistenza allo sguardo diretto, che è anche resistenza al tempo dell'identità, del suo articolarsi come proiezione della coscienza attiva del soggetto nel Mondo (il volto di Orlando non invecchia, né si altera in seguito alla metamorfosi sessuale o al passare dei secoli), mette in atto una sorta di sovversione rispetto ad un orizzonte di senso costruito sui ruoli socialmente prescritti, sul potere identificante e ruolizzante del linguaggio.

La nudità di Orlando riflessa in quello specchio al momento della metamorfosi e refrattaria allo sguardo diretto sembra dirci che "il corpo è una continua contestazione del privilegio attribuito alla coscienza di dare senso ad ogni cosa. Esso vive in quanto è questa contestazione" (Lévinas, 1971: 130).

La metamorfosi sessuale, che, come abbiamo visto, sancisce la valenza ucronica delle incoerenze temporali, inaugura il percorso di Orlando verso la libertà, verso un modo della libertà che si dà come ontologicamente impossibile, perché non passa per la maniera tautologica dell'identità, anzi, la mette in scacco. Orlando va incontro a quella che con Lévinas possiamo definire

La liberazione an-archica, essa si rivela nell'ineguaglianza a sé; si rivela senza assumersi, cioè nel subire della sensibilità al di là della sua capacità di subire – ciò che descrive la sofferenza e la vulnerabilità del sensibile come *l'altro in me*. (1978: 157)

Da questo punto in poi l'eccedenza che informava il rapporto di senso tra l'abito e il corpo produce degli effetti parodici, fino al limite del grottesco, quasi a raffigurare come irriducibile la resistenza del personaggio a quei modi e luoghi in cui la donazione di senso da parte del pensiero oggettivante si realizza. Il rapporto di eccedenza tra l'abito e il corpo ripete quell'eccedenza temporale, in cui il senso filmico si produce. L'abito di moda stabilisce una connessione di socialità con il mondo e perciò scandisce un tempo che è il tempo dell'azione, dell'efficienza, della produttività, che è anche il tempo della storia, del divenire e tutto ciò è in contraddizione con ciò che diviene: Orlando, un personaggio che vive per quattro secoli senza invecchiare, che cambia sesso, che non appartiene alla storia reale, un personaggio che vive ai limiti tra il reale e il simbolico, che appartiene all'esteriorità del sogno, alla sua grammatica fatta di insistenze e non di consistenze, al mondo dell'utopia.

La metamorfosi di Orlando scandisce il passaggio dal "maschile" al "femminile" e dal "femminile" al "materno" che può essere interpretato come il passaggio dal tempo dell'affermazione di sé (un tempo maschile, produttivo) a quello della percezione di sé (tempo dell'interiorità, del sentire il proprio corpo dal di dentro). In questo senso l'abito alla moda, con il suo dettaglio quale indicatore di uno spazio/tempo socializzato, nel risultare posticcio, caricaturale e in contrasto con il volto di Orlando che non cambia nel corso del tempo e che non si consuma nei ruoli, diventa autoreferenziale, esso mostra il suo carattere non naturale, ma segnico/culturale, e perciò ideologico, nell'interpretare e regolare le relazioni tra i corpi e soprattutto nel definire le barriere tra "maschile" e "femminile".

Il volto di Orlando è allora verità e maschera allo stesso tempo, è presenza di un'assenza, assenza di un'identità normativa e ruolizzata. Quel volto che resiste al tempo, alla metamorfosi sessuale, è attestazione di una relazione di senso col mondo che non si dà in termini di intellesione, di ontologia. Il volto è innanzi tutto invocazione, accoglienza dell'altro nella sua alterità irriducibile al rapporto soggetto-oggetto. Non a caso Abensour (1991) associa al significato etico del volto quello della *parola utopica*, che, nelle sue parole, "è invocazione, saluto che si sottrae al sapere" (149), dal momento che, nel suo essere disancorata dalla funzione assertiva e referenziale, assurge, come il volto, a metafora del momento etico dell'incontro con l'altro che il linguaggio presuppone prima di qualunque donazione di senso, oggettivazione e identificazione.

Il volto di Orlando è dunque la sua nudità e la sua nudità è nel suo avere senso per sé, nel suo continuo ri-velarsi, grazie ad esso Orlando può essere definito "la perfezione del suo sesso", la perfetta rappresentazione dell'"ambiguo", di un corpo in transito, significante che è pura forza trasformatrice, che è l'unico modo di darsi dell'essere del corpo e del senso in generale. L'impossibilità espressa dal volto di Orlando ha molto di quel sapere che Bachtin chiama il "grottesco-carnealesco" (1965: 41), con tutte le sue implicazioni utopiche. L'attraversamento del tempo da parte di Orlando è, infatti, un gioco di mascheramenti, è, ancora una volta, metafora del suo essere un corpo in transito, che vive il tempo dell'"abbassamento" delle gerarchie, del ribaltamento dei ruoli, tempo della "non ufficialità" in cui ci si può mascherare, trasformare, senza incatenarsi all'essere. Orlando vive il tempo del carnevale, come è mostrato nella scena in cui corre attraverso il giardino della sua residenza: tale corsa prelude ad un'altra trasformazione, quella che la porterà a scoprire la sua libertà di "singolo" e di donna. Durante questa corsa, infatti, assistiamo ad un improvviso cambio d'abito, il cui stile, ancora una volta, marca il passaggio del tempo; stremata dalla corsa Orlando cade sotto una pioggia inarrestabile e si dichiara sposa della natura e in queste parole non leggiamo un'astratta opposizione tra natura e cultura, come tra autentico e falso.

La naturalità di Orlando si trova, paradossalmente, proprio in ciò che è più innaturale, la sua resistenza all'usura del tempo, che è poi espressione della sua resistenza ai ruoli. La sua naturalità è nella capacità di vivere la morte in vita, di vivere in una temporalità in cui morte è rinascita, cioè la temporalità costitutiva della struttura segnica, delle strutture diacroniche del linguaggio, della relazione tra morte e vita, come lotta tra vecchio e nuovo, conservazione e resistenza, che è il fondamento dell'incompiutezza semantica. Perciò la caduta di Orlando può essere interpretata ancora una volta come cerimonia dell'"abbassamento", del rinnovamento promesso dal ritorno alla terra, un ritorno fecondo, promessa di un senso a venire.

5. Il ritorno alla scrittura

Ma arriviamo all'ultimo atto: "Nascita", che si riconnette, quasi in forma di citazione, a quello iniziale, "Morte", esplicitando quella ciclicità del tempo filmico, che spezza la linearità aneddotica del rappresentato, conferendogli tutta l'esteriorità, fatta di incoerenze/insistenze, proprie di un senso trascendente. Questo ci riporta ancora una volta ad una percezione carnealesca dell'universo circostante, una percezione dissacrante rispetto ad una visione *economica* dell'esistenza (funzionale all'economia dell'essere), una percezione in cui la morte e la vita si intersecano e il tempo si dà come tempo improduttivo.

Quest'ultima parte del film è ambientata nei tempi moderni. Orlando è tornata alla scrittura, ma in un modo più consapevole e con maggiori possibilità di successo. Probabilmente ciò che ha scritto è la sua stessa storia, una storia "diversamente reale", proprio perché, conducendo la sua vita dalla prospettiva limite, eccedente rispetto alla prescrittività imposta del linguaggio, Orlando ha realizzato l'esperienza della differenza, il distanziamento dall'ordine simbolico, che è all'origine dell'evento estetico.

In questa scena finale Orlando veste abiti unisex. Ancora una volta sembra possibile cogliere un senso eccedente nella scelta dell'abito. In questa scena l'unisex non è un semplice "condensatore sociale"; ovviamente è un segno dei tempi moderni, ma non riducibile a simbolo dell'emancipazione femminile. La sua connotazione sociale sta nel suo raddoppiarsi, nel suo raffigurarsi come segno di un più complesso sistema della moda che, ironizzando sull'arbitrarietà che è all'origine della sua pretesa prescrittiva nel definire i ruoli, e soprattutto le barriere tra "maschile" e "femminile", è diventato esso stesso "gioco del travestitismo". Gioco che è tutto affidato e smascherato in quanto tale dalla scelta delle inquadrature, dal movimento della cinepresa: Orlando è seduta su un divano, in abiti unisex. È impossibile intuire il suo genere sessuale finché la cinepresa non la riprende di spalle lasciando intravedere l'acconciatura dei suoi capelli (una treccia). Più che mai evidente, in questa scena, quel gioco di sguardi su cui si è costruito il senso filmico, che ci appare ora, come battuta di un dialogo e pertanto irriducibile al rappresentato: l'immagine rappresentata rappresenta, narra, ma nel farlo si dà come risposta interpretativa ad uno sguardo esterno, uno sguardo interrogativo. E allora l'abito unisex è pura immagine di sé, è un'icona, che significando se stessa, rappresenta anche la sua relazione con quel corpo che, per usare un'espressione di Bachtin, non si lascia chiudere in "corsetti di contenzione".

L'ambiguità dell'unisex è una sorta di citazione parodica dello *status* che il linguaggio come *abito*, e in particolare, le leggi vestimentarie che regolano la grammatica della moda, hanno la pretesa di imporre e a cui Orlando è stato/a sempre refrattario/a, dandosi come corpo in transito. In questa scena l'abito unisex di Orlando assume la marca distintiva dei segni utopici: esso raffigura la sospensione dei ruoli, il mantenimento della differenza tra la marca e la non-marca, che è poi l'indifferenza del corpo che è passato attraverso il tempo senza essere consumato da esso.

Arriviamo all'ultima scena in cui la figlia di Orlando riprende sua madre che siede sotto una quercia. Questa scena finale è, come già annunciato, una citazione di quella iniziale. La scena, e con essa il film, termina con un'inquadratura che si arresta sul volto di Orlando, sull'insignificanza della sua levigatezza, sulla sospensione di senso che il suo sguardo *distratto* e *vuoto* esprime. Il volto di Orlando, l'"ambiguo", che resiste alla marca del tempo, alla marca del genere (quella impressa dal nome, dall'abito), assurge esso stesso a segno dell'utopia, esso è il luogo della contraddizione illimitata, della polemica infinita di un segno vuoto, di un significante che sfugge alla consistenza semantica, che non si consuma nella pienezza del significato, di un segno che significa per sé e resiste alla prescrittività del linguaggio, di un segno che non appartiene al *Mondo*.

Il volto di Orlando, il suo corpo, sono i segni di quello che Louis Marin (1971) chiama il "neutro plurale", quel luogo utopico che occupa la distanza, lo scarto tra la marca e la non-marca, tra il sì e il no, tra il vero e il falso, tra il possibile e l'impossibile, dove la differenza non è annullata nella sintesi, non è soggetta alle categorie universali e astratte della ragione, ma è mantenuta, immobilizzata, perpetuata nella forma di una polemica infinita.

L'eccedenza del senso rispetto al significato, raffigurata dall'insignificanza di quel volto, che toglie alla concretezza dei vissuti rappresentati la consistenza di un contenuto possibile a cui accostarsi con il potere dell'intellezione, è il residuo non interpretato quale possibilità di creare rimandi di senso sempre nuovi; è la possibilità di resistenza ai ruoli prescritti dal linguaggio e perciò possibilità di introdurre una visione che sia "altra", irriducibile al processo di riproduzione di un ordine simbolico e del sistema di valori, dell'ideologia su cui è basato. In una parola: *utopia*. Infatti, scrittura dell'impossibile, la vicenda di Orlando è la condizione di un *pensare altrimenti*, essa raffigura quell'atto di fuoriuscita dall'orizzonte dell'*essere del Mondo* così com'è; è un modo di guardare alle cose del Mondo da un punto di vista altro, di assumere una visione unitaria della realtà guardandola dal di fuori e non dal di dentro, di affrancarsi, criticamente, dal proprio contesto ideologico, dalla propria identità normativa, ruolizzata.

Orlando, il suo volto, il suo corpo, la sua vicenda, sono la metafora di quella trascendenza del senso sempre all'opera nel linguaggio, quella trascendenza che viene dal corpo nella sua singolarità, irripetibilità, infunzionalità; quella trascendenza del corpo che si ritrova nelle discontinuità dei suoi transiti e che, come sostiene Ponzio, "sa prima di essere saputo, sente prima essere sentito, vive prima di essere vissuto" (1995: 46).

Il suo "corpo in transito" ci ricorda che il linguaggio non è solo principio di identificazione, strumento normativo che regola e definisce il rapporto di senso tra l'essere umano e la sua *Umwelt*; accanto a questa sua innegabile e imprescindibile funzione, anzi, precedentemente ad essa, il linguaggio è principio di indeterminazione, che, per poter individuare, deve necessariamente "spostare", differire, rinviare a qualcos'altro. L'*impossibilità* della sua vicenda raffigura, pertanto, l'ostinazione dei segni rispetto alla donazione di senso, l'impossibilità è allora, paradossalmente, condizione di possibilità per una continua dissacrazione e reinvenzione del senso, essa si configura come gioco di rimandi ad un assente, impossibile riferimento ad un rappresentato che sia mera virtualità, attuazione di un essere in potenza, ripetizione di ciò che già è; essa dice l'utopia, la possibilità di profanare, rovesciare, negare il senso, i codici e le ideologie.

Questa utopia del senso inscritta nella resistenza della materia segnica, nel corpo significante/autosignificante, quale luogo della differenza mantenuta, che si sottrae all'identificazione e che ha senso per sé prima di qualsiasi conferimento di senso, dando adito alla creazione di spazi e tempi extra-ordinari, in cui sussistano sensi che non siano

quelli del *Mondo*, è ciò che caratterizza l'"umano", ma è anche ciò che chiamiamo "libertà".

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABENSOEUR, Miguel (1991). "Penser l'utopie autrement", in C. Chalier e E. M. Abensour (a cura di), *Cahier de l'Herne. Emmanuel Lévinas*. Paris: Editions de l'Herne, 477-495.
- BACHTIN, Michail (1965). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Torino: Einaudi, 1995.
- (1979). *L'autore e l'eroe*. Torino: Einaudi, 1988.
- BARTHES, Roland (1953/1972). *Il grado zero della scrittura*. Torino: Einaudi, 1982.
- BLANCHOT, Maurice (1955). *Lo spazio letterario*. Torino: Einaudi, 1975.
- LÉVINAS, Emmanuel (1971). *Totalità e infinito*. Milano: Jaca Book, 1995.
- (1978). *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*. Milano: Jaca Book, 1983.
- MARIN, Louis (1971). "Du neutre pluriel et de l'utopie", in Marin Louis. *Utopiques: jeux d'espaces*. Paris: Minuit, 1971, 15-50.
- PONZIO Augusto e Gabriella Pranzo (1995). *I ricordi, la memoria, l'oblio*. Bari: Ed. Dal Sud.
- SIMMEL, Georg (1895). *La moda e altri saggi di cultura filosofica*. Milano: Longanesi, 1985.