

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Semiotica delle soggettività / Semiotics of Subjectivities

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/138259> since 2016-05-29T07:08:22Z

Publisher:

ARACNE

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



Semiotica delle soggettività

Nella sua tradizione la semiotica ha messo a fuoco in modi diversi la questione della soggettività, rielaborandone progressivamente la nozione nel contesto dei suoi assunti più generali. Nato dai lavori del XL Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici (AISS), questo volume si propone da un lato di riprendere, esplicitare e aggiornare in modo organico questa linea di riflessione teorica, dall'altro di verificare criticamente la capacità analitica della disciplina, mettendola alla prova su corpus e oggetti particolarmente significativi per questo tema. Nella prima parte, molti dei saggi in effetti rimettono in questione l'idea che la semiotica si sia costituita sin dall'inizio nei termini di un paradigma oggettivista, altri si interrogano più radicalmente sul significato di termini che spesso comportano la vaghezza dei loro usi correnti, anche quando sono assunti come espressioni metalinguistiche, proponendo ridefinizioni epistemologicamente più attente. Accanto alle riletture di autori classici come Saussure, Peirce, Benveniste, viene rappresentato il dibattito semiotico attuale sui modi di intendere il dispositivo dell'enunciazione, se ne esplorano la dimensione sociale e culturale, e i vincoli espressivi che esse pongono in casi specifici e significativi, come nella figurazione dell'anima o dei sogni, o nel dibattito sui generi o il postumano. La seconda parte del volume è dedicata a Omar Calabrese e alla sua ricerca sull'enunciazione visiva: raccoglie gli interventi di molti dei suoi allievi senesi, un saggio di Victor Stoichita su *Blow Up* di Antonioni e un affettuoso ricordo di Umberto Eco a partire dal libro di Calabrese *Mille di questi anni*.

Con saggi di Maria Cristina Addis, Massimiliano Coviello, Cristina Demaria, Umberto Eco, Guido Ferraro, Stefano Jacoviello, Tarcisio Lancioni, Massimo Leone, Valentina Manchia, Giovanni Manetti, Francesco Marsciani, Angela Mengoni, Isabella Pezzini, Francesca Polacci, Maria Pia Pozzato, Antonio Santangelo, Marina Sbisà, Diletta Sereni, Lucio Spaziante, Victor Stoichita, Eero Tarasti, Patrizia Violi, Ugo Volli, Francesco Zucconi.

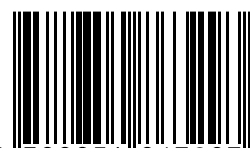
Massimo Leone insegna semiotica e semiotica della cultura presso l'Università di Torino.

Isabella Pezzini è professore di Semiotica presso il Dipartimento di Comunicazione e ricerca sociale della Sapienza Università di Roma. È presidente dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici e delegato dell'Association Française de Sémiotique per l'Italia.

In copertina

René Magritte, *Golconde*, 1953, olio su tela, cm 81 x 100, Menil Collection, Houston, Texas, particolare.

ISBN 978-88-548-6329-3



9 788854 863293

euro 30,00

Semiotica delle soggettività. Per Omar a cura di M. Leone, I. Pezzini

ARACNE

SEMIOTICA DELLE SOGGETTIVITÀ PER OMAR

SEMIOTICS OF SUBJECTIVITIES

a cura di
Massimo Leone
Isabella Pezzini



I SAGGI DI LEXIA

II

Direttori

Ugo VOLLI

Università degli Studi di Torino

Guido FERRARO

Università degli Studi di Torino

Massimo LEONE

Università degli Studi di Torino

I SAGGI DI LEXIA

Aprire una collana di libri specializzata in una disciplina che si vuole scientifica, soprattutto se essa appartiene a quella zona intermedia della nostra enciclopedia dei saperi – non radicata in teoremi o esperimenti, ma neppure costruita per opinioni soggettive – che sono le scienze umane, è un gesto ambizioso. Vi potrebbe corrispondere il debito di una definizione della disciplina, del suo oggetto, dei suoi metodi. Ciò in particolar modo per una disciplina come la nostra: essa infatti, fin dal suo nome (semiotica o semiologia) è stata intesa in modi assai diversi se non contrapposti nel secolo della sua esistenza moderna: più vicina alla linguistica o alla filosofia, alla critica culturale o alle diverse scienze sociali (sociologia, antropologia, psicologia). C'è chi, come Greimas sulla traccia di Hjelmslev, ha preteso di definirne in maniera rigorosa e perfino assiomatica (interdefinita) principi e concetti, seguendo requisiti riservati normalmente solo alle discipline logico-matematiche, chi, come in fondo lo stesso Saussure, ne ha intuito la vocazione alla ricerca empirica sulle leggi di funzionamento dei diversi fenomeni di comunicazione e significazione nella vita sociale, chi, come l'ultimo Eco sulla traccia di Peirce, l'ha pensata piuttosto come una ricerca filosofica sul senso e le sue condizioni di possibilità, altri, da Barthes in poi, ne hanno valutato la possibilità di smascheramento dell'ideologia e delle strutture di potere... Noi rifiutiamo un passo così ambizioso. Ci riferiremo piuttosto a un concetto espresso da Umberto Eco all'inizio del suo lavoro di ricerca: il "campo semiotico", cioè quel vastissimo ambito culturale, insieme di testi e discorsi, di attività interpretative e di pratiche codificate, di linguaggi e di generi, di fenomeni comunicativi e di effetti di senso, di tecniche espressive e inventari di contenuti, di messaggi, riscritture e deformazioni che insieme costituiscono il mondo sensato (e dunque sempre sociale anche quando è naturale) in cui viviamo, o per dirla nei termini di Lotman, la nostra semiosfera. La semiotica costituisce il tentativo paradossale (perché autoriferito) e sempre parziale, di ritrovare l'ordine (o gli ordini) che rendono leggibile, sensato, facile, quasi "naturale" per chi ci vive dentro, questo coacervo di azioni e oggetti. Di fatto, quando conversiamo, leggiamo un libro, agiamo politicamente, ci divertiamo a uno spettacolo, noi siamo perfettamente in grado non solo di decodificare quel che accade, ma anche di connetterlo a valori, significati, gusti, altre forme espressive. Insomma siamo competenti e siamo anche capaci di confrontare la nostra competenza con quella altrui, interagendo in modo opportuno. È questa competenza condivisa o confrontabile l'oggetto della semiotica. I suoi metodi sono di fatto diversi, certamente non riducibili oggi a una sterile assiomatica, ma in parte anche sviluppati grazie ai tentativi di formalizzazione dell'École de Paris. Essi funzionano un po' secondo la metafora wittgensteiniana della cassetta degli attrezzi: è bene che ci siano cacciavite, martello, forbici ecc.: sta alla competenza pragmatica del ricercatore selezionare caso per caso lo strumento opportuno per l'operazione da compiere. Questa collana presenterà soprattutto ricerche empiriche, analisi di casi, lascerà volentieri spazio al nuovo, sia nelle persone degli autori che negli argomenti di studio. Questo è sempre una condizione dello sviluppo scientifico, che ha come prerequisito il cambiamento e il rinnovamento. Lo è a maggior ragione per una collana legata al mondo universitario, irrigidito da troppo tempo nel nostro Paese da un blocco sostanziale che non dà luogo ai giovani di emergere e di prendere il posto che meritano.

Semiotica delle soggettività

Semiotics of subjectivities

a cura di

Massimo Leone

Isabella Pezzini

Contributi di

Maria Cristina Addis
Massimiliano Coviello

Cristina Demaria

Umberto Eco

Guido Ferraro

Stefano Jacoviello

Tarcisio Lancioni

Massimo Leone

Valentina Manchia

Giovanni Manetti

Francesco Marsciani

Angela Mengoni

Isabella Pezzini

Francesca Polacci

Maria Pia Pozzato

Antonio Santangelo

Marina Sbisà

Diletta Sereni

Lucio Spaziante

Victor Stoichita

Eero Tarasti

Patrizia Violi

Ugo Volli

Francesco Zucconi



Copyright © MMXIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-6329-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: settembre 2013

Indice

- 11 Introduzione. La semiotica e i suoi soggetti
Isabella Pezzini
- 23 Soggettività di genere e differenze: la “materia” dei corpi
Cristina Demaria
- 43 Cinque tipi di soggettività in semiotica
Guido Ferraro
- 57 Semiotica dell’anima
Massimo Leone
- 105 Fino a che punto soggettività ed enunciazione sono nozioni interconnesse e inscindibili? Le due concezioni di enunciazione
Giovanni Manetti
- 133 Soggettività e intersoggettività tra semiotica e fenomenologia
Francesco Marsciani
- 145 Sociosemiotica: scienza del generale o del particolare?
Maria Pia Pozzato
- 155 Oltre l’eleganza c’è di più: La generalizzabilità dei risultati di un’analisi semiotica di tipo desk
Antonio Santangelo
- 169 Soggetto e riconoscimento
Marina Sbisà

- 193 Effetti di soggettività dal testo audiovisivo: sonoro, visivo e mondi interiori in *Drive*
Lucio Spaziante
- 209 Proust, Wagner, and Narrativity
Eero Tarasti
- 247 Ai confini della soggettività: il sogno fra esperienza e cultura
Patrizia Violi
- 265 Riflessione e trascendenza di una maschera
Ugo Volli

Per Omar

a cura di Tarcisio Lancioni, Massimo Leone, Isabella Pezzini

- 281 Immagini in prospettiva. Forme e figure dell'enunciazione visiva.
Tarcisio Lancioni
- 289 L'occhio e la finestra: effetti soggettivanti nell'opera gaudiana
Maria Cristina Addis
- 305 Lo sguardo del testimone: il pittore sulla scena in *S-21, la macchina di morte dei Khmer rossi* di Rithy Panh
Massimiliano Coviello
- 319 Al posto dell'autore. Modulazioni scritturali e strategie enunciative nelle *interprétations typographiques* di Massin
Valentina Manchia
- 333 Iperimmagine, visione sinottica e soggettività: ipotesi sulla 'forma atlante'
Angela Mengoni
- 345 Sul verso delle immagini: inquadrare per orientare la rappresentazione
Francesca Polacci

- 367 Contese ai margini del territorio. *La Google Street Photography*
di Michael Wolf
Diletta Sereni
- 379 *The Mill and the Cross* di Lech Majewski. Il film come opera
teorica
Francesco Zucconi
- 393 Soggetti allo stile: per gli orizzonti della semiotica
Stefano Jacoviello
- 403 *Blow Up*: alla ricerca del punto perduto
Victor I. Stoichita
- 445 Mille di questi anni
Umberto Eco
- 451 Note biografiche degli autori / *Authors' Bionotes*

Introduzione

La semiotica e i suoi soggetti

ISABELLA PEZZINI

ENGLISH TITLE: *Semiotics and its Subjects*.

ABSTRACT: The paper introduces the themes of the book explaining the theoretical framework within which lie the different contributions. They articulate the topic “Semiotics of subjectivity” and, recovering the ranks, explain and update it in an organic reflection, from the Eco’s and the first structural semiotics anti-idealistic position to the different interpretations of the enunciation theory. Ample space is also devoted to the semiotic definition of the terms “subject”, “subjectivity”, “intersubjectivity”, and their cultural variations in relevant textual corpus. A part of the book is devoted to Omar Calabrese, based on his research on visual forms of enunciation.

PAROLE CHIAVE: semiotics of subjectivity; enunciation theory; subjectivity, objectivity and intersubjectivity.

I. La soggettività in semiotica: percorsi teorici

Questo volume nasce dai lavori del XL Congresso dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici (AISS), svolto a Torino presso l’Università dal 28 al 30 settembre 2012, promosso da Ugo Volli e organizzato da CIRCe (Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Comunicazione) con il coordinamento di Massimo Leone.

Il libro è diviso in due parti: la prima raccoglie le relazioni principali, mentre la seconda è un omaggio a Omar Calabrese, curato da Tarcisio Lancioni, attraverso gli interventi dei suoi allievi senesi, un saggio di Victor Stoichita e un ricordo di Umberto Eco.

Il tema del Convegno, “Semiotica delle soggettività”, in qualche modo si poneva in continuità con quello dell’anno precedente, de-

dicato alle “Passioni collettive” (Del Marco-Pezzini 2012). Anche se declinate in senso semiotico e con tutte le cautele del caso, le passioni evocano “gli stati” (d’animo?) dei soggetti, la loro percezione, nomina-zione, gestione e quindi aprono e invitano all’esplorazione dei teatri e delle rappresentazioni di quella particolare dimensione culturale che per l’appunto, nel senso comune, va sotto il nome di soggettività. Soggettività, si badi bene, al plurale: considerato non solo il ventaglio di opzioni o sfumature teoriche che riguardano il modo di pensarne semioticamente, ma la costitutiva culturalità e intersoggettività del sentire quanto del significare.

La scelta dell’argomento muoveva da un’esigenza almeno duplice: da un lato riprendere le fila, esplicitare e aggiornare in modo organico la riflessione elaborata dalla disciplina nel corso del suo sviluppo, dall’altro misurare la pertinenza e la forza dei suoi strumenti di analisi quando sono messi in gioco su oggetti culturali specifici, nel quadro di una attenzione sempre viva per le questioni di carattere metodologico.

Nella sua tradizione la semiotica ha messo a fuoco in modi diversi la questione della soggettività, rielaborandone progressivamente le nozioni nel contesto dei suoi assunti più generali. Umberto Eco nel *Trattato di semiotica generale* (1975), dedicava a “Il soggetto della semiotica” proprio l’ultimo capitolo, esplicitando una posizione nettamente anti-idealista, nella quale riassumeva il suo punto di vista teorico rispetto al dibattito allora in corso su questi temi, e in qualche modo fissava una soglia. “La semiotica” – scriveva – ha un solo dovere: definire il soggetto della semiosi attraverso categorie esclusivamente semiotiche: e può farlo perché il soggetto della semiosi si manifesta come il continuo e continuamente incompiuto sistema di sistemi di significazione che si riflettono l’uno sull’altro”. E, ancora scriveva, essa “riconosce come unico soggetto verificabile del proprio discorso l’esistenza sociale dell’universo della significazione, quale essa è esibita dalla verificabilità empirica degli interpretanti, che sono [...] espressioni materiali.” (Eco 1979, p. 377-379). Proprio queste affermazioni apparentemente conclusive possono essere lette *à rebours* come un programma di ricerca, contribuire allo sfondo epistemologico su cui situare anche i contributi che qui presentiamo. Guido Ferraro sostiene ad esempio che ai suoi inizi la semiotica fosse proprio considerata come una scienza della soggettività, anche se in modo diverso da Peirce

e Saussure, e che in seguito questo punto di vista originale sia andato perduto, a favore di una visione più funzionalistica del testo come prodotto di una serie di operazioni di oggettivazione. Ferraro individua allora almeno cinque diversi modi secondo cui la soggettività può essere concepita in semiotica. Se nella tradizione si considera la soggettività come legata all'individualità, imprevedibile e in definitiva inafferrabile, al contrario, dal punto di vista di Saussure o Durkheim, dobbiamo pensare a una soggettività socialmente condivisa. Luis Prieto, sviluppando ulteriormente questo concetto, ha spiegato che ogni scienza umana ha una soggettività condivisa come suo oggetto di studio, da cui trae la forza della sua solidità scientifica. Più di recente, è la nozione di "intersoggettività" che riceve maggiore attenzione, anche con riferimento alle relazioni interculturali. E, infine, oggi abbiamo a che fare con una soggettività più intricata, internamente divisa, instabile e multiforme, relativa cioè al tipo di soggetto che emerge nel momento dominato dalla "complessità".

Ma un riferimento fondamentale per il trattamento della soggettività in semiotica è costituito, com'è noto, dal lavoro di Émile Benveniste, in particolare sull'enunciazione: il grande linguista è infatti uno dei protagonisti dello spostamento che nella linguistica francese si attua negli anni 70-80 del 900 rispetto al primo strutturalismo, nel passaggio cioè dallo studio della lingua concepita come sistema il più possibile oggettivato, a quello della lingua come prodotto dell'attività del soggetto parlante, in seguito indagato nella sua dimensione interattiva e intersoggettiva.

Questo percorso ha ovviamente importanti ricadute sulla teoria semiotica, in particolare francese: inizialmente Greimas è ad esempio molto preoccupato che il riferimento all'enunciazione come situazione concreta provochi l'irrompere dell'extralinguistico nell'immanenza dell'oggetto-linguaggio, perturbandone l'autonomia. In *Semantica strutturale* (1968), così, la descrizione del testo sottende proprio l'eliminazione del cosiddetto parametro di soggettività, cioè delle categorie di persona, tempo, spazio, proiettate nel testo a partire dall'"io-qui-ora" presupposto dell'enunciazione. Ma, come osserva Denis Bertrand (2000, p. 54-55 trad. it.), questa stessa operazione di oggettivazione finisce paradossalmente per costituire le basi di un'analisi enunciativa dell'attività discorsiva. In seguito Greimas riconoscerà infatti la pertinenza del soggetto dell'enunciazione in quanto istanza logicamente

presupposta dall'enunciato: in questo senso "Il soggetto è un'istanza teorica di cui all'inizio non si sa nulla, ma che costituisce poco a poco, man mano che il discorso si sviluppa, il proprio spessore semantico" (Bertrand cit., p. 56).

È dunque a partire dal discorso enunciato che è possibile tentare di ricostruire la sua istanza enunciatrice, e non viceversa. Essa è studiata anzitutto come "enunciazione enunciata", e cioè attraverso le figure manifestate nel testo: da quella del narratore in una storia a quelle degli interlocutori in un dialogo, e così via, nell'idea che questa iscrizione testuale sia la migliore via per la conoscenza di un profilo che resta "sempre parziale, incompleto e in via di trasformazione". Nel corso del tempo, la riflessione su enunciazione e soggettività si arricchisce progressivamente. Sempre in ambito greimasiano possono individuare due principali linee di ricerca, forse complementari fra loro: una che fa appunto riferimento ai prodotti dell'uso, per disimplicarne le istanze, l'altra che si interessa in modo particolare all'attività del soggetto enunciante e mira a dar conto del cosiddetto "discorso in atto", cioè l'attività significativa colta a partire dalla concreta esperienza dell'atto di *parole*. Esponente di questa semiotica fortemente orientata in senso enunciativo è Jean Claude Coquet (2008), la cui opera in due volumi *Le discours et son sujet* è stata di recente edita in italiano per la cura e con l'introduzione di Paolo Fabbri (2008-2009), al quale si deve anche una riedizione semioticamente orientata dei saggi di Benveniste (2009): materiali dunque di riferimento per una impostazione se non altro informata della questione.

Francesco Marsciani riprende le fila di questo dibattito, con tutte le sue varianti – ad esempio riguardo l'interrogazione di quale soggetto si tratti, se un soggetto assoggettato alla predicazione o se un soggetto fonte e scaturigine di sensibilità/sensatezza/significanza, se un soggetto in senso pieno o se un soggetto posizionale, e ancora un soggetto della coscienza o se istanza di una produttività della cui natura non partecipa, se soggetto individuale o individuato, o soggetto inteso come ruolo, parte, maschera, sociologicamente o psicologicamente inteso – con un contributo di spiccato interesse teorico, che si riallaccia alle radici fenomenologiche della semiotica strutturale. La sua lettura di Benveniste, in linea con quella di Greimas più sopra citata, è quella che vede la posizione di soggettività come prodotta tout court dall'evento-discorso, come suo semplice presupposto, come "sponda

della sua validità”, e non quella che vede la posizione di soggettività come quell’istanza che trova nelle forme linguistiche gli strumenti adeguati per significarsi, per esprimersi e comunicarsi. Articolata con le riflessioni dello stesso Benveniste sulla primarietà costitutiva della relazione di intersoggettività rispetto all’istanza di soggettività semplice, questa opzione permette a Marsciani di proporre una rilettura in versione radicalmente intersoggettiva dei termini della relazione enunciato/enunciazione, che tra l’altro assegna priorità costitutiva all’enunciataro e non già all’enunciatore.

Giovanni Manetti propone invece una rilettura di Benveniste proprio riguardo la connessione delle due nozioni di soggettività ed enunciazione, considerate inscindibili a partire dal famoso saggio “La soggettività nel linguaggio”. Due sono le ipotesi che a suo avviso emergono da una lettura diacronica degli scritti di Benveniste contenuti nei due volumi dei *Problèmes de linguistique générale* e nelle note manoscritte del “Fond Benveniste”: la prima ipotesi è che soggettività e enunciazione non si identificano, pur avendo tra di loro vari elementi di vincolo, e si sviluppano (soprattutto il primo concetto) o assumono centralità (soprattutto il secondo) a partire da due intuizioni apparentemente di dettaglio, la prima derivante da un confronto tra il metalinguaggio della grammatica occidentale e quella araba, la seconda da un’osservazione relativa ad una ridondanza nel sistema del verbo francese. La seconda ipotesi riguarda la possibilità di individuare negli scritti di Benveniste una duplice concezione di enunciazione, anche se implicita, e non una sola teoria. Da una parte ci sarebbe una “concezione forte” o “particolarizzante”, che prevede l’identificazione di “enunciazione” con “discorso”, quest’ultimo essendo collegato alla struttura del dialogo e alla necessaria presenza di due figure alternativamente protagoniste dello scambio verbale. D’altra parte sarebbe riconoscibile una “concezione debole”, o “generalizzante” di enunciazione, secondo la quale l’enunciato è visto come un meccanismo generale di semantizzazione di un sistema semiotico che coinvolge tutto il linguaggio, e non solo un apparato formale. Questa concezione è vicina a una nozione di enunciazione come produzione (compresa la produzione artistica) e, pertanto, può essere riscontrata in sistemi diversi da quello verbale – il che del resto va a corroborare la direzione da tempo assunta negli studi di semiotica dell’arte, come si vedrà anche nella seconda parte di questo volume.

2. Teorie e culture della soggettività

La rilettura proposta da Ugo Volli riguarda invece le stesse nozioni di “soggetto” e “soggettività” per come si sono evolute nella storia del pensiero occidentale. Ed è una nozione in fin dei conti idealistica di soggetto, inteso più o meno come sinonimo di “io”, “persona”, “mente”, “individuo”: il luogo dell’esperienza e della decisione, della conoscenza e della responsabilità - quella che si riscontra come implicita nell’uso comune che facciamo di questi termini, e forse in parte sottesa anche alla terminologia semiotica. Sottoporre a loro volta questi termini ad analisi semantica, osservarne l’evoluzione nei grandi testi fondatori come l’*Odissea* di Omero o le *Confessioni* di Sant’Agostino porta a individuare, scrive Volli, “Quel ruolo che in questa discussione è stato denominato come “soggetto” [...] soprattutto come qualcosa che, benché interiore, si costituirebbe dall’esterno, non importa se per effetto dello sguardo altrui o dell’apparecchiamento di una apparenza, della costruzione di una superficie testuale per la lettura, in definitiva di un dispositivo comunicativo”, “un interno confuso che viene unificato all’esterno in vista di un apparire e di un agire”. In questo senso il soggetto non sarebbe riducibile a un ruolo attanziale, una posizione narrativa puramente sintattica e dunque vuota, ma andrebbe considerato anche e soprattutto come un ruolo tematico, caratterizzato da particolari figure, quali la riflessione, la simulazione o la dissimulazione, ma anche la colpa, il rimorso, la vergogna, la libertà e così via: qualcosa di simile a una maschera, le cui prerogative in termini deontici, di dovere/potere - essere/fare ad esempio, sono tutt’altro che scontate, e andrebbero invece accuratamente studiate nel quadro di una semiotica delle culture.

In linea con questo suggerimento si pone il saggio di Massimo Leone, il quale prende come punto di partenza la descrizione e la rappresentazione dell’”anima ragionevole e beata” nell’*Iconologia* del Ripa per indagare lo sviluppo labirintico dell’immaginario cristiano dell’anima, considerato una delle fonti della semiotica culturale della soggettività moderna e contemporanea. Collocato tra il modello greco delle rappresentazioni visive di Psiche, incarnata da innumerevoli esseri fugaci ma visibili (sirene, uccelli, farfalle, serpenti, ecc.), e il modello ebraico di un soffio vitale che, dovendo assomigliare al divino, deve rifuggire qualsiasi rappresentazione iconica, l’immaginario cristiano

dell'anima si sviluppa in parallelo con la teologia cristiana dell'anima in modo paradossale, cercando di coniugare la sua rappresentazione e, contemporaneamente, la sua negazione.

Dall'anima al genere sessuale il passo non è così incommensurabile come sembrerebbe a prima vista, anzi, siamo di fronte a una questione altrettanto centrale dal punto di vista di una semiotica delle culture. Cristina Demaria nel suo saggio cerca così di confrontarsi, di giustapporre e di osservare lo scontro tra le tante posizioni che, all'interno di studi di genere e le molteplici sfaccettature della critica femminista, hanno ridefinito la soggettività, lungo le linee delle divisioni sempre problematiche tra genere, sesso e sessualità. Con la lettura di questo complesso e ampio dibattito attraverso la lente di una semiotica delle culture, Demaria tenta una revisione critica di alcune delle posizioni femministe in grado di riarticolare non solo la forma di una soggettività femminile, ma anche quelle dell'umano e il non umano, del post-umano. Il che implica un ripensamento della categoria stessa della materia e dei modi in cui essa diventa la sostanza e la forma di un soggetto incarnato.

La relazione di Marina Sbisà è sul rapporto fra soggetto e riconoscimento intersoggettivo. Insita nella nozione di soggetto vi sarebbe infatti l'idea del suo riconoscimento in quanto tale da parte di altri: il soggetto nasce quindi nell'intersoggettività. Questa posizione è esposta a varie obiezioni, ma ha anche vari importanti vantaggi rispetto alle concezioni che separano il soggetto dal proprio essere riconosciuto o che cercano di fondare l'intersoggettività a partire dalla soggettività individuale. Consente, meglio di quest'ultime, di interpretare vari problemi che nei nostri tempi coinvolgono la nozione di soggetto sia sul piano filosofico che su quello etico-politico; si può inserire bene fra gli strumenti delle analisi semiotiche, socio-semiotiche o socio-linguistiche dell'interazione sociale. Consente insomma di *trasformare* la nozione di soggetto, anziché semplicemente ripudiarla o lamentarne la fine.

3. Forme testuali della soggettività

Una strategia condivisa nel dibattito semiotico è quella di assumere il testo come "oggetto teorico", punto di partenza e banco di pro-

va al tempo stesso dell'articolazione fra assunti teorici e strumenti metodologici. Il vasto campo delle possibili forme assunte dall'iscrizione/produzione della soggettività nei testi è qui rappresentato in particolare dai saggi di Lucio Spaziante, Eero Tarasti e Patrizia Violi.

Testi del tutto particolari ma del tutto attinenti rispetto al tema della soggettività, di cui sono anzi considerati espressione precipua, sono i sogni - o per meglio dire le trasposizioni testuali che rendono comunicabile questo particolarissimo tipo di esperienza. Violi dunque analizza le forme espressive che la soggettività assume nei resoconti di sogni, osservando come esse siano sempre sottoposte a diversi tipi di vincoli, che rendono possibile l'emergere della soggettività nel momento stesso in cui la limitano o la costringono. Due tipi di costrizioni sono in particolare prese in considerazione: quelle relative al tipo di sistema semiotico in cui il sogno è espresso e quelle più ampiamente culturali. Per esemplificare il primo tipo di vincoli sono analizzati alcuni esempi tratti dall'ampio corpus dei resoconti di sogni di Federico Fellini, che hanno il vantaggio di essere sia in parole che in immagini. L'analisi dimostra come in ciascuno di questi sistemi diversi dispositivi limitino e modellino il funzionamento semiotico sia sul piano dell'espressione sia su quello del contenuto. Infine, alcuni esempi tratti dalla cultura Otomi - dove, sorprendentemente, è possibile, in contesti rituali specifici, delegare a altri i propri sogni - portano sostegno all'ipotesi che per poter comprendere i sogni bisogna anche tener conto delle diverse pratiche culturali entro cui si svolgono le loro redazioni, così come vanno precisati i diversi ruoli e funzioni che essi assumono in una data cultura.

Nel suo contributo Lucio Spaziante, appoggiandosi a un corpus di film che comprendono dalla *Conversazione* di F.F. Coppola, *C'era una volta in America* di Sergio Leone, *Elephant* di Gus Van Sant e infine *Drive* di S. Refn propone anzitutto una rassegna delle procedure che permettono di installare o attivare forme di soggettività in un testo audiovisivo, esaminando anche i modi in cui la "soggettività reale" è tradotta in "soggettività testuale". I testi audiovisivi, a differenza di quelli letterari, hanno la possibilità di mostrare le entità soggettive per il solo fatto di renderle percepibili, basandosi su meccanismi di "mostrazione" e dando rilevanza ai processi di prensione percettiva, in cui la dimensione sonora, ad esempio, si può distinguere e funzionare in modo autonomo rispetto a quella visiva, pur nel quadro di

un'organizzazione globale. Una analisi accurata permette all'autore di prefigurare i modi di un'enunciazione audiovisiva che in parte si discosta dal classico modello linguistico.

Fra letteratura e musica Eero Tarasti si diffonde dal canto suo sulla centralità della musica nella costruzione romanzesca proustiana, rintracciando la rete esplicita e implicita dei suoi riferimenti, da Fauré, d'Indy, Wagner, Saint-Saëns, Franck e Debussy, soffermandosi in particolare sull'individuazione di uno stretto parallelismo tra la struttura dell'opera di Proust e quella di Wagner.

4. Metodo semiotico e vocazione intersoggettiva

Alla soggettività intesa invece come limite o rischio in senso metodologico dedicano i loro interventi soprattutto Mariapia Pozzato e Antonio Santangelo. Pozzato da un lato si richiama al dibattito che ha caratterizzato negli ultimi anni l'approccio sociosemiotico, ad esempio riguardo la tipologia degli oggetti da analizzare, e in particolare la differenziazione tra "testi" e "pratiche"; dall'altro si interroga sulla possibile generalità dei risultati ottenuti dall'analisi di corpus specifici. Confrontando il lavoro di Eric Landowski, concentrato progressivamente sull'analisi di forme significanti apparentemente fugaci ed evanescenti, con approcci di analisi della cultura come quello dell'antropologo Clifford Geertz, Pozzato si trova a riaffermare la libertà della disciplina di costruire i propri oggetti di studio, indipendentemente dalla loro supposta natura ontologica. Il richiamo a Geertz e alla inevitabile dimensione interpretativa che accompagna l'attività dello scienziato sociale ritorna anche per quanto riguarda la generalizzazione dei risultati ottenuti attraverso indagini parziali, dopo un attento esame dei problemi di carattere metodologico che si incontrano in una pratica di ricerca che voglia essere scrupolosa e ben fondata. La conclusione auspicata da Pozzato è allora quella che il semiotico possa approfittare di un lavoro di bricolage costruttivo tra diverse metodologie di selezione e di analisi, a patto di mantenere chiaro l'obiettivo finale di scoprire relazioni significanti a partire dai corpus scelti, e non di pronunciarsi sul carattere ontologico dei propri "oggetti".

Santangelo dal canto suo prende di petto i luoghi comuni della critica da parte dei altre discipline e in particolare del marketing nei confronti della rilevanza oggettiva dei risultati ottenuti attraverso analisi semiotiche cosiddette *desk*. Per quanto siano ritenute in grado di descrivere la struttura dell'oggetto preso in esame e di formulare ipotesi sul suo potenziale di interpretazione socio-culturale, si chiede però che queste ipotesi siano confermate da ricerche sul campo svolte con altre metodologie. Il che crea molti equivoci sul ruolo della semiotica rispetto ad altre scienze sociali e in pratica impedisce nuove scoperte e collaborazioni fruttuose tra i diversi professionisti della ricerca. La proposta di Santangelo è quella di ovviare a queste critiche impostando la propria ricerca non sulla base di un testualismo ristretto, ma considerando i propri oggetti di analisi come il risultato di e il punto di accesso a modelli culturali più ampi, riconsiderando a questo fine, in particolare, l'epistemologia di Claude Lévi-Strauss.

5. Omaggio a Omar Calabrese: l'enunciazione visiva

L'enunciazione visiva è stato senza dubbio uno dei temi su cui si è in particolare appuntata l'attenzione di Omar Calabrese nei suoi studi di semiotica dell'arte, come emerge da molti dei suoi scritti teorici e da alcune delle sue maggiori monografie, come quella sull'Autoritratto (2008) o l'ultima sul Trompe-l'oeil (2010). In particolare nella sua ricerca Omar ha sempre cercato di collegare tra loro due diverse tradizioni semiotiche di studi sul visivo, quella greimasiana e quella di teorici francesi come Louis Marin, Hubert Damisch, Daniel Arasse, in uno spazio di elaborazione attento da un lato all'espressione delle forme di enunciazione visiva più esplicitamente figurative (attraverso gesti, sguardi, posture dei personaggi rappresentati nel quadro), ma dall'altro anche interessato alla forma astratta che organizza la superficie pittorica (che definisce la posizione dell'osservatore, il rapporto tra lo spazio rappresentato e lo spazio dell'osservatore, il tipo di sguardo adeguato alla visione, ecc.). Questo dunque il filo rosso che lega i contributi che gli dedicano i suoi allievi di Siena: oltre a Tarcisio Lancioni, Maria Cristina Addis, Massimiliano Coviello, Valentina Manchia, Angela Mengoni, Francesca Polacci, Diletta Sereni, Francesco Zucconi,

Stefano Jacoviello. I loro interventi propongono analisi che vertono su oggetti culturali di carattere assai diverso, incontrando i dispositivi di visualizzazione elaborati dalle avanguardie artistiche, le pratiche di ritestualizzazione e rimediazione dell'arte contemporanea, il videodocumentario a carattere testimoniale, il film d'arte, l'architettura modernista, la grafica creativa. "Tutti testi – conclude Lancioni nella sua presentazione - che non si limitano a 'implicare' una struttura enunciazionale, ma che con tale struttura 'giocano' sfidando in modo diverso l'osservatore, che si trova in essi chiamato in causa e il cui ruolo o posizione viene messo in discussione".

Victor I. Stoichita testimonia la sua stima e la sua amicizia nei confronti di Calabrese con uno studio su *Blow Up* di Michelangelo Antonioni, inesauribile fonte di riflessione sui limiti e le illusioni della rappresentazione. Il film mescola linguaggio della fotografia e linguaggio cinematografico, alla ricerca di una complementarità dei sensi della vista e del tatto. Thomas, il personaggio principale, crea una storia nella storia mettendo insieme una sequenza di immagini che tentano di ricostruire una narrazione, ma la conclusione cui il film invita è che la realtà sfugge sempre la rappresentazione, in tutte le sue forme e indipendentemente dal mezzo utilizzato. Catturare la realtà in una rappresentazione, in un'immagine, in una foto, è quindi un'illusione, ma, paradossalmente, è solo attraverso di essa che l'artista può conoscere la realtà. Stoichita analizza diversi aspetti della riflessione sulla rappresentazione in *Blow Up*, individuandone i diversi modelli culturali, in un'ampia ricognizione che va da Aristotele a Cartesio, da Leon Battista Alberti a Caravaggio e René Magritte, da Robert Hooke a Alfred Hitchcock.

Infine, Umberto Eco rilegge un libro del Calabrese semiologo e sociologo della cultura, *Mille di questi anni* (1997), meno noto del precedente fortunato *L'età neobarocca* (1991), ma ad esso strettamente complementare per l'impianto analitico e le tesi sostenute. Scritto con il proposito di giocare a "prevedere" una serie di fenomeni, sovente degenerativi, della società contemporanea, che l'autore attribuiva agli anni intorno all'imminente scadere del millennio, il libro si rivela piuttosto come una lucida analisi dei decenni successivi, a conferma della capacità del suo sguardo semiotico "di parlare del suo mondo presente, del mondo venturo (ai tempi suoi) e di quello dei tempi che per fortuna sua non vedrà".

Riferimenti bibliografici

- BENVENISTE E. (1966; 1974) *Problèmes de linguistique générale* (2 voll.), trad. it. parziale *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di Paolo Fabbri, Bruno Mondadori, Milano, 2009.
- BERTRAND D. (2012) *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris; trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma, 2002.
- CALABRESE O. (1991) *L'età neobarocca*, Laterza, Bari.
- (1997) *Mille di questi anni*, Laterza, Bari.
- (2008) *L'art de l'autoportrait*, Citadelles & Mazenot, Paris (trad. it. *L'arte dell'autoritratto*, Usher Arte, Firenze 2010).
- (2010) *L'art du trompe-l'oeil*, Citadelles & Mazenot, Paris (trad. it. *Il trompe-l'oeil*, Jaka Book, Milano 2011).
- COQUET J.C. (1984; 1985) *Le discours et son sujet* I e II, Klincksieck, Paris; trad. it. parziale *Le istanze enuncianti. Fenomenologia e semiotica*, a cura di Paolo Fabbri, 2008.
- DEL MARCO V., PEZZINI I., a cura di (2012) *Passioni collettive. Cultura, politica e società*, Nuova Cultura, Roma.
- ECO U. (1975) *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- FABBRI P. (2008) “Tra Physis e Logos”, introduzione a Coquet 2008.
- (2009) “Introduzione” a Benveniste 2009, pp. VII-XXXI.

Soggettività di genere e differenze

La “materia” dei corpi

CRISTINA DEMARIA

ENGLISH TITLE: *Gender Subjectivities and Differences: the ‘Matter’ of Bodies.*

ABSTRACT: In this essay I try to confront, to juxtapose and, also, to clash the many positions that, within Gender Studies and the many facets of Feminist Criticism have redefined subjectivity along the lines of the ever problematic divisions between gender, sex and sexuality. By reading this very complex and broad debate through the lens of a semiotics of cultures, I attempt a critical revision of some of the feminist positions that re-articulate not only the form of a female subjectivity, but also those of the human and the non human, of the post-human. This implies a rethinking of the very category of matter and the ways in which it becomes the substance and the form of an embodied subject. I conclude with a very brief analysis of the work of Regina José Galindo, an artist who, through her performance and installations, creates peculiar “theoretical objects” that are, in themselves, able to elaborate and add new directions to the very theories of subjectivity I explore in the first part of the essay.

PAROLE CHIAVE: subjectivity; gender; sexuality; new-materialism; animal.

1. Genere, sesso, differenza sessuale

Il dibattito su soggettività marcate dall'appartenenza a un genere la cui esperienza e i cui modi di conoscenza affondano in un corpo sessuato, sulla natura della differenza o, meglio, delle differenze che ne determinano l'identità è oramai vasto e controverso, attraversato da prospettive molteplici e spesso divergenti, dalla storia stratificata e consolidata, ma al tempo stesso aperta. Per iniziare a circoscriverlo vorrei partire dalle domande che hanno fatto da sfondo a questo lavoro: come si riflette oggi – dopo più di trent'anni di discussioni

oramai istituzionalizzate in campi di ricerca e di didattica accademica – intorno a soggetti che trovano nella differenza di genere una delle loro proprietà costitutive? E, ancor prima, come intendere la differenza: come luogo / posizione che precede, o segue, la formazione di una soggettività? Oppure come asse di differenziazione della “materia” dei corpi / del senso, di ciò che si viene a formare in sostanza? È la differenza un possibile diagramma dell’esperienza che produce o individua particolari tipi di soggetti? O invece è qualcosa da immaginare, non dato ma da darsi, una pratica politica? Tutte le diverse teorie femministe della cosiddetta “seconda ondata”¹, forse è banale ricordarlo, nel porre al centro il problema del soggetto femminile, di come si forma e grazie a quali dinamiche semiotiche, hanno sin dal loro apparire provato a riscrivere i significati e le forme di valorizzazione che ne hanno caratterizzato la storia, le figurazioni e configurazioni storiche, sociali e politiche. Nel dibattito che ha accompagnato la nascita e il consolidamento dei *Women’s Studies* e dei *Gender Studies* pensare alla soggettività in una prospettiva di genere ha, in altre parole, voluto dire provare a decostruire l’opposizione maschile / femminile, gli effetti e le implicazioni di ruoli sociali e culturali regolati da questa stessa opposizione, cercando di estendere il concetto illuminista di soggetto per integrarvi differenzialmente il corpo (sessuato) e la sua materialità, l’esperienza (differente) e la storia².

È però nella problematizzazione stessa di una riflessione in cui includere la corporeità sessuata e la sua “materialità” che l’opposizione sesso / genere è stata messa in discussione; nel ripensamento, avviato oramai da una ventina d’anni, delle basi stesse della produzione di una soggettività marcata dal genere o attraversata dalla differenza

1. La storia del movimento femminista viene spesso divisa in una “prima ondata”, quella delle suffragette, in una “seconda ondata” iniziata negli anni settanta del Novecento, e divenuta poi teoria non solo politica ma anche critica accademica, e in una attuale terza ondata, o fase di “post-femminismo”. Inutile forse evidenziare la relatività di queste etichette, e le semplificazioni che comportano (cfr. Demaria 2003 e 2008).

2. Le riflessioni sul genere e di genere sono nate soprattutto come reazione all’idea di un soggettività razionale e trascendentale, e di un pensiero da cui era escluso l’ambito della corporeità sessuata. Ma precisare i modi in cui questa posizione è stata influenzata, ha dialogato, e ha a sua volta modificato il campo sterminato delle riflessioni su corpo, senso, intersoggettività ed *embodiment* richiederebbe un volume a parte. Certo è che la critica femminista ha contribuito in modo rilevante a pensare, e anche unire, le riflessioni su senso e corporeità da un lato, e formazione dei soggetti dall’altro. Su questi intrecci si veda Violi (2008).

sessuale. Le posizioni, le contrapposizioni, persino le sfumature di questa discussione sono moltissime, e qui non posso certo ripercorrere la storia di tutte le teorie più recenti sulla natura e lo statuto della soggettività femminile. Proverò invece a riflettere criticamente su alcuni dei discorsi, su teorie e pratiche che provano a riformulare le forme della soggettività femminile e non solo, le forme stesse dell'umano e del non umano, del post-umano, ripensando la "materia" (la forma e la sostanza) che costituisce il soggetto, indicando modi possibili di guardare ai processi di materializzazione e formazione, di sostanzializzazione e figurativizzazione dei corpi sessuati. Partendo dalla stessa opposizione tra genere e sesso, proverò quindi a enucleare alcune direzioni di ricerca al cui centro viene posta la questione del confine tra materiale e discorsivo, delle relazioni tra oggetti, soggetti, pratiche e corpi, e concluderò illustrando brevemente il lavoro di un'artista che, attraverso la sua stessa pratica, ripensa e rielabora alcuni dei nodi di queste stesse direzioni. L'opera di Regina José Galindo sarà perciò non semplicemente un esempio d'analisi, ma un "oggetto teorico", vale a dire un testo che porta a rivedere gli strumenti stessi con cui lo si interroga, in alcuni casi anche a suggerire nuove categorie di analisi (Bal 2010).

Iniziamo dal nodo-sesso genere, che rimanda a una dicotomia – il sesso come dato biologico, il genere come dato storico e culturale – in realtà sempre più problematica. Intorno a questo binomio si dispongono alcuni dei "tornanti" e dei "grovigli" (Marchetti, Mascari e Perilli 2012; Ellena e Perilli 2012) più significativi delle pratiche e delle teorie femministe degli ultimi quarant'anni. Vi è stato, e ancora accade, un problematico articolarsi tra sesso e genere secondo linee di separazione e di connessione che rispondono a diversi contesti storici, culturali, e anche geografici. La categoria di genere rappresenta innanzitutto una svolta teorica che si può datare³ tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, quando la categoria di sesso, fino a quel momento rivendicata come indicatore di una differenza essenziale femminile, differenza di "natura", viene ripensata per rivedere i

3. Nel movimento femminista consolidatosi alla fine degli anni Sessanta il dibattito sulla differenza è iniziato, in realtà, con rivendicazioni che chiamavano in causa il sesso dei soggetti, inteso però come categoria di mobilitazione e analisi politica, un campo di indagine della disparità tra donne e uomini e terreno di affermazione di una specificità del desiderio femminile (si veda Ellena e Perilli 2012, p. 258 et seq.).

confini di una opposizione tra sessi universale e non problematizzata. Il *gender* rappresentava una sintesi delle posizioni che denunciavano la subalternità femminile non come destino naturale, ma in termini storici, culturali, semiotici. La categoria di genere si poneva cioè come uno strumento euristico che permetteva non solo di denunciare, ma anche di trasformare e riscrivere, ribaltare, quei meccanismi di sapere/potere in grado di stabilire i significati attribuiti alle differenze “fisiche” e biologiche, al sesso⁴. Una categoria, cioè, con cui si indicava come le forme in cui le soggettività si iscrivono, si presentano e si raccontano sono vincolate e determinate dai discorsi, culturalmente e socialmente regolati, in cui esse prendono la parola e si enunciano anche attraverso i loro corpi. Il genere veniva dunque definito come una complessa costruzione semiotica, risultato di un lavoro sociale e culturale di produzione di senso che, a partire da una “naturale” attribuzioni di pertinenze e funzioni sulla base della divisione in sessi, costruisce sistemi di valori, assegna ruoli e posizioni attanziali, tematici e patemici; prevede competenze e modalizzazioni che attraversano e sono iscritte in diverse configurazioni di senso, nelle immagini, nelle pratiche, negli oggetti e nelle tecnologie. Il problema però non era, e ancora non è, semplicemente quello di denunciare o smontare rappresentazioni che naturalizzano ciò che è invece frutto di costruzioni discorsive, ma il linguaggio e i meccanismi semiotici che producono e riproducono le differenze: se il soggetto, nel suo complesso, va ridefinito a partire dalla sua esperienza non solo cognitiva, è sufficiente pensarlo, o ripensarlo all’interno di una dicotomia che non problematizza altri tipi di differenze, altri modi di marcare il suo corpo? In altre parole: riconoscere un ordine di genere ricorrente è sufficiente a definire un altro modo di pensare il soggetto e le sue stesse differenze? È perciò proprio la centralità del corpo nelle sue diverse pieghe e forme attraverso cui è enunciato, ma anche come sostrato in cui

4. È una svolta che peraltro corre parallela alla nascita europea della teoria della differenza sessuale in cui la critica del potere era collocata all’interno di un paradigma teorico al cui centro vi era la sessuazione del soggetto attraverso la rivendicazione di una specificità del suo corpo e del suo desiderio. Era una mossa politica, e al contempo una proposta epistemologica, che avrebbero dovuto scardinare la struttura del pensiero fallologocentrico, che peraltro ha avuto esiti diversi in Francia, per esempio, con i lavori di Hélène Cixous, e in Italia, grazie al pensiero sul materno. La bibliografia sull’argomento è troppo sterminata per poterla sintetizzare in pochi riferimenti: mi limito a rimandare a quella, peraltro ricchissima, contenuta in Mascot, Marchetti e Perilli (2012).

affonda il senso, dunque i possibili i processi situati di ingenerazione attraverso cui emergono soggettività differenti, che ha fatto tornare al centro del dibattito femminista degli ultimi anni la contrapposizione tra sesso e genere, ridiscussa dalla teoria *queer*, in cui si riconoscono principalmente (ma non esclusivamente) donne lesbiche e individui che rivendicano un'identità transgender o transessuale⁵. L'esperienza della transessualità e del transgenderismo rivela cioè le crepe dei processi di assunzione di *un* genere, e quindi la formazione e l'appropriazione di una soggettività "differente", ma in qualche maniera etichettabile. Lo sguardo critico si sposta verso forme di sessualità e di identità non riconducibili alla dicotomia sesso/genere, forme che però sempre si coniugano con altre variabili e posizioni identitarie (etiche, razziali, ecc.), rivelando la natura instabile dei processi di identificazione, soprattutto lo statuto a suo volta ambiguo del genere. Una prima rilettura semiotica di questo "spostamento" l'ha già suggerita Patrizia Violi (2006), secondo cui per indagare i luoghi di costituzione e di articolazione delle relazioni e anche dei processi di identificazione e di "individuazione" dei soggetti bisogna guardare al punto di innesto e di snodo fra soggettività singolare e iscrizione, o meglio iscrizioni culturali – religiose, etniche, linguistiche, eccetera – tra storia individuale e storia collettiva plurale, nei corpi individuali e nel corpo sociale. Il *gender* può porsi come una possibile categoria trasversale a questi due livelli, che partecipa alla riarticolazione in forme specifiche (linguaggi, discorsi) di soggettività da determinare di volta in volta.

Anche all'interno delle teorie femministe si è provato a cogliere questa complessità grazie alla categoria dell'intersezionalità: un "modo nuovo" di fare teoria, per superare "l'abusata triade sesso, classe e razza" (Ellena, Perillo 2012, p. 130). L'intersezionalità, suggeriscono Lilliana Ellena e Vincenza Perillo (ib., p. 131) indica la messa a tema della questione della posizione dei soggetti all'interno dei sistemi di potere e di dominio in quanto definita da molteplici assi o linee di differenziazione: sesso, razza, colore, classe, identità, scelta o orientamento sessuale, religione, età⁶. La sostanza dei corpi e i modi di

5. Sto qui davvero molto semplificando e riducendo una riflessione che è molto più sfumata e articolata: si veda su questo Arfini e Lo Iacono (2012).

6. Questa categoria, va specificato, in primis si riferisce a un approccio teorico nato dal tentativo di superare i limiti di una analisi centrata sull'asse prioritario della differenza di genere: cfr. Crenshaw (1991).

enunciazione dei soggetti sono ritagliati da forme molteplici e non casuali, che dipendono, anche, da valorizzazioni collettive e narrazioni condivise in cui il senso di corpi-soggetti diversi o altri si costruisce in base a poteri che ne definiscono la norma e i confini. In questa direzione si colloca anche la riflessione di Rosi Braidotti (1994, 2002, 2006), a cui qui accenno e che riprenderò più avanti. Il soggetto, in quanto soggetto di conoscenza incarnato, così come è oggi costruito, esclude dal suo campo ciò che Braidotti chiama “marcatori di confine o alterità costitutive [*boundary markers or constitutive others*]”: l’altro sessuato, razzializzato o etnicizzato, e anche l’”ambiente naturale”. Questi tre elementi (sesso, razza e ambiente) sono le dimensioni interconnesse (intersecanti) di una alterità strutturale o differenza in quanto negatività e, in quanto tali, giocano un ruolo importante nella definizione della norma, del normale, di una visione normativa del soggetto e del suo corpo (Braidotti 2006, pp. 31-32).

2. Soggettività, corpi, processi di materializzazione

Questo, molto in sintesi, il panorama generale. Ora, cosa ritagliare da questo sfondo? Come anticipato, nella rilettura dell’opposizione genere/sesso tra gli aspetti che vengono riconsiderati vi è lo statuto discorsivo delle differenze e dei loro processi di “materializzazione”. Cosa si intende per materia è cioè la questione al centro di un dibattito di cui una delle voci più rilevanti è quella di Judith Butler (1994), secondo cui è proprio il genere a influenzare le categorie sessuali, determinando l’esperienza di una soggettività sessuata. La costruzione e anche l’assegnazione del sesso a cui un individuo appartiene imprigiona i corpi in un discorso (e quindi in posizioni e immagini) che decide della loro stessa “materialità” in quanto effetto di significazione, vale a dire come insieme di coercizioni che sono innanzitutto discorsive. I modi attraverso cui si interpreta la “materia” dei corpi segnano così i confini dell’intelligibilità culturale, dal momento che la materia stessa non solo è regolata, bensì è formata da norme e codici da cui dipende la sua stessa significazione, diremmo noi semiotici la sua sostanza. Il riconoscimento e la descrizione ripetuta di un corpo sessuato è ciò che costituisce la sedimentazione e la produzione di un “effetto di materia” che a sua volta definisce corpi e soggetti sessuati.

In alternativa a questa posizione si muove una prospettiva recentemente definita “neo-materialista” che si propone, e anche si autorappresenta, come una svolta paradigmatica non tanto epistemologica quanto – sostiene Elizabeth Grosz (2011) – *ontologica*. Una svolta che è in debito con i *Feminist Science Studies* degli anni Settanta e Ottanta, con le teorizzazioni del *cyborg* degli anni Novanta (Haraway 1991), e con il post-umanesimo che ha caratterizzato alcuni dei presupposti del poststrutturalismo⁷. Le voci che animano questo dibattito partecipano a “un tentativo di superamento di una prospettiva antropocentrica” (Rossini 2006, p. 3) che riguarda più discipline, e che implica lo spostamento da questioni che concernono l’essere – lo stato dei soggetti – ad altre che ne investono il divenire: i processi di costituzione, le co-implicazioni con altri soggetti o oggetti che li determinano e le trasformazioni di cui e a cui sono *soggetti*. Va subito detto però che “svolta materiale” è un’etichetta con diverse genealogie, affinità teoriche ma anche contrapposizioni, punti spesso contraddittori e oscuri che richiedono uno sguardo attento e critico, soprattutto alcune distinzioni.

A caratterizzare questa svolta e, di nuovo, i suoi diversi “grovigli”, vi è in primo luogo una posizione radicale: teoriche come Mira Hird ed Elisabeth Wilson (2004), insieme alla già citata Grosz affermano, per esempio, che la teoria della soggettività femminista deve tornare a occuparsi della materia e della “natura” che Charles Darwin aveva descritto come “già felicemente e generativamente perversa” (Grosz 2012, p. 15). Questa “perversione naturale”, il mondo poli-sessuale e poli-ingenerato degli animali e del non umano, se preso a oggetto potrebbe ri-orientare teorie che hanno “sofferto di un eccesso di prospettiva culturale sulla differenza, sui processi di *embodiment* e sulla formazione delle identità” (Hird 2008, p. 242). Ma cosa significa esattamente? L’idea è che la materia, per quanto normalmente giudicata come inerte, stabile e resistente ai cambiamenti sociali e storici, ha invece una sua agentività è “*the thingness of the thing*” (Hird 2004, p. 224), definizione che peraltro fa riferimento e reinterpreta i lavori di

7. Il movimento anti-umanista ha ovviamente radici lontane, nel pensiero di Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger. Dopo la proclamazione della morte di Dio ne *La gaia scienza*, che Nietzsche scrive nel 1882, è la *Lettera sull’umanesimo* di Heidegger del 1947 a iniziare un dibattito poi ripreso da Michel Foucault che, alla fine de *Le parole e le cose* del 1966, annuncia la morte dell’ “uomo”.

Bruno Latour (2004) per cui le “cose” sono risultato di assemblaggi, del lavoro congiunto di diversi attanti in un processo che è generativo e continuo. L’agentività non sembrerebbe quindi riguardare un attributo, ma una “riconfigurazione continua del mondo” (ibidem). La materia si pone allora non come una sostanza data, ma come un fare, un processo. La definizione della materia corporea come un principio co-creativo fa inoltre sì che la stessa categoria di sesso venga privata della passività che “le era stata attribuita all’interno delle teorie di genere” (ibidem).

La divisione sesso-genere lascia il posto al nucleo sesso-sessualità e alla categoria della differenza sessuale intesa però come forza di differenziazione, come principio che anima la materia. In termini semiotici, la differenza sessuale così intesa indicherebbe il processo stesso, la forza che continuamente riconfigura la materia. Ma è questo però un processo di cui non si capisce l’origine, che parrebbe anteriore a ogni semiosi. Ciò che di questa posizione fa problema è che sembra non considerare come nell’incontro-confronto con l’animale e la “natura”, sia il sé, sia l’altro, l’umano e il non umano, l’eterosessuale e l’omosessuale, il transessuale e il transgender vengano sempre “materializzati” in modi specifici e situati; e che, come Donna Haraway suggerisce – scostandosi da affermazioni che si avvicinano a una specie di determinismo socio-biologico – le “specie di ogni tipo, viventi e non, sono la conseguenza di relazioni, incontri tra soggetti e oggetti che sono *relazioni semiotiche* di reciproca costituzione” (Haraway 2008, p. 3; corsivo mio). Per la prospettiva neomaterialista radicale l’identità e la differenza precedono di fatto questi incontri: nella descrizione delle morfologie e dei comportamenti del non umano, ciò che sembra affermarsi è una somaticizzazione della materia, una mutua ingenerazione del processo e dell’oggetto stesso della percezione (Ahmed 2008; si veda anche Åsberg e Lykke 2010).

Scostandoci allora da questa prospettiva radicale per guardare a posizioni meno deterministiche, la questione che tuttavia viene posta conduce alla revisione della contrapposizione stessa tra essenzialismo e costruttivismo, suggerendo un “approfondimento della comprensione della costruzione dei corpi come materiali”, capace di accogliere “il peso della dimensione biologica nella definizione delle soggettività”, senza però “rinforzare gli assunti naturalisti, gli essenzialismi” (Rossini 2006, p. 2). Ma come attuare questa mossa?

3. Il divenire della materia: forze, istanze e diagrammi dell'esperienza

Tra le molte strade possibili, vorrei approfondire quella tracciata da Rosi Braidotti, autrice che prova a coniugare le riflessioni di Gilles Deleuze sul corpo e sul divenire con la prospettiva femminista della differenza sessuale e del divenire-donna. Già una ventina di anni fa, discutendo della natura della differenza sessuale, Braidotti affermava che il corpo è ciò che ci radica nello spazio e nel tempo, dal momento che è attraverso il corpo che siamo situate. Il corpo è ciò in cui si iscrive il pensiero stesso e da cui prende avvio uno sguardo che non può mai essere disincarnato. In quell'accezione, peraltro condivisibile e oramai ampiamente abbracciata anche dalla semiotica, il corpo non veniva inteso come una categoria biologica o sociologica, bensì come il luogo in cui si sovrappongono quelle determinazioni "materiali", simboliche e sociali che partecipano alla strutturazione della soggettività. Da questa concezione della corporeità emergeva una prospettiva "posizionale e situata" di considerare il soggetto in quanto radicato nella struttura spaziale del corpo (Braidotti 1994, p. 57). Il soggetto veniva cioè colto all'interno di particolari configurazioni discorsive e "materiali" capaci poi di definire i modi in cui i corpi, le macchine e gli animali vengono a mescolarsi in specifiche condizioni sociali di produzione e di consumo. Ciò già implicava, di fatto, superare le distinzioni umanistiche fra animale, umano e macchina, senza però la convinzione ingenua di poter produrre e trasformare il corpo in qualsivoglia direzione. Vi sono cioè modalità di trasformazione che agiscono attraverso il corpo e su di esso, e altre che cercano invece di sopraffarne la vita. La stessa Judith Butler, in dialogo con le posizioni di Braidotti, su questo punto precisa:

Mentre alcuni critici del post-strutturalismo hanno sostenuto che non vi può essere alcuna agency senza un soggetto ben individuato, Braidotti dimostra che l'attività, l'affermazione, la stessa capacità di trasformazione provengono da soggetti costituiti in maniera molteplice che agiscono in direzioni diverse. L'interazione dinamica di effetti multiformi genera la trasformazione. La stessa volontà di vivere ha luogo grazie all'azione della molteplicità.

(2004, trad. it. p. 226)

La molteplicità è qui intesa come luogo per comprendere il gioco di forze che agiscono l'una sull'altra, le condizioni da cui emerge l'agentività stessa di un soggetto: "Siamo costituiti da qualcosa che viene prima di noi, e questo paradosso offre la possibilità di articolare un concetto di soggetto irriducibile alla coscienza" (ibidem). Non ci si riferisce, dunque, a un soggetto dominante – l'individuo liberale che sa e decide delle sue azioni – colui che inaugura l'azione, libero da qualsiasi tipo di influenza. Diciamo, forse, a un soggetto autodestinato visitato da una volontà trascendentale. Se il soggetto si produce nella differenza sessuale significa che vi è un corpo su cui agiscono altri corpi, creando possibilità di trasformazione (ibidem, p. 227), che però si danno solo qualora i processi corporei siano concepiti come il luogo e la condizione della trasformazione stessa. Questi processi vengono cioè a specificarsi in termini di differenza, che diviene allora il nome per un simbolico a venire, in grado di valorizzare il "non uno" in quanto condizione della vita stessa. Sarebbero questi i presupposti del neomaterialismo proposto da Braidotti, ciò che informa la sua filosofia nomadica (di nuovo Deleuze), in cui l'immanenza radicale emerge come concetto centrale. Più recentemente, questa stessa autrice è però tornata a riaffermare con più decisione il peso del corpo biologico nella costruzione delle soggettività, proponendo

una visione profondamente incarnata del soggetto incorporato [...] che guarda al corpo in tutti i suoi livelli, e anche, in particolare, al corpo biologico. Confrontandosi con la ricerca di biologhe quali Anne Fausto-Sterling (2000), questa versione della svolta neo-materialista decostruisce l'opposizione natura e cultura come termini che si escludono nel dar forma ai corpi e alla soggettività, per sostituirvi un sistema bioculturale in cui le cellule e la cultura si costruiscono a vicenda.

(Braidotti 2010, p. 204)

Ma cosa è allora il "corpo biologico", che non si limita più a essere il dato su cui crescono rappresentazioni di genere, o da cui parte, per esempio, la sua ricostruzione culturale, psicoanalitica, antropologica, ma anche medica e scientifica? Per rispondere anche solo parzialmente a queste domande forse è proficuo pensare alla differenza e alla differenziazione tornando a guardare il modo in cui la materia è intesa nel pensiero deleuziano – da cui parte peraltro Braidotti – nei suoi scambi con la semiotica, come già indicato da Paolo Fabbri (1997, pp.

116) che ci rammenta: “Nel suo uso cinico dei concetti altrui [...] tutta la teoria degli strati ha come punto di riferimento [...] Hjelmslev”. Deleuze propone cioè una geologia del senso e delle sue stratificazioni che è glossematica, comprensibile a partire dalla distinzione tra materia e sostanza che, è noto, non è certo una distinzione tra parole e cose. Inoltre:

La semiotica deleuziana [...] non è una disciplina che studia i segni indipendentemente dal reale: è una disciplina che studia non la materia, non l'espressione pura dei segni, bensì l'articolazione tra la forma (il diagramma del reale, l'organizzazione dell'esperienza) e la sostanza in quanto materia predestinata alla formazione.

(ibidem)

La materia non è un insieme caotico di elementi e di tratti, ma qualcosa che diventa sostanza solo in quanto formata, e questo la semiotica lo sa bene. Ciò che Deleuze aggiunge, e che riguarda il molteplice e i processi stessi di differenziazione, è come il passaggio da materia a sostanza diventi un problema di azione di istanze che “trascelgono nella materia generale piani di consistenza, diagrammi, che sono tratti, che diventano elementi sostanziali. Un prelevare che diviene una trasformazione della materia a partire da punti di vista, interessi ed effetti” (Fabbri 1997, p. 117). Pensando anche a Foucault (e al modo in cui Deleuze lo rilegge), il punto non è ripercorrere una storia del referente – in questo caso del corpo sessuato, razializzato, dell'umano e della natura – ma del regime di oggetti che lo costituisce: oggetti come sostanza comprensibile della forma, sostanze formate da pratiche che comprendono eventi-azioni e, aggiungerei, dominazioni e subordinazioni che partecipano e contribuiscono al suo divenire: al divenire donna o, anche, al divenire-animale. Senza assegnare un'agentività alla materia in sé, né radicare del tutto i processi di differenziazione nel biologico confusamente inteso, mi sembra dunque che si possa pensare alla soggettività e alla sua sostanza nei termini di una discorsività che affonda nel corpo, in forme di discorso in quanto “produzione”. E se questo implica anche guardare al divenire donna o animale, ciò significa un'attenzione critica per come viene costruita l'alterità (delle donne, delle razze, dei soggetti minori e marginali) a partire dalla figura del non umano: il mostruoso, la bestia, l'abietto e le loro configurazioni, nella letteratura, nel cinema, nell'arte visiva contemporanea,

nella cultura popolare, ma anche nella scienza. Non si tratta allora di sostenere i diritti (*rights*) ma di analizzare i rituali (*rites*) che si costituiscono intorno all' "animale" (Wolfe 2010), e quindi il discorso, in senso foucaultiano, delle specie, la sua genealogia e gli oggetti attraverso cui le specie stesse sono state organizzate e classificate. Come si rende l'altro animale, oggetto mostruoso o inutile, e come si "dominano" questi corpi? Ma, anche, in che modo questi stessi corpi *trasducono* le forme e le immagini che li caratterizzano, come oppongono resistenza, reinterpretano la loro stessa esperienza costruendo altre relazioni tra oggetti-soggetti-animali-cose. Il discorso umanista delle specie, sostiene Cary Wolfe (2010), sarà sempre sfruttato dagli umani contro gli umani, contro l'altro sociale di qualsiasi specie – o genere, o razza, o classe – nell'intersezionalità dei meccanismi di assoggettamento e soggettivazione. E questo al di là, è bene ripeterlo, di qualsiasi romanticismo sull'incontro tra umano e animale, e nemmeno entro i parametri di un oramai passato postmodernismo e degli annunci della morte del soggetto umano. Corpo e soggetti emergono entro le maglie di "una cultura della transcorporalità" (Haraway 2008), nell'intersoggettività e anche nell'interoggettività (di nuovo Latour); sono parte, e risultato, di forme di relazione tra diversi tipi di attanti e diagrammi dell'esperienza. È in questo senso che va intesa l'affermazione secondo cui "non siamo mai stati umani", ma già da sempre (*always already*) soggettività ibride post-umane che le moderne biotecnologie e le tecnologie dell'informazione stanno producendo, estendendosi anche in altre semiosfere. È di nuovo Braidotti a ricordarci, a questo proposito, l'urgenza di studiare "un immaginario sociale genetico in cui le rappresentazioni del corpo umano stanno cambiando", immaginario

invaso da rappresentazioni mediatiche e immagini geno-centriche, come avviene, per esempio, nelle serie televisive poliziesche come CSI al cui centro vi sono i medici legali con i loro strumenti, i loro cadaveri, le loro tecnologie; ma come emerge anche nei dibattiti pubblici sull'aborto, l'eutanasia, le cellule staminali, animati da una retorica della vita o della materia vivente. Occuparsi di questo campo e dei suoi confini è inoltre anche un modo per tornare a pensare, oggi, il biopotere.

(Braidotti, 2010, p. 204)

Siamo tutti oggetti e soggetti del biopotere, ma differiamo considerevolmente rispetto al grado e ai modi della sua attualizzazione: qual

è allora il valore, anche consumistico, della vita in sé? Quali sono gli slittamenti dei confini e dei ruoli giocati dalla differenza che marca i corpi e definisce soggetti e oggetti, animali e bestie? La nozione di non umano evoca così il potere della “materia formata” in quanto campo differenziato di attanti (di “cose” che agiscono) che si muovono formando assemblaggi diversi entro cui gli umani sono inclusi, coinvolti o anche esclusi, manifestando e disperdendo poteri di azione l’uno *con e sull’*altro.

4. Regina José Galindo: le pieghe di un corpo ri-enunciato

Per concludere, ma anche per rilanciare questioni che certo non ho risolto in queste poche pagine, vorrei brevemente descrivere il lavoro di un’artista che a partire da forze e istanze (eventi-azioni) particolari rimette in scena con e attraverso il suo corpo pratiche che riguardano la violenza e gli abusi di cui troppo spesso le donne sono vittime. Regina José Galindo è una artista guatemalteca che attraverso performance e installazioni documentate da video e fotografie e spesso corredate da brevi testi verbali di descrizione e commento, ri-enuncia e ri-presenta fatti e situazioni accaduti durante i trent’anni di guerra civile che hanno sconvolto il suo paese, ma anche successivamente, durante periodi di supposta democrazia in cui però la piaga del femminicidio non si è rimarginata. Il lavoro di Galindo costituisce, a mio parere, come suggeriscono Alessandra Gribaldo e Giovanna Zapperi (2012, p.45) a proposito di molti esempi di arte visiva contemporanea, un terreno di sperimentazione che “fornisce spunti per articolare le questioni teoriche [...] per pensare i processi di soggettivazione all’interno del campo della visione [...] una sorta di alleanza tra lavoro artistico e teorico che ha funzionato come un laboratorio”. In molti di questi esempi:

Le strategie di riappropriazione e di mimetismo rispetto al ruolo del corpo femminile hanno inoltre prodotto un decentramento della posizione dello spettatore/spettatrice, riconfigurando la relazione tra chi guarda e chi è guardata, tra l’immagine e lo spettatore. Il ruolo classico del corpo (erotico, o violato) come oggetto è stato esposto nella sua qualità di materiale culturale e visivo di cui è impossibile sbarazzarsi. I rapporti di forza tra chi guarda e chi è guardata possono non essere immobili.

(Gribaldo e Zapperi 2012, p.46)

Questi lavori funzionano cioè come spazi in cui viene giocato il conflitto tra il piano della soggettività, dell'immaginario e del desiderio, e quello della "realtà", delle istanze e dei rapporti di potere.

Torno allora alle performance di Galindo che, presentandosi sul suo sito afferma: "Cosa faccio è semplice. Ripenso, re-interpreto. Creo a partire da qualcosa di già creato. Trasformo le mie stesse esperienze e quelle di altri in nuove immagini, nuove azioni, dove l'ordine degli elementi influenza profondamente il prodotto. Un prodotto artistico, certo, ma in ogni caso un prodotto"⁸. Galindo "produce" utilizzando il suo corpo come materia da riformare, creandone altre pieghe per produrre immagini capaci di evocare atti di violenza di cui la sua performance diventa una ri-presentazione. Fa cioè al suo corpo cose che fanno male: incide sulla sua carne *pierra* [cagna, puttana], scritta che compare sui cadaveri di molte donne che vengono uccise, apparentemente senza motivo, e senza che mai ci sia un colpevole; si fa buttare, nuda e chiusa in un sacco della spazzatura, in una discarica di rifiuti, così come è accaduto a molte donne nel suo paese; si fa torturare con la pratica del *waterboarding*; invita il pubblico a tagliarle i capelli o a prelevarle il sangue per poi venderlo, come sono costretti a fare molti indios della sua terra. Certo, quelli elencati sono tutti gesti masochistici che ricordano la body art degli anni settanta, periodo in cui moltissimi artisti manipolavano la loro stessa carne come se fosse materia da scolpire, per indicare e anche forzare non solo i limiti dell'arte stessa, bensì i loro stessi limiti mentali e fisici. Anche Galindo si fa vedere, si fa fare, si programma come fosse un oggetto, ma chiede di essere manipolata, forzando il suo pubblico a riaggiustarsi, nel mescolare molteplici regimi di interazione (Ladowski 2008). Si offre allo sguardo e al controllo rimettendo in scena, però, e documentando transmedialmente ciò che spesso non viene reso visibile o che non fa notizia; ciò che forse si sa ma non si può e vuole vedere. Offre un corpo su cui, in modo puntuale e nel tempo finito della performance, vengono ri-enunciati atti che continuano reiteratamente ad accadere, atti di cui diviene non solo interprete, ma soggetto enunciatore e anche enunciato. E come gli artisti degli

8. Nel sito di questa artista si trova la sua biografia, la documentazione di tutte le sue opere, fotografie e anche testi di commento: <http://www.reginajosegalindo.com/es/index.htm>.

anni settanta mantiene i gesti delle sue performance minimali, senza quasi mai parlare, ma da questi si differenzia perché non sopprime la dimensione narrativa delle sue azioni, la storia o la cronaca da cui emergono, e di cui rappresentano una peculiare mimesi. “Alla storia è permesso parlare, e con la storia i movimenti silenziosi di Galindo sembrano entrare in dialogo” commenta Coco Fusco a proposito dei lavori di Galindo⁹: sono movimenti di un corpo che si fa testimone e anche documento di un evento di cui mostra l’effetto e l’affetto. Il suo fare non solo figurativizza le procedure “materiali” e gli effetti dei meccanismi di potere che differenziano la vita di molti soggetti, oltre alla loro morte, ma produce al tempo stesso altri eventi, istanze con cui ri-attualizza la dominazione insieme alla possibilità di una sua denuncia. Ne è un ulteriore esempio la performance, documentata ora sul sito dell’artista in forma di immagini accompagnate da un testo verbale, *Mientras, ellos siguen libres* [Nel frattempo, loro continuano a essere liberi] del 2007:

Figura 1.

9. Si veda <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/galindo-fusco>. L’Hemispheric Institute è un centro di ricerca e archivio sulle arti e la performance contemporanea.

Figura 2.

Gli eventi che questo lavoro ri-evoca sono quelli accaduti durante la guerra civile in Guatemala a molte donne incinte, brutalmente violentate dai soldati del regime. Durante la sua stessa gravidanza a uno stadio oramai avanzato, Galindo si fa legare nuda a un letto in una piccola stanza senza finestre, e lì rimane per ore, così come accadeva a quelle donne. Ad accompagnare quel gesto, e oggi la sua documentazione fotografica, vi sono alcuni estratti di testimonianze rilasciate in prima persona da vittime dell'epoca come la seguente:

Mi legarono e mi bendarono gli occhi, ero incinta di tre mesi, misero i loro piedi sul mio corpo per immobilizzarmi. Mi chiusero in una piccola stanza senza finestre. Sentivo che mi insultavano. Improvvisamente entrarono nella stanza, mi picchiarono e mi violentarono. Iniziai a sanguinare abbondantemente, e in quel momento persi il mio bambino.

(Mazatenango, Suchitepequez. Guatemala: Memoria del Silencio, 1992)¹⁰

Galindo, con il suo corpo e il suo gesto traduce in un'immagine potente la prima parte del racconto di questa donna, il tempo puntuale

10. Dal sito dell'artista, nella sezione "obras", dove insieme a cinque immagini di questa performance, si trovano anche altri estratti di testimonianze di donne violentate: [urlhttp://www.reginajosegalindo.com/es/index.htm](http://www.reginajosegalindo.com/es/index.htm).

che precede la violenza che sappiamo avvenuta, ma che potenzialmente sta per avvenire, offrendo nella sua immobilità la tensione dell'attesa e ponendo inoltre lo spettatore in una posizione scomoda, in un punto di osservazione dominante, da cui non si può non guardare, e percepire, la vulnerabilità di un corpo gravido e insieme l'orrore di quella situazione.

Al tempo stesso, il lavoro di Galindo e ciò che produce in quanto – lo dicevo in apertura – oggetto teorico, non è una feticizzazione del corpo e della sua materialità: il corpo non è qualcosa che era stato perso e ora è stato ritrovato, e le differenze che lo attraversano non si trovano solamente evocando il corpo o la sua materia. Rende invece espliciti alcuni di quei dispositivi che altre autrici femministe (cfr. Sullivan e Murray 2009) hanno chiamato “somatecniche”, attraverso cui le corporalità, le identità e le differenze sono formate e trasformate, e in questo modo “materializzate” (tra virgolette). Tecniche e tecnologie – anche di genere – che non vengono semplicemente aggiunte o applicate al corpo, e nemmeno sono strumenti che un soggetto già costituito può utilizzare per i propri scopi. Possono invece essere pensate come orientamenti (modi di vedere, comprendere, sentire, agire) che vengono appresi entro tradizioni o contesti storici e sociali, producendo effetti nel modellare il divenire delle soggettività in modi specifici e situati.

Riferimenti bibliografici

- AHMED S. (2008) *Open forum: Imaginary prohibitions: Some preliminary remarks on the founding gestures of the 'new materialism'*, “European Journal of Women's Studies”, 15(1): 203-210.
- ARFINI E.A., LO IACONO C., a cura di (2012) *Canone inverso. Antologia di teoria queer*, ETS, Pisa.
- ÅSBERG C. LYKKE N. (2010) *Feminist technoscience studies*, “European Journal of Women's Studies”, 17(4): 299-305.
- BAL M. (2010) *On What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- BRAIDOTTI R. (1994) *Nomadic Subjects*, Routledge, London & New York.

- (2002) *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Polity Press, Cambridge.
- (2006) *Transpositions. On Nomadic Ethics*, Polity Press, Cambridge.
- R. (2010), “The Politics of ‘Life Itself’ and New Ways of Dying, in D. Coole e S. Frost (a cura di), *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Duke University Press, Durham, 201-219.
- BUTLER J. (1993) *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, London & New York (trad. it. *Corpi che contano. Sui limiti discorsivi del sesso*, Feltrinelli, Milano 1997).
- (2004) *Undoing Gender*, Routledge, London & New York (trad. it. *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma 2006).
- CRENSHAW K.W. (1991) *Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color*, “Stanford Law Review”, 43(6): 1241-1299.
- DEMARIA C. (2003) *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Bompiani, Milano.
- (2008), “Genere e soggetti sessuati. Le rappresentazioni del femminile”, in C. Demaria e S. Nergaard (a cura di), *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, MacGraw and Hill, Milano, 147-186.
- ELLENA L., PERILLI V. (2012) “Sesso/genere. Le trappole della naturalizzazione”, in S. Marchetti, J. M. H. Mascat e V. Perilli (a cura di), *Femministe a parole. Grovigli da districare*, Ediesse, Roma, 254-257.
- FABRI P. (1997) “Come Deleuze ci fa segno”, in F. Berardi, R. Baidotti, M. Coglitore, F. Montanari et al., *Il secolo deleuziano*, Mimesis, Milano, 111-124.
- FAUSTO-STERLING A. (2000) *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*, Basic Books, New York.
- GRIBALDO A., ZAPPERI G. (2012) *Lo schermo del potere. Femminismo e regime della visibilità*, Ombre corte, Verona.
- GROSZ E. (2011) *Becoming Undone. Darwinian Refelctions on Life, Politics, and Art*, Duke University Press, Durham and London.
- GRUEN L., WEIL K. (2012) *Animal Others – Editors Introduction*, “Hypathia. Special Issue: Animal Others”, 27(3): 477-487.
- HARAWAY D. (1999) *Simians, cyborg and women. The reinvention of Nature*, Routledge, London and New York.

- (2008) *When Species Meet. Posthumanities*, Minnesota University Press, Minneapolis and London.
- HIRD M.J. (2004) *Sex, Gender and Science*, Palgrave Press, Basingstoke.
- (2008) “Animal Trans”, in N. Giffney, M. J. Hird (a cura di), *Queering the Non/Human*, Ashgate, Farnham, 227-248.
- LANDOWSKI E. (2005) *Les interactions risquées*, Pulim, Limoges (trad. it. *Rischiare nelle interazioni*, Franco Angeli, Milano 2010).
- LATOUR B. (2004) *How to talk about the body? The normative dimension of science studies*, “Body and Society. Special issue: Bodies on trial”, 10(2/3): 205-229.
- MARCHETTI S., MASCAT J.M.H., PERILLI V. (2012) a cura di, *Femministe a parole. Grovigli da districare*, Ediesse, Roma.
- PERILLI V., ELLENA L. (2012) “Intersezionalità. La difficile articolazione”, in S. Marchetti, J.M.H. Mascat, Perilli V. (a cura di), *Femministe a parole. Grovigli da districare*, Ediesse, Roma, 130-135.
- ROSSINI M. (2006) *To the Dogs: Companion speciesism and the new feminist materialism*, “Krikotos”, 3: 1-15.
- SULLIVAN N., MURRAY S. (2009) a cura di, *Somatechnics: Queering the Technologisation of Bodies*, Ashgate, Farnham.
- VIOLI P. (2006) *Storie di donne in una società post-traumatica. Un case study dai Balcani*, in C. Demaria e P. Violi (a cura di), *Il senso dell'altro. Culture, generi, rappresentazioni: forme di mediazione transculturale*, “Versus, numero monografico”, 100-101: 135-176.
- (2008) “Beyond the body: towards a full embodied semiosis”, in R. Frank, R. Driven, T. Ziemke ed E. Bernardez (a cura di), *Body, Language and Mind, Vol. 2. Sociocultural Situatedness*, Mouton de Gruyter, Berlin, 53-76.
- WILSON E. (2004) *Psychosomatic: Feminism and the Neurological body*, Duke University Press, Durham.
- WOLFE C. (2003) *Animal Rites. American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*, The University of Chicago Press, Chicago.
- (2010) *What is posthumanism?*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Cinque tipi di soggettività in semiotica

GUIDO FERRARO

ENGLISH TITLE: *Five Types of Subjectivity in Semiotics*

ABSTRACT: At its very beginning, semiotics was regarded as a science of subjectivity, though in a different way by Peirce and by Saussure. Afterwards, this original perspective was lost, in favor of a more functionalistic view of the text as an object. In this article, I discern at least five different ways subjectivity can be conceived in semiotics. 1. The traditional way considers subjectivity as an individual, unpredictable, unseizable phenomenon. 2. On the contrary, from the standpoint of Saussure and Durkheim, we must think to a socially shared subjectivity. 3. Luis Prieto, further developing this concept, explained us that every human science has a shared subjectivity as its object of study, hence the strength of its scientific soundness. 4. Recently, there was much talk about “intersubjectivity”, also with reference to cross-cultural relations. 5. And finally we have to deal with a more intricate subjectivity, internally split, unstable and many-faceted: the subject who stands out at the time of “complexity”.

PAROLE CHIAVE: semiotics; Subjectivity; Saussure; Prieto.

1. La semiotica come scienza della soggettività

La questione della soggettività in semiotica si presenta oggi particolarmente aggrovigliata, sia perché lo stesso modo di intendere cosa sia “soggettività” appare, inevitabilmente, a sua volta *soggettivo*, sia perché si deve prendere atto di un intreccio – da giudicare in questo caso di effettivo rilievo – tra la prospettiva interna alla disciplina e la percezione che si ha esternamente della natura, dei modi e del valore della ricerca semiotica. Non possiamo ignorare, in effetti, il giudizio per cui le analisi dei semiotici – a differenza ad esempio di quelle dei sociologi, che si baserebbero su “dati concreti” – vengono spesso giudicate affascinanti ma incurabilmente “soggettive”. La questione, che

spesso viene accantonata con un senso di fastidio, è invece seria e decisiva, attenendo alla sfera essenziale della *epistemologia della semiotica*: argomento di cui, a torto, troppo poco ci si è voluti occupare.

In ogni caso, non si può non indicare come punto di partenza del discorso il fatto che, a dispetto di ogni sviluppo successivo, la semiotica nasce, all'inizio, come *scienza della soggettività*. La posizione di Peirce è – come accade in molti casi – meno chiara e troppo aperta a variazioni molteplici e indeterminate; tuttavia, la fondamentale definizione della semiosi cui comunemente si fa riferimento si presenta senz'altro esplicita in proposito: “Il segno è qualcosa che *per qualcuno...*”. La connessione fondamentale ha luogo dunque nella mente dell'interprete, essendo definita dalla sua personale prospettiva sulle cose; sarebbe così dunque inaugurata una prospettiva semiotica radicalmente soggettiva. Ha forse ragione Claudio Paolucci (2010, p. 32) quando – in relazione alla teoria peirceana ma non a quella soltanto – scrive che “la semiotica si definisce innanzi tutto per la scoperta di un *terzo ordine* situato al di là, o al di qua, di quello dell'oggettività dei fatti e delle loro rappresentazioni teoriche”. Di sicuro, la definizione chiave della semiosi avrebbe dovuto logicamente trasferirsi sui livelli da essa dipendenti, come quello concernente la definizione delle forme specifiche di relazione segnica: cosa che però sostanzialmente non abbiamo visto accadere. La concezione dell'icona, ad esempio, si è presentata molto più come quella di “qualcosa che assomiglia a qualcos'altro” che non nei termini di un dispositivo che istituisca forme soggettive di correlazione analogica (“L'icona è qualcosa che *agli occhi di qualcuno* rimanda per somiglianza a...”).

In ogni caso, l'assenza del concetto chiave di “classe” – brutalmente contraddetto, anzi, dall'idea di *sinsegno* – e insieme a questa la collocazione sullo sfondo della dimensione sociale, rendono la soggettività cui allude Peirce molto meno rilevante e decisiva rispetto alla corrispettiva apertura saussuriana. Al contrario, nella prospettiva della sua fondazione europea, la collocazione della *semiologia* in un'area di intersezione tra la dimensione psicologica e quella sociale allude proprio alla innovativa concezione di una *soggettività sociale*, idea allora centrale nella fondazione dell'epistemologia delle nuove scienze umane (ma anche, si potrebbe dire, nella parallela evoluzione dei modi di elaborare narrazioni, nei modi di concepire la vita sociale o l'innovazione tecnologica, e così via).

In contrasto con l'indirizzo segnato da queste posizioni di partenza, nei decenni successivi, in assenza di un adeguato sviluppo delle premesse fondative, si è registrata piuttosto l'affermazione di una allora imperante tendenza formalista, per sua natura risolutamente de-soggettivante. Rientra in tale quadro anche la deviazione nettamente *formalista* della glossematica hjelmsleviana, certamente preziosa e affascinante nella sua astrazione teorica, ma purtroppo altrettanto negativa per il modo in cui venne a sottrarre i meccanismi semiotici ai modi di funzionamento di quello che Saussure aveva detto "il quadro della vita sociale". La fase di più decisiva crescita della semiotica (soprattutto intorno agli anni sessanta/settanta del Novecento) si colloca poi nel momento della piena affermazione di un *neo-oggettivismo*, di carattere potremmo dire *modernista*, se si vuole legato anche al trionfo della cultura industriale. Essendo ormai stati dimenticati, o comunque largamente accantonati, taluni tratti decisivi della visione originale della semiotica, la cultura neofunzionalista del secondo dopoguerra, ampiamente centrata sull'oggettiva operatività delle cose, produsse prospettive che, del tutto logicamente, avvicinavano il concetto di "senso" a quello di "riferimento", il valore semantico alla "funzione" (si pensi a tutta la riflessione di allora sulla semiotica dell'architettura e degli oggetti d'uso), e che più in generale hanno rischiato l'assimilazione tra la sottile complessità delle realtà semantiche e la banalità dei contenuti informativi. Inevitabilmente, si è sviluppata anche in quegli anni una generalizzata passione per le strutture *nascoste nelle cose*, che in vari modi ha caratterizzato molta semiotica, e che ha sostenuto lo spostamento dell'attenzione sul livello – che appariva allora oggettivato e controllabile – del "testo".

L'attuale superamento della centralità del testo è così insieme superamento delle prospettive più dichiaratamente oggettivanti, proprio mentre l'avanzare di un pensiero semiotico svincolato dal peso dei grandi modelli anni settanta – spesso annunciato dalla non casuale ripresa dell'espressione "sociosemiotica" – consente la riappropriazione di molte componenti importanti del patrimonio originario della disciplina. Questo comporta una nuova attenzione per la ricchezza delle nostre basi fondative: io uso, in proposito, la designazione di una "semiotica neoclassica"¹, che mi pare possa rendere l'idea di questa rivalorizzazione del pensiero dei grandi maestri in chiave attuale.

1. Per una presentazione della chiave "neoclassica" in semiotica rimando a Ferraro 2012.

2. La posizione tradizionale e la fuga dalla soggettività

Nel mio elenco, certamente provvisorio e parziale, di cinque diversi modi in cui la soggettività è intesa in semiotica, il primo corrisponde, quasi inevitabilmente, alla concezione comune e diffusa di “soggettività” vista come qualcosa di squisitamente individuale e dunque irregolare (nel senso di “sottratto alle regole”), qualcosa di imprevedibilmente, o se si vuole anche *capricciosamente*, variabile. Per le tipiche concezioni epistemologiche dell’Ottocento, questo corrispondeva a una dimensione imponderabile, non classificabile, razionalmente inafferrabile e dunque non passibile di un trattamento in termini scientifici. Ancora oggi, nel pensiero e nel parlare comune, ciò che è “soggettivo” sembra sfuggire per sua natura al dominio delle conoscenze positive ed essere quasi sottratto alla stessa possibilità di discorso: dire “Mah, questo è soggettivo!” è di fatto una formula che tipicamente *chiude* un discorso.

La fuga dalla soggettività – che a distanza di tempo può suscitare anche qualche sorriso per taluni aspetti di ingenuo radicalismo – è sostenuta da quella che possiamo chiamare la seconda ondata dello strutturalismo in mille modi possibili: dalla perentoria cancellazione di qualsiasi valore dei tratti biografici di un autore alla decisione di raggiungere l’intima essenza celata nei fondali inesplorati delle strutture testuali. Alcune conseguenze sul piano teorico sono però gravi, e portatrici di duratura confusione. Esempio palese è la riscrittura, di sapore quasi orwelliano, di alcuni concetti saussuriani troppo radicalmente estranei al nuovo modo di vedere. Davvero esemplare è in tal senso la ridefinizione della nozione di *significante*, che la fa inopinatamente passare, dal livello dei costrutti astratti, condivisi e psichici ove Saussure l’aveva collocata, al piano di un’improbabile identificazione con entità di manifestazione, materiali e oggettive.

In questo quadro, ogni accenno a una dimensione soggettiva viene prontamente identificato come segno distintivo di infide correnti post-strutturaliste e decostruzioniste, di fatto spesso (ma non necessariamente) collocate in posizioni tendenzialmente antitetiche alla visione semiotica. A un certo punto, i riferimenti alle componenti soggettive, a proposito ad esempio delle modalità d’interpretazione testuale, sembrano esercitare un effetto quasi terrorizzante. Decisivo, e pienamente significativo, è in tal senso il noto passo del *Maupassant*

in cui Greimas (1976, pp. 220–221) si chiede se sia anche possibile un'interpretazione del racconto in chiave di parabola cristiana. È in gioco il ruolo da riconoscere al “fare interpretativo” del lettore e dunque, ovviamente, la questione della misura di soggettività disponibile a tale “fare interpretativo”. A parere di Greimas, avremmo torto a immaginare che la pratica interpretativa potesse essere riportata a una “competenza soggettiva del lettore”, in quanto si rischierebbe così di confermare la teoria di un'*infinità di letture possibili* – e il riferimento a questa dimensione propriamente iperbolica può segnalare la decisiva componente emotiva presente in questo tipo di prese di posizione. Ecco insomma il demone da cui bisogna guardarsi: il rischio di dare libero corso a nuove letture, che seguano “l'ispirazione e l'umore del lettore”! Ciò che soprattutto mi pare esemplare è che tra l'andamento capriccioso e umorale dell'individuo e l'oggettività impersonale del testo, in mezzo sembra disegnarsi uno spazio di nessuno, una sorta di deserto perfetto quanto surreale. E dire che l'esempio della lettura cristiana del racconto sarebbe venuto molto bene a suggerire come riempire quel presunto deserto: la lettura cristiana, se la vediamo come presa di posizione soggettiva, certo non promana dall'*umore del lettore*, ma da una solida e ben codificata posizione culturale collettiva (stiamo parlando di molti milioni di persone): una posizione tanto fortemente strutturata quanto storicamente fondata. Nulla davvero a che vedere con il timore dell'irrompere di una “infinità di letture possibili”.

Viste con gli occhi di oggi, le concezioni di questo rigido oggettivismo appaiono difficilmente sostenibili, le obiezioni fin troppo facili, del tutto verisimile la convinzione per cui s'immagina che, poniamo, tre studiosi equipaggiati con identici strumenti d'analisi, alle prese con il medesimo testo, avrebbero facilmente messo in luce tre strutture “oggettive e immanenti” per molti aspetti diverse. Tuttavia, l'allontanamento dai fondamenti saussuriani ebbe, in quel momento, anche valide ragioni e proficui risultati, consentendo di mettere in piedi una preziosa costruzione teorica, capace tuttora di aprire molti importanti percorsi di sviluppo, benché a patto di non restare rinchiusi al suo interno. Tra gli aspetti che appaiono più datati vi è naturalmente questa concezione riduttiva della soggettività, a proposito della quale, per fare entrare in campo una voce diversa, voglio citare un passo da un libro di semiotica della musica. Ragionando a proposito del significato e dell'interpretazione delle opere musicali, Lawrence Kramer (2002, pp.

166–67) prende posizione nei confronti di coloro che identificano la razionalità con l’oggettività. A difesa naturalmente di quella soggettività che è necessariamente, e opportunamente presente nell’interpretazione del senso musicale, egli rileva che il timore della soggettività è basato sul malinteso per cui questa sarebbe arbitraria, una sorta di principio di eccentricità o di devianza. Al contrario, sostiene, la forza e la credibilità di un’affermazione interpretativa dipendono proprio dal fatto che questa è soggettiva, cioè che è culturalmente e socialmente condizionata, sensibile al suo contesto, e che è un prodotto dell’educazione e del dialogo. E aggiunge un’idea che apre una direzione d’approfondimento molto interessante (vi tornerò brevemente in chiusura): l’idea per cui la soggettività è regolata dalla gamma di posizioni disponibile in quella data comunità – una chiara presa di posizione contro l’idea delle letture capricciose e innumerevoli. La soggettività non è insomma da intendere come legata a un’esistenza privata e chiusa in se stessa, bensì come realtà dipendente da connessioni pubbliche: si tratta di una posizione – o di una serie di posizioni – in una rete definita di pratiche e rappresentazioni.

3. La dimensione sociale: Saussure e Durkheim

Nelle parole appena riprese, “soggettivo” corrisponde a ciò che è culturalmente radicato, storicamente fondato, prodotto di una larga interazione dialogica collettiva. Dunque, tutto il contrario di quanto poteva essere legato alla tradizionale concezione ottocentesca della soggettività. Parlo di una concezione ottocentesca perché sotto molti aspetti le nuove scienze umane, intorno all’inizio del Novecento, propongono prospettive radicalmente diverse. La psicanalisi per esempio sostiene che il comportamento osservabile – che l’Ottocento avrebbe detto “oggettivo” – è di fatto comprensibile solo come manifestazione di strutture ed elaborazioni psichiche profonde, collocate su un piano decisamente soggettivo ma che pure vanno concepite come formidabilmente strutturate. Abbozzando quello che sarà un modello epistemologico tipico del nuovo secolo, i dati, comportamenti e fenomeni “oggettivi” sono giudicati comprensibili solo grazie a costrutti *esplicativi* che passano necessariamente per livelli “profondi”, “intangibili” e “soggettivi”.

Sono però alcuni indirizzi delle scienze sociali a compiere il salto più decisivo, elaborando esplicitamente l'idea della cultura come luogo di una *soggettività condivisa*, nonché come dispositivo che regge la relazione tra i membri del gruppo e il reale, pensata nei termini di un'interazione collettivamente e soggettivamente codificata. Qui si pone, in particolare, la riformulazione della prospettiva kantiana in termini socioculturali elaborata da parte di Émile Durkheim (in particolare in Durkheim 1912), e dunque l'idea di un "pensiero sociale", e con questo la concezione di una realtà d'esperienza costruita in forma collettiva. È comune al pensiero di Durkheim e di Saussure il principio per cui il linguaggio non si limita a esprimere entità di senso indipendentemente costituite ma svolge, rispetto al pensiero, un fondamentale ruolo organizzativo e costitutivo. Più in generale, spetta ai sistemi semiotici una capacità *costruttiva* per la quale l'universo del "pensabile" corrisponde, almeno in larga misura, all'universo del "significato", e dunque non ha esistenza al di fuori dei sistemi semiotici. Questo modo di vedere, tanto innovativo quanto concettualmente raffinato, ha inaugurato la nuova concezione della soggettività: condivisa, collettivamente elaborata, fortemente strutturata, istituzionalizzata, dotata di un decisivo potere codificante.

Risulta molto interessante da questo punto di vista la storia dei modi in cui l'etnologia ha cercato di superare i limiti di una descrizione operata dall'esterno, in forma *pseudo-oggettiva*, di culture diverse dalla nostra, comprendendo appunto che ogni realtà sociale elabora una propria collettiva soggettività. Ricordiamo, quanto meno, la storica ripresa in ambito antropologico delle categorie di derivazione semiotica sintetizzate nell'opposizione tra livelli *etic* ed *emic* (concetti ottenuti per astrazione e generalizzazione della coppia operativa "fonetico/fonemico"). Questa soluzione concettuale ha ben delineato una prospettiva epistemologica fondata sull'idea per cui una conoscenza scientifica deve superare il livello della descrizione dei dati concreti (*etic*), resi inafferrabili dalla loro oggettiva e confusiva variabilità, per accedere all'ordine soggettivo e stabile (*emic*) che ne definisce l'identità e il valore: esattamente nel modo, dunque, in cui l'indefinita mutevolezza dei suoni oggettivamente prodotti nel parlare, a livello fon-*etico*, è comprensibile solo se la si riporta alla soggiacente strutturazione fon-*emica* che agisce nella soggettività condivisa dei parlanti.

Può apparire ad alcuni tuttora strano come questo modo di vedere, corrispondente ad aspetti fondamentali della semiotica saussuriana, rovescia in certo modo il rapporto corrente tra “oggettivo” e “soggettivo”, così come si può appunto rilevare nel caso in cui un parlante produce dei suoni nella manifestazione di un segno linguistico: ciò che è *oggettivamente registrabile* a livello materiale acustico sono entità individuali e sempre diverse (“È una cosa *oggettiva*, dunque certo ognuno lo fa a suo modo!”), ma questa realtà materiale riceve un’identità definita solo in riferimento ai modelli soggettivi, cioè a quelle strutture fonemiche che si collocano al livello di un significante, psichico, normato e condiviso (“È *soggettivo*, dunque è uguale per tutti!”).

4. La soggettività come oggetto di studio della semiotica

Le vicende concernenti la concezione della soggettività in semiotica non sono, ovviamente, né univoche né lineari. Negli stessi anni in cui si consolida una semiotica orientata all’immanenza oggettiva delle strutture testuali, si registrano anche sviluppi importanti sul lato della concezione della soggettività come costruzione collettiva. In particolare Luis Prieto, impegnandosi nella ripresa e nello sviluppo delle idee originarie di Saussure, sostiene in modo deciso e argomentato che la semiotica, in effetti, non studia altro che *punti di vista socialmente costituiti*. In questa prospettiva, dunque, la semiotica si propone rigorosamente quale scienza della soggettività: una *scienza sociale* della soggettività. Prieto ricorda come Saussure abbia esplicitamente rilevato come l’identità di qualsiasi oggetto non sia contenuta al suo interno né discenda dalle sue qualità oggettive (Prieto 1975, p. 69): l’onnipresente azione del *principio di pertinenza* esclude alla radice l’idea di una conoscenza “oggettiva”, che non introduca un qualche specifico punto di vista, un modo particolare di guardare alle cose e di interpretarle. E siccome la pertinenza è introdotta da un soggetto che è sempre un soggetto sociale (ibidem, p. 126), si può riconoscere che nessuna conoscenza delle cose del mondo può mai essere socialmente neutra.

L’elaborazione di Prieto è però più complessa, distinguendo (in forma, diciamo, eccessivamente rigida, ma comunque di grande rilievo teorico) tra la soggettività propria alla visione delle scienze della natura e lo statuto delle scienze umane. Le scienze dell’uomo,

infatti, non si occupano di oggetti presenti in quanto tali nella realtà, bensì dei modi in cui gli uomini, e le culture, organizzano la loro concezione e la loro immagine del reale. Così, se ad esempio la fonetica è una scienza della natura, dal momento che si occupa di fenomeni acustici e fisiologici, la fonologia studia invece il modo in cui un sistema culturale si interpone tra gli individui e i suoni (gli oggetti materiali), determinando le effettive modalità secondo le quali, nelle parole di Prieto (ibidem, p. 128), i parlanti *conoscono* i suoni linguistici. Generalizzando, si può dire allora che le scienze umane studiano sistemi di conoscenze, modi in cui gli esseri umani organizzano una rappresentazione soggettiva e condivisa delle cose: esse si pongono dunque su un piano che le qualifica come *conoscenze di conoscenze*.

Di conseguenza, l'ideale delle scienze umane non può essere quello di elaborare meramente un proprio punto di vista su dati linguistici osservati nella loro immediata oggettività (come potrebbe fare, per intenderci, uno studioso di chimica), bensì quello di arrivare a cogliere, e a meta–descrivere, quel punto di vista che è implicito nella realtà culturale di cui esse si occupano. Se dunque un linguista non studia i suoni rilevati da un apparecchio di registrazione audio ma il sistema fonologico mentale tramite il quale gli oggetti sonori ricevono un'identità e un valore, allo stesso modo, poniamo, un semiotico della narrazione non sarebbe chiamato a studiare un testo come entità oggettivamente osservabile, bensì il modo in cui le strutture testuali vengono percepite grazie all'applicazione di un sistema culturale che ne definisce modi di configurazione interpretativa e investimenti valoriali.

Mi sembra si possa anche fare un ragionamento di questo tipo: una scienza della natura deve rispettare i dati concreti dell'oggetto che studia – una particella subatomica o un ammasso stellare – ma non ha da rispettare, evidentemente, il modo di pensare di quell'oggetto o la sua concezione del mondo. Una scienza umana assume invece a proprio oggetto di studio un certo tipo di prospettiva sul mondo, un modo di leggere le cose, un dispositivo per l'assegnazione d'identità e di senso. In tale quadro, è importante notarlo, la semiotica non sarebbe passibile di soggettività nel suo modo di procedere, proprio perché si presenterebbe come scienza della soggettività, cioè come scienza che ha una soggettività culturalmente organizzata come proprio oggetto di studio. Tale osservazione è di grande interesse, poiché ci riporta a

uno dei principali problemi che la semiotica incontra nei modi in cui viene percepita dall'esterno, soprattutto – ma non solo – nell'ambito della ricerca applicata.

Qui, si rileva quotidianamente il rischio per cui può sembrare che la semiotica studi determinati oggetti (spot pubblicitari, marchi, programmi televisivi, eccetera) secondo procedure che, per quanto eleganti e raffinate, finiscono per attribuire a quei testi dei significati che forse, si dice, valgono solo per chi compie l'analisi. Anzi, per una sorta di effetto perverso, quanto più approfondita e intelligente si presenta l'analisi, tanto più rischia di essere giudicata soggettiva e fragile. La questione si pone alla fine in termini molto netti; di fatto, quanto più l'analisi semiotica dichiara di porsi di fronte a "oggetti", intendendo essere in questo senso "oggettiva", tanto più rischia l'accusa di soggettività: ci si chiederà infatti, inevitabilmente, perché mai quegli "oggetti" siano stati considerati in quel modo anziché in un altro, chi sia in grado di attestare la "verità" dei modelli proposti, e come sarebbe mai possibile accertare che le ipotesi interpretative degli analisti aleggino come tali in qualche inaccessibile lembo della mente della "persona comune". Le obiezioni saranno pure tediose e venate d'ingenuità, ma la loro persistenza è commisurata all'ostinazione nel sostenere la vagheggiata evidenza di strutture immanenti.

Il contrario avviene quando, come sostiene Prieto, l'analisi si pone invece quale indagine sul modo *soggettivo, definito e istituzionale* in cui gli appartenenti a un dato universo culturale percepiscono e leggono i testi, quando insomma la semiotica fa entrare in campo i *modi sociali* che reggono l'attribuzione di senso, e dà spazio a questa soggettività collettiva: allora ecco che la ricerca semiotica cessa di apparire essa stessa soggettiva, e assume i tratti che sono propri alla ricerca sociale. Non è un caso, del resto, che non solo gli psicologi ma anche i sociologi, quando vengono interrogati sul senso di questo tipo di oggetti – ad esempio sui valori trasmessi da un dato filmato pubblicitario – lavorino in concreto proprio sulla soggettiva percezione di un campione di persone.

5. La dimensione intersoggettiva

È però soprattutto negli ultimi decenni del Novecento che si torna a prendere atto di quanto sia stato proprio un nuovo modo di concepire

la soggettività ad avere innovato vecchi modi di pensare. Si parla ad esempio sempre più di una realtà fatta non di “oggetti dati” ma di “oggetti socialmente costruiti”; a un livello anche più diffuso e meno accademico, l’accentuazione della soggettività diventa un tratto tipico di quella nebulosa di idee che si sviluppa nella riflessione intorno all’affermarsi della rete – basti pensare alla nota affermazione di Pierre Lévy (1994, p. 26) per cui la diffusione della rete rende banale la disponibilità dei dati informativi, ma sempre più preziosa la produzione di *soggettività*. A mio parere, ciò che è più notevole è rilevare la concomitanza tra le riflessioni sul funzionamento della rete e la sempre maggiore centralità del concetto di *inter-soggettività*: è interessante il fatto che quelli che sarebbero caratteri di una nuova testualità – si può parlare per la rete di iper-testualità, di inter-testualità, di testualità modulare, eccetera – portino al tempo stesso a una nuova concezione del soggetto.

Sul concetto di “intersoggettività” hanno lavorato com’è noto soprattutto gli psicologi, ma se n’è parlato molto anche in ambito semiotico, in riferimento alla teoria dell’enunciazione o a quella della narrazione, ma non solo; lo si è tra l’altro esteso e piegato, addirittura, fino al concetto di “inter-oggettività”. Personalmente, ho segnalato in questo senso le particolarità della costruzione testuale che ho detto *multiprospettica*, in una linea che parte dalle fondamentali riflessioni di Bachtin. Ma per indicare dei punti di partenza fondativi, senza dover scomodare autori esterni alla disciplina, per quanto certo importanti, come Husserl o Merleau-Ponty, credo si possano citare autori come Lotman – dove vanno insieme la natura intersoggettiva del testo con il fondamento intersoggettivo di un’identità culturale – e soprattutto Lévi-Strauss. Quest’ultimo, pur non avendo impiegato tale termine, ci ha però condotti a pensare che se nessun testo è da considerare come indipendentemente generato, ma sempre come una trasformazione, una rielaborazione, una conversione e riappropriazione di altri testi, questo avviene perché i soggetti culturali che conducono tale incessante lavoro sui testi lo fanno per dare espressione, e forza e autorevolezza, a una loro identità che si costruisce sempre in rapporto all’identità degli altri, alla produzione testuale degli altri, in una pratica senza fine di *remake*, di contesa e di patteggiamento, in cui l’innovazione per ciascun soggetto in gioco corrisponde a una qualche appropriazione dei linguaggi e delle componenti testuali di un altro: sicché non c’è

effettivamente differenza tra l'intreccio intertestuale e la dimensione intersoggettiva.

Questo modo differente e più complesso di pensare la soggettività rompe senza dubbio con l'idea saussuriana–durkheimiana di una soggettività pensata come costruzione che era sì collettiva ma sostanzialmente autonoma, coerente al suo interno, *non contrattata* – che è poi l'idea di cultura diffusa in tutta l'antropologia culturale d'inizio Novecento. Al contrario, questa nuova idea di una soggettività aperta e interdefinita ci si presenta come decisamente più attuale (ricordo ad esempio i riferimenti alla dimensione intersoggettiva negli studi di Eric Landowski), anche perché legata a fenomeni centrali nella realtà culturale contemporanea, come quelli concernenti l'interazione tra i diversi livelli e i diversi costituenti di un sistema socioculturale o, ancor più ovviamente, l'incrociarsi, sempre più decisivo, di differenti soggettività etniche – che, ci è ben chiaro, non semplicemente si accostano o si fronteggiano, ma inevitabilmente si interdefiniscono.

6. E per finire, un'idea più complessa

Resta ancora da citare un'ultima direzione che rompe con la concezione tradizionale della soggettività. Anche questa è legata al fenomeno della inter-soggettività, ma ci porta più oltre. Il concetto di "inter-soggettività", infatti, di per sé ci fa ancora pensare a un'entità che rimodella la propria identità *in relazione* alle posizioni e agli apporti dell'altro; ma davvero dobbiamo pensare che l'interrelazione produca necessariamente nuove sintesi identitarie a un livello più alto, più ricco, più maturo? Abbiamo invece incominciato non solo a constatare, ma direi anche ad apprezzare, la formazione di soggettività che si presentano al contrario frammentate, plurime, composite nel senso di contenenti parti anche reciprocamente non coerenti. I sociologi della cultura, e forse ancora più esplicitamente gli studiosi degli stili di vita e delle forme di consumo – molti hanno certamente letto gli ultimi libri scritti da Gianpaolo Fabris² – insistono già da diversi anni, pur se a mio parere con un eccesso di scandalo e di preoccupazione, sull'instabilità, la polidimensionalità, la turbolenza, l'eclettismo e il

2. Il tema è trattato in particolare in Fabris 2003 e 2008.

sincretismo, per non dire il procedere ineluttabilmente caotico del cosiddetto “consumatore postmoderno”. Ci si presenta insomma un soggetto precario e traballante, interiormente molteplice e scisso.

In proposito, va detto che la posizione dei semiotici si presenta come più forte e più chiara rispetto a quella che emerge da ricerche sociologiche troppo spesso legate a un riferimento alla dimensione individuale: tali ricerche disegnano in effetti i loro modelli collettivi – come nel caso dei cosiddetti *mindstyles* o *lifestyles* – in termini di sostanziale aggregazione di componenti individuali. Se si considera ciascun membro del gruppo quale punto da cui promana un modo di vedere, una soggettività definita, inevitabilmente ci si dovrà stupire quando si constata che questa soggettività perde coerenza, compattezza o stabilità. Il fenomeno della soggettività multipla risulta così difficilmente spiegabile nei termini del sociologo, che vi ravvisa lo sguardo frammentato e incoerente dell’individuo, ma la semiotica, portata a ragionare in termini più sistemici, può ravvisare in questo fenomeno non un’anomalia dell’individuo bensì un modo di funzionare di un sistema complesso. Cito ad esempio, in proposito, un passo di carattere lotmaniano dal libro di Gianfranco Marrone *L’invenzione del testo* (2010, p. 64): “Una cultura è un insieme di lingue somiglianti ma diverse, asimmetriche, in dialogo e conflitto fra di esse, conviventi grazie a un meta-meccanismo culturale più ampio”.

Ecco che torna utile il suggerimento del musicologo che avevo prima citato: se noi immaginiamo una cultura come un insieme, una rete di posizioni, corrispondenti a differenti possibili modi di leggere il mondo, dunque come un insieme di differenti fonti di soggettività collettive, capiamo come ogni specifica collocazione individuale e ogni particolare produzione discorsiva siano sempre dipendenti dal sistema di connessioni, e come esse in qualche modo organizzino sempre un percorso all’interno della rete. Per fare solo un esempio, disporremo allora di un modo migliore per rappresentare la tipica costruzione di un discorso politico, soprattutto contemporaneo, che non si presenta organizzato secondo una linea di consequenzialità interna ma come un tragitto che collega, gerarchizza, ingloba via via posizioni, nodi – li potremmo forse chiamare *proiettori di soggettività* – presenti nello spazio sociale. Queste sommarie indicazioni ci portano a pensare, in conclusione, che un certo tipo di semiotica potrebbe avere un ruolo decisivo nello studio di quella dimensione essenziale

della realtà socioculturale contemporanea – dimensione per molti versi difficile da affrontare e rappresentare – che va sotto il nome di “complessità”.

Riferimenti bibliografici

- DURKHEIM E. (1912) *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Alcan, Paris; trad. it. *Le forme elementari della vita religiosa*, Meltemi, Roma, 2005
- FABRIS G. (2003) *Il nuovo consumatore: verso il postmoderno*, FrancoAngeli, Milano.
- (2008) *Societing. Il marketing nella società postmoderna*, FrancoAngeli, Milano.
- FERRARO G. (2012) *Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione “neoclassica”*, Aracne, Roma.
- GREIMAS A.J. (1976) *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Seuil, Paris; trad. it. *Maupassant. Esercizi di semiotica del testo*, Centro Scientifico Editore, Torino, 1995.
- KRAMER L. (2002) *Musical Meaning. Toward a critical history*, University of California Press, Berkeley.
- LÉVY P. (1994) *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, La Découverte, Paris; trad. it. *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano, 1996.
- MARRONE G. (2010) *L'invenzione del testo*, Laterza, Roma-Bari.
- PAOLUCCI C. (2010) *Strutturalismo e interpretazione*, Bompiani, Milano.
- PRIETO L. (1975) *Pertinence et pratique*, Minuit, Paris; trad. it. *Pertinenza e pratica*, Feltrinelli, Milano, 1976.

Semiotica dell'anima*

MASSIMO LEONE

“Notre notion à nous de personne humaine est encore fondamentalement la notion chrétienne”

(Mauss 1950, p. 351)

ENGLISH TITLE: *Semiotics of the Soul*

ABSTRACT: Taking as a point of departure the description and depiction of the ‘*anima ragionevole e beata*’ (‘sensible and blessed soul’) in Ripa’s *Iconologia*, the essay inquires, from a semiotic point of view, into the labyrinthine development of the Christian imaginary of the soul, considered one of the sources of the cultural semiotics of modern and contemporary subjectivities. Placed between the Greek model of visual representations of *psyché*, incarnated by countless fleeting but visible beings (sirens, birds, butterflies, snakes, etc.), and the Jewish model of a vital breath that, having to resemble the divine one, must shun any iconic rendering, the Christian imaginary of the soul develops in parallel with the Christian theology of the soul paradoxically, seeking to combine its depiction and, simultaneously, the denial of it.

* La ricerca per la preparazione di questo saggio è stata condotta principalmente presso la *Kunstwissenschaftliche Bibliothek* di Berlino grazie a una borsa di ricerca del DAAD (Servizio Tedesco per gli Scambi Accademici). Ringrazio il DAAD e lo staff della suddetta biblioteca. Una prima versione di questo saggio, in italiano, è stata presentata come conferenza plenaria durante il XL Congresso dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici (AISS), tenutosi a Torino dal 28 al 30 settembre 2012; una seconda versione, in inglese, è stata presentata presso l’XI Congresso dell’International Association for Semiotic Studies (IASS), Nanchino, 5-9 ottobre 2012. Ringrazio tutti coloro che hanno offerto commenti dopo tali presentazioni. Una versione in inglese del presente saggio è stata pubblicata nella rivista *Signs and Society* (Leone 2013a). Sono particolarmente in debito con i due revisori anonimi del saggio e con Richard J. Parmentier per la sua impeccabile guida editoriale. Ringrazio infine il *Semiosis Research Center* dell’Hankuk University of Foreign Studies, Seoul, e in particolare Kyung-Nan (Linda) Koh e Hyug (Andy) Ahn, per aver facilitato la pubblicazione del saggio in lingua inglese.

PAROLE CHIAVE: subjectivity; soul; *psyché*; Greek iconography; Jewish iconography; Christian iconography.

La soggettività può essere studiata e compresa non solo come concetto filosofico o caratteristica psicologica ma anche, e forse essenzialmente, come costruito semiotico che le società e le culture delineano e forgianno attraverso complesse accumulazioni di segni. Questi, si tratti di simboli, icone o indici, isolati o intrecciati a comporre testi o persino galassie testuali, delimitano i confini e dunque il senso delle soggettività; allo stesso tempo, consentono loro di manifestarsi e divenire oggetti tangibili nelle arene sociali. Pertanto, questi stessi segni possono essere analizzati per ritrovarvi i limiti e le identità di tali soggettività e il gioco complesso che essi intraprendono e mantengono con un'epoca storica, un contesto sociale, un retroterra culturale e, non ultimo, le caratteristiche, i limiti, e le identità di altre soggettività¹.

Questo saggio si concentra in particolare sulle soggettività religiose, sul modo in cui le culture religiose che animano determinati gruppi e società instillano negli individui l'idea della loro unicità spirituale, un'idea che poi interagisce con la consapevolezza di sé a tutti i livelli. L'ipotesi che motiva il saggio è che le religioni abbiano giocato un ruolo di primo piano nel nutrire il concetto di individualità umana, specialmente attraverso il potente meme² (e la potente figura) culturale dell'anima. Variamente denominata, articolata nella sua semantica interna e rappresentata attraverso diversi dispositivi, l'idea di un principio spirituale che isola l'individuo e ne determina l'unicità non solo nella dimensione immanente ma anche in quella trascendente sembra caratterizzare una vasta maggioranza di culture religiose. Allo stesso tempo, l'evoluzione di questa idea corre strettamente parallela

1. La letteratura sulla semiotica della soggettività è abbondante. Sull'enunciazione semiolinguistica e la soggettività, si vedano Benveniste 1966 e 1971; per una rassegna della teoria dell'enunciazione di Benveniste, si veda Ono 2007; per un'efficace sintesi di questa tradizione di studi, si vedano Manetti 1998 e 2008; per un interessante approccio fenomenologico alla semiotica dell'enunciazione, si veda Coquet 2007; su Benveniste et la soggettività, Powell 2009. Altri approcci semiotici alla soggettività si trovano in Queiroz e Merrell 2005; Kockelman 2006; Sonnenhauser 2008; e Copley 2009.

2. Per "meme" qui si intende un'autonoma particella di senso che circola in una cultura considerata come sistema semiotico; un meme è, perciò, in una semiosfera, ciò che un seme è nel piano semantico di un testo. Sulle definizioni di *semiosfera* e *seme*, rispettivamente nelle semiotiche di Jurij M. Lotman e Algirdas J. Greimas, si legga oltre il "Preludio metodologico".

a quelle di altri *principia individuationis* della sfera secolare. La sfida del semiologo che voglia comprendere le società attraverso i loro segni è, perciò, quella di raccogliere un corpus coerente di simboli, icone, indici e testi che manifestino quest'idea dell'anima, compararli attraverso le epoche e le civiltà religiose e ideare alcuni criteri per il loro arrangiamento tipologico (Leone 2012a, specialmente il vol. 1).

Non vi è forse nulla che definisce più profondamente il *core business* dei semiologi del tentativo di mostrare le determinazioni culturali di ciò che sembra non porre problemi ed essere quasi “naturale” (Parmentier 1974, pp. 175-92). L'idea di individualità spirituale è così radicata in molte civiltà contemporanee, siano esse ispirate dalla religione o meno, che è quasi impossibile immaginare un'epoca nella quale gli esseri umani non avessero un'anima, o meglio non concepissero sé stessi come corpi che forniscono un involucro sensoriale a un principio spirituale che li anima e individua. L'affermazione della Cristianità — della sua teologia e del suo immaginario — attraverso l'Occidente ha avuto un impatto profondo sul consolidamento di questo meme culturale (Jüttemann, Sonntag, e Wulf 1991). Tuttavia la ricerca storica, insieme con l'indagine strutturale, mostra che l'idea cristiana dell'anima non scaturisce magicamente dal nulla ma piuttosto da una complessa rielaborazione di un accumulo labirintino di materiali culturali preesistenti, di segni, discorsi e testi che, plasmata dalle civiltà precedenti, furono riforgiati nello straordinario ordito culturale della nuova religione.

1. Preludio metodologico

I semiologi della cultura pattinano su ghiaccio sottile. Essi devono stabilire il profilo, e dunque i limiti, di una civiltà; individuare e selezionare alcuni artefatti culturali in quanto testi di tale civiltà; analizzare questi testi così da determinare se essi condividono un denominatore comune in merito a un particolare oggetto culturale (in questo caso, la concezione e la conseguente rappresentazione della soggettività); comprendere e descrivere i tratti strutturali di tale denominatore comune al fine di elaborare uno schema tipologico che possa essere in seguito confrontato con quelli relativi ad altre civiltà, i loro testi e le loro concezioni e rappresentazioni dello stesso oggetto culturale.

In altre parole, essi devono costruire una comparazione tipologica di determinazioni culturali. Di conseguenza, corrono costantemente il rischio di fissare in maniera arbitraria i limiti delle civiltà, di estrarne a capriccio i testi per confermare le ipotesi e i pregiudizi iniziali del semiologo in un circolo vizioso ermeneutico e di sviluppare tipologie e confronti che forzano brutalmente la complessità della storia entro schemi strutturali riduttivi.

Per quanto riguarda l'argomento specifico di questo saggio, è veramente possibile isolare, analizzare e descrivere la semiotica delle soggettività greca, ebraica, e cristiana? Osservando queste tre civiltà in maggior profondità, le loro frontiere culturali, i loro testi e le loro concezioni e rappresentazioni non esplodono forse in una varietà pirotecnica di sfumature che resistono a ogni tentativo di tipizzazione strutturale? Inoltre, la stessa nozione di "soggettività", e ancor più quella di "soggettività religiosa", non è forse inutilizzabile come pietra angolare di una costruzione comparativa? La religione può davvero essere adottata come quadro largamente non problematico per la rappresentazione umana considerata in generale? Alle prese con questo ghiaccio estremamente sottile, il semiologo ha due opzioni: 1) smettere di pattinare, rinunciando così al piacere vertiginoso di scivolare attraverso le civiltà e le epoche alla ricerca dell'essenza dell'umano; oppure 2) acquisire pattini adatti e la capacità di usarli. Estendendo questa metafora, quali sono i pattini metodologici della semiotica quando tenta un raffronto strutturale e tipologico delle culture religiose?

L'assunto metodologico di questo saggio è che tali pattini non esistono ancora; essi devono essere fabbricati attraverso un appropriato *bricolage* di tre tradizioni semiotiche: quella lotmaniana (scuola di Mosca/Tartu), Greimasiana (semiotica strutturale) e Peirciana (semiotica interpretativa) (Leone 2012b). Dal semiotico russo la semiotica culturale dovrebbe prendere a prestito l'idea che le civiltà, a inclusione di quelle religiose, possono essere caratterizzate come semiosfere, vale a dire come macrostrutture semiotiche che presentano al contempo coerenza sistemica e idiosincrasie non sistematiche (Lotman 1990). Da un lato, la coerenza sistemica consente al semiologo, attraverso approfondita analisi culturale, di individuare e definire almeno ipoteticamente ciò che Lotman definisce il "testo di una cultura", vale a dire la matrice tipologica che caratterizza una civiltà e dà luogo al nucleo astratto di tutte le sue manifestazioni attraverso diversi tipi

di significazione (Lotman 1992). Dall'altro lato, le idiosincrasie non sistematiche danno conto del fatto che i limiti di una semiosfera, così come il suo meccanismo culturale centrale, non sono mai stabili ma soggetti a continuo — a volte drammatico — cambiamento a seguito delle pressioni di tali idiosincrasie, la cui presenza e attività in definitiva dipendono dall'indomabile creatività del linguaggio umano. Il semiologo culturale non dovrebbe né focalizzarsi esclusivamente sulla coerenza sistemica, dimentico delle idiosincrasie non sistematiche, né concentrarsi unicamente sulle seconde, neglignendo la prima. Il semiologo culturale dovrebbe, al contrario, guardare sempre in tralice: cercando le somiglianze nella differenza mentre cerca le differenze nella somiglianza.

Tuttavia, se la semiotica lotmaniana fornisce un quadro generale ricco d'ispirazione per l'analisi semiotica, tipologica e comparativa delle culture, stenta a offrire direzioni specifiche su come condurre concretamente analisi di questo genere. In che modo il semiologo dovrebbe stabilire i limiti di una semiosfera, individuare rispetto a essa i testi di un corpus, svilupparne una lettura tipologica e quindi compararlo con quello estratto dalle semiosfere di altre epoche e civiltà?

Al fine di rispondere a tali questioni, il semiologo culturale dovrebbe fare affidamento su due metodi specifici. In primo luogo, quello strutturale, come è stato sviluppato dal semiologo franco-lituano Algirdas J. Greimas sulla scorta della semiologia di Ferdinand de Saussure, della glossematica di Hjelmslev e di altre tendenze strutturaliste; tale metodo è sommamente appropriato per descrivere e analizzare le regolarità di una cultura, vale a dire, la cultura vista sotto una luce statica, sistemica. In secondo luogo, il semiologo culturale dovrebbe servirsi del metodo interpretativo, così come è stato sviluppato da Umberto Eco e dall'antropologia semiotica americana sulla base della filosofia della significazione di Charles S. Peirce (Eco 1975, 1979; Singer 1984, 1991; Parmentier 1994); tale metodo è estremamente adatto a evocare e spiegare le metamorfosi di una cultura, ossia, la cultura vista sotto una luce dinamica, idiosincratca.

Se il concetto semiotico di semiosfera in Lotman offre un illuminante quadro semiotico per la lettura tipologica e comparativa delle culture, la nozione analitica di "isotopia" in Greimas fornisce uno strumento operativo per determinare le regolarità culturali di una

semiosfera. Originariamente, tale nozione (e strumento) non era stato elaborato per lo studio delle macrostrutture, come le semiosfere, ma per l'analisi di microstrutture, come i testi (i testi letterari, per esempio; Greimas e Courtés 1979, s.v. "*Isotopie*"). Partendo dall'ipotesi — fondativa tanto nella glossematica di Hjelmslev (Hjelmslev 1953) quando nella semiotica generativa di Greimas (Greimas 1970) — che i piani espressivo e semantico del linguaggio presentano arrangiamenti isomorfici, si presuppone che l'analisi strutturale dell'espressione del linguaggio (nel caso di quello verbale, un arrangiamento gerarchico di fonemi e grafemi, scomponibili lungo i loro tratti distintivi) offra un modello per l'analisi strutturale del suo contenuto (un arrangiamento gerarchico di "sememi", scomponibili in "semi").

Da questo punto di vista, esattamente come la decodifica della catena fonica di un enunciato verbale consiste nell'individuare e connetterne i fonemi determinando quali dei loro tratti sono pertinenti e quali no, allo stesso modo, il deciframento del livello semantico di un testo consiste nell'individuare e connetterne i sememi determinando quali dei loro semi sono pertinenti (tecnicamente, "semi nucleari") e quali non lo sono (tecnicamente, "semi contestuali"). In parole più semplici, secondo la prospettiva greimasiana, interpretare un testo — scovarne il senso — consiste nel tracciare la linea immaginaria che ne connette i semi nucleari. L'isotopia di un testo non è nient'altro che questa linea, la linea di coerenza che corre attraverso il suo piano semantico. La visione greimasiana non esclude che un testo possa essere attraversato da due o persino da multiple isotopie (tecnicamente, testi bi- o pluri-isotopici); in effetti, nella comunicazione umana questi testi potrebbero essere la regola, piuttosto che l'eccezione. Tuttavia, la visione (e il metodo) greimasiani sostengono che vi sia un modo razionale per descrivere e analizzare le isotopie di un testo e anche per determinare quali di esse sono gerarchicamente predominanti (vale a dire, quali dovrebbero balzare all'occhio nell'interpretazione di un testo; Greimas 1976a).

La sfida che il semiologo culturale greimasiano fronteggia scaturisce dall'azzardo metodologico di applicare la nozione (e lo strumento) dell'isotopia non solo ai microtesti (come è stato perlopiù fatto da Greimas, sebbene questi abbia contribuito altresì alla fondazione della sociosemiotica; 1976b) ma anche a macrotesti, e specificamente alle culture considerate come testi, ossia, nel lessico di Lotman, alle

semiosfere. Si possono forse formulare ipotesi, per esempio, sulle isotopie della “civiltà russa”, esattamente come si formulano ipotesi su, per esempio, le isotopie di *Anna Karenina*? L'applicazione di questo strumento microsemiotico a livello macro non corre forse il rischio di trasformare le isotopie in stereotipi? Il ghiaccio è sottile, il rischio evidente. Ma se non può essere evitato, può essere almeno contenuto.

Da un lato, solo la vastità e la differenziazione interna (lungo linee sia sincroniche che diacroniche) di un corpus semiosferico selezionato può garantire della solidità di una lettura isotopica; il semiologo non dovrebbe caratterizzare i tratti di un'intera civiltà sulla base dell'analisi di un singolo testo che le appartenga. Allo stesso tempo, il semiologo non dovrebbe nemmeno mirare all'esaustività: un corpus semiosferico è tale esattamente in quanto è il prodotto di una selezione ponderata e attenta, di un “carotaggio semiosferico” metodologicamente ed epistemologicamente analogo a un carotaggio geologico.

Dall'altro lato, il semiologo dovrebbe sempre presentare la lettura isotopica di una semiosfera come un'ipotesi, che può essere sia corroborata che falsificata quando altri testi della stessa semiosfera, non inclusi nel corpus, sono considerati da carotaggi semiosferici differenti. Un certo semiologo caratterizza forse la civiltà russa — sulla base dell'analisi semiotica di numerosi dei suoi testi letterari, pittorici, cinematografici, e così via — come attraversata da un'isotopia di “nostalgia paralizzante”? Questa caratterizzazione conduce forse al raffronto con altre semiosfere e le loro proprie configurazioni e manifestazioni di sentimenti e passioni? Altri studiosi saranno in grado sia di corroborare tale ipotesi, mostrando che altri testi nella stessa semiosfera ne confermano la lettura, sia di falsificarla, argomentando che isotopie differenti e più sfumate percorrono la stessa semiosfera e che non soltanto una ma diverse isotopie della nostalgia caratterizzano la civiltà russa (fino al punto che si dovrebbe parlare di “civiltà russe” e quindi ripensare interamente il confronto con altre semiosfere).

Tuttavia, anche in questo caso, il secondo studioso non dovrebbe semplicemente sostenere che l'ipotesi isotopica del primo non è corretta ma dovrebbe invece indicare in base a quali testi altre ipotesi potrebbero e dovrebbero essere formulate. In altre parole, così come la lettura isotopica di un testo letterario può essere criticata solo mostrando che neglige di isolare e connettere certi importanti sememi

del testo — e suggerendo un modo più coerente di farlo —, così la lettura isotopica di un macrotesto culturale, di una semiosfera, può essere criticata solo dimostrando che manca di isolare e connettere certi importanti memi culturali nella semiosfera — e suggerendo un modo più esauriente di farlo. Questo è il modo in cui il processo della lettura isotopica di una semiosfera può essere valutato: per mezzo dell'indicazione di un maggior numero di testi che, nella semiosfera, confermano tale lettura (corroborazione) o attraverso l'indicazione di isotopie differenti che, nella semiosfera, rendono conto di un maggior numero di testi (falsificazione ed elaborazione di una nuova ipotesi)³.

I paragrafi che seguono proporranno dunque alcune ipotesi a proposito di una possibile lettura isotopica del ruolo culturale della soggettività religiosa nelle semiosfere delle civiltà greca, ebraica e cristiana. Tale lettura condurrà inoltre a ipotesi ulteriori sui modi di connettere, comparare e raffrontare queste isotopie. Basate su carotaggi semiosferici entro queste civiltà e non su un'impossibile conoscenza esaustiva di esse, queste ipotesi di lettura isotopica si presteranno dunque sia alla corroborazione che alla falsificazione, ma sempre avendo come sfondo la ferma consapevolezza che nessuna lettura isotopica può render giustizia efficacemente della complessità di una civiltà.

Questo è il terzo e ultimo punto sollevato dal presente interludio metodologico: il modo in cui Peirce evoca la significazione umana, come legata a un processo di semiosi illimitata, è forse il migliore antidoto contro ogni lettura ossificante delle culture. Il linguaggio umano è una fonte di stabilità culturale così come è una risorsa di cambiamento culturale, di modo che ogni caratterizzazione strutturale di una civiltà può scaturire soltanto da un doloroso, per quanto necessario, processo di "tassidermia culturale".

I segni dell'anima cristiana saranno analizzati attraverso diversi passi, a partire da una concisa veduta d'insieme dell'iconografia — e dell'immaginario — di *psyché*, con particolare riferimento a una figura poco studiata della sua rappresentazione: la bocca come pertugio corporeo di comunicazione fra la vita e la morte, come canale attraverso

3. Lo strutturalismo della semiotica culturale di Lotman e Greimas potrebbe dunque corrispondere al secondo tipo di strutturalismo nella nota tipologia di Raymond Boudon; le teorie del secondo tipo si applicano a oggetti indefiniti (un'intera cultura non può essere definita nello stesso modo in cui si definisce, per esempio, un sistema di parentela) ma sono nondimeno verificabili (Boudon 1968).

cui *psyché* può lasciare il corpo e cominciare la sua esistenza ultraterrena. In seguito, la stessa figura sarà ritrovata, sebbene con tratti differenti, nell'immaginario ebraico del soffio vitale, anche qui nel contesto di narrazioni che raffigurano il passaggio fra la vita e la morte. Infine, entrambi gli schemi semiotici — quello greco e quello ebraico — saranno comparati fra loro e con la semiotica cristiana dell'anima, che adotta anch'essa la figura della bocca aperta come frontiera fra il corpo animato e quello senz'anima ma la interpreta in modi senza precedenti. In definitiva, il saggio compie un primo esitante passo verso un'articolata tipologia semiotica delle soggettività religiose, dei modi religiosi di immaginare la relazione fra materia e spirito, vita e morte, immanenza e trascendenza, individualità e indistinzione.

2. Un distillato: l'*Iconologia* di Cesare Ripa

Come molte ricerche semiotiche greimasiane, anche questo saggio partirà da un'analisi dizionariale — non di un dizionario contemporaneo, però, e non di un dizionario verbale, bensì di quella straordinaria sintesi della cultura visiva cristiana che Cesare Ripa distillò, all'alba della modernità, nella sua *Iconologia*, ove alla voce "Anima ragionevole e beata", si legge:

Donzella gratiosissima, hauerà il volto coperto con vn finissimo, e trasparente velo, il vestimento chiaro, & lucente, à gl'homeri vn paro d'ale, & nella cima del capo una stella.

Benche l'anima, come si dice da' Teologi, sia sustanza incorporea, & immortale, si rappresenta nondimeno in quel miglior modo, che l'huomo legato à quei sensi corporei con l'imaginatione, la può comprendere, & non altrimenti, che si sogli rappresentare Iddio, & gl'Angeli, ancorche siano pure sostanze incorporee.

Si dipinge donzella gratiosissima, per esser fatta dal Creatore, che è fonte d'ogni bellezza & perfettione, à sua similitudine.

Se gli fa velato il viso per dinotare, che ella è, come dice S. Agostino nel lib.de definit. anim. Sustanza inuisibile à gl'occhi humani, e forma sustantiale del corpo, nel quale ella non è evidente, saluo che per certe attioni esteriori si comprende.

Il vestimento chiaro, & lucente è per dinotare la purità, & perfettione della sua essenza.

Se le pone la stella sopra il capo, essendo che gl'Egitij significassero cō la stella l'immortalità dell'anima, come riferisce Pierio Valeriano nel lib. 44. De' suoi Ieroglifici.

L'ali à gl'homeri denotano così l'agilità, e spiritualità sua, come anco le due potenze intelletto e volontà.

(Ripa 1603, p. 21-2)

Figura 1. Cesare Ripa, raffigurazione dell'"anima ragionevole e beata" (1602, 22); fotografia dell'autore.

Il testo verbale propone una definizione intrecciando insieme diverse isotopie greimasiane, sia quelle ritrovate nelle molteplici stratificazioni della cultura cristiana, sia quelle da questa assorbite da civiltà anteriori o parallele e rielaborate. La xilografia che accompagna il

testo (fig. 1) cerca di tradurre questo intreccio di caratterizzazioni semantiche in un'immagine idealtipica. Come si vedrà, la voce del Ripa, al pari di ogni definizione, è semioticamente interessante non solo per le isotopie che include, ma anche per quelle che esclude. L'analisi semiotica di questo "distillato" dell'immaginario cristiano dell'anima consentirà dunque di recuperarne e descriverne, almeno in certa misura, i rivolgimenti anteriori⁴.

Come in molti studi di semiotica del testo, s'inizierà dalla fine: "L'ali à gl'homeri denotano cosi l'agilità, come anco le due potenze intelletto, e volontà" (Ripa 1603, 22).

3. Volatilità

Nel condensare svariati secoli d'immaginazione cristiana dell'anima, l'*Iconologia* di Ripa ne sottolinea l'agilità, caratteristica semantica che si traduce nella figura delle ali non solo nel testo verbale ma anche in quello visivo che lo traduce e accompagna, ulteriormente enfatizzate dalla rima plastica con la postura delle braccia e dal rimando celeste della stella. Questa linea di coerenza semantica attraversa l'intera

4. Inutile aggiungerlo, l'analisi semiotico-strutturale di questo testo verbo-visivo è incompleta se non si situa in relazione a un genere testuale e al suo contesto storico. Riguardo al primo, limiti di spazio non consentono al saggio di soffermarsi sulla connessione fondamentale tra il distillato verbale e visivo dell'immaginario cristiano dell'anima che Ripa propone e il genere degli emblemi, fiorito nel diciassettesimo secolo e ricco di rappresentazioni di *psyché*. Su questa connessione, si legga Buschhoff 2004, p. 164: "Im Kontext der religiösen Liebesemblematik des 17. Jahrhunderts erscheint der antike Psyche-Typus von besonderer Relevanz, der die Seele als weibliche Gestalt mit langem Gewand und Flügeln beschreibt. In der Renaissance wiederentdeckt, ersetze dieser Typus die Eidolon-Darstellung. Cesare Ripas *Iconologia* von 1603 zeigt die Anima als verschleiertes Mädchen mit Flügeln und einem Stern auf dem Haupt." Si vedano anche Praz 1939, p. 134-8; Knipping 1974, pp. 53-5, 64-5, 70-1. Gli stessi limiti impediscono all'articolo di attardarsi sulla relazione fra il distillato di Ripa e i geroglifici egiziani. La civiltà egizia aveva sviluppato un immaginario dell'aldilà estremamente ricco, che influenzò le civiltà successive (Assmann 2006); tuttavia, con molta probabilità Ripa non vi ebbe accesso diretto, bensì per il tramite dei prodotti della "frenesia geroglifica" della fine del sedicesimo secolo e specialmente del diciassettesimo (per uno studio classico sull'argomento, si veda Giehlow 1915; per una rassegna, Iversen 1958 e 1961). Sulla figura della stella, in particolare, si veda Buschhoff 2004, p. 163: "Mit dem Attribute des Sterns bedient sich Ripa nach eigener Angabe einer ägyptischen Hieroglyphe der Unsterblichkeit, die Pierius Valerianus im 44. Buch seiner *Hieroglyphica* erläuterte und die auf Gott hindeutet"; si vedano anche Henkel e Schöne 1967.

storia del Cristianesimo, ma non nasce affatto con esso. Sia dalla cultura greca che, in modo diverso, da quella ebraica, il Cristianesimo ha ereditato l'idea di un principio soggettivante che ha i caratteri della *volatilità*, nel senso della leggerezza, dell'agilità, della tensione verso l'alto e verso l'etereo, ma anche nel senso di una sconcertante fuggevolezza.

4. Segni della *psyché* greca

Il ruolo che il concetto di *psyché* ricopre nella semantica della cultura greca si ritaglia in modo diverso rispetto a quello dell'anima cristiana (Collignon 1875; Roscher 1909, 3, pt. 2, pp. 3201-37; Icard-Gianolio 1994). Eppure, la seconda riceve dalla prima non solo l'isotopia della volatilità ma anche alcune delle figure che la incarnano. Eredita, soprattutto, un tratto che l'archetipo dell'anima trionfante del Ripa in un certo senso occulta: sia nell'iconografia greca di *psyché* che in quella cristiana dell'anima la figurazione non è emblematica ma narrativa; l'occasione di rappresentare il principio vitale umano, infatti, non è astratta ma legata al racconto della morte. È nella sua narrazione visiva, o meglio in quella del passaggio dalla vita alla morte, che questa iconografia emerge e si consolida come risposta al mistero inquietante di una soggettività che svanisce (Icard-Gianolio 1994, p. 584; si veda anche Chantraine 1980, 1294-5, s.v. "*psyché*").

Di qui il proliferare delle figure della volatilità, molte delle quali anche la cultura greca prende a prestito da civiltà anteriori. Sin da epoca arcaica compaiono sirene funerarie come quelle ateniesi ora rispettivamente al Museo Nazionale di Atene (fig. 4) e al Louvre (fig. 5), entrambe dotate di grandi ali e zampe e code d'uccello (Salinas 1864).

La seconda, una figurina in terracotta risalente al I secolo a.C., presenta una postura peculiare, che si ritrova anche nella statuaria arcaica⁵. Un'abbondante letteratura, stimolata dalla monografia di Georg Weicker *Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst* (1902,

5. Lo scopo principalmente comparativo del presente saggio e i limiti di spazio che gli sono imposti non consentono un'analisi semiotica articolata di tutti gli artefatti inclusi nel corpus ma piuttosto un accenno ai risultati di queste analisi; i dettagli di tali procedure devono perciò essere celati nello sfondo del saggio.

si veda anche Weicker 1895), ha dimostrato che queste sirene funerarie non si limitano a eternare, pietrificandolo, il pianto funerario, bensì sono rappresentazioni arcaiche di *psyché* (Baumeister 1889, s.v. "Seirenen", coll. 1642-6).

Figura 2. Sirena funeraria, periodo arcaico, marmo pentelico, altezza 24 cm, Atene, Museo Nazionale di Atene, numero di inventario 774 (ritrovata da Antonino Salinas negli scavi vicino all'Aghia Trias nel 1863). Fotografia riprodotta da Baumeister (1885, col. 1644).

Figura 3. Sirena funeraria, I sec. a.C., terracotta, altezza 22,5 cm, Parigi, Museo del Louvre, sigla di inventario Myr 148 (scoperta dall'École Française d'Athènes nel 1883). Fotografia riprodotta da Baumeister 1885, col. 1645.

Alcune, probabilmente su modello egizio, la raffigurano addirittura con testa d'uccello, come in un sigillo d'argilla di provenienza cretese, noto come "la donna aquila" (Hogarth 1902) (fig. 4).

In epoca più recente, la dimensione narrativa dell'iconografia di *psyché* diviene prevalente. Essa non si limita a raffigurare, come negli artefatti già esaminati, la fuggevolezza dell'anima nel suo destino mortale, bensì costruisce intorno a questa isotopia la complessa impalcatura di un racconto. È certamente il caso dell'anfora attica a pancia a figure nere risalente al 550-540 a.C. (fig. 5).

Figura 4. Sigillo in argilla, periodo arcaico, casa micenea a Kato Zakros, Creta orientale (scoperto dalla British School of Athens nel 1901), in un disegno di Émile Gillieron. Riprodotto in Hogarth 1902, p. 79.

Figura 5. Anfora attica a pancia a figure nere, firmata dal vasaio Exékias, 550-540 a.C., altezza 44,5 cm, diametro 30,5, Parigi, Museo del Louvre, sigla di inventario F 53 (trovata a Vulci nel 1883). Fotografia riprodotta con il permesso dell'agenzia fotografica della Réunion des Musées Nationales, Louvre, Parigi.

Sul lato posteriore (fig. 6) si trova una *psyché* anch'essa con capo femminile e corpo interamente d'uccello. Non varia il tipo iconografico ma muta invece l'impianto narrativo: la volatilità della *psyché* non è raffigurata solo come potenzialità bensì come atto del volo, e la struttura topologica dell'immagine ne trasforma la posizione spaziale in indizio per la costruzione di un racconto. Quasi appoggiata sulla punta della lancia del guerriero, *psyché* sembra precederne l'avanzata verso il campo di battaglia, come a indicare che ivi egli perderà la propria *psyché* o la strapperà ad altri, senza alternative possibili. Lo sguardo del guerriero, sottolineato dalla posizione del capo, fissa proprio quel punto dello spazio in cui si libra la *psyché*; esso appare trasognato, perso innanzi alla fatalità del combattimento.

Figura 6. Immagine sul lato posteriore dell'anfora a pancia con figure nere. Fotografia riprodotta da Gerhard 1843, p. cvii.

In altre, posteriori rappresentazioni, la natura teriomorfa di *psyché* si accentua e si precisa: la sua volatilità è raffigurata non da sirene alate bensì da veri e propri uccelli, ognuno con la sua specifica gamma di connotazioni. In una *lekythos* ora al Museo Nazionale di Atene, per esempio, un gallo si erge su una stele funeraria (fig. 7).

Weicker (1905, p. 207) ha dimostrato come questo uccello, la cui cresta e i cui speroni ricordano quelli di un guerriero, si prestasse a rappresentare in effigie la *psyché* dei morti in battaglia. Nell'immaginario greco, in effetti, la fuggevolezza di *psyché* caratterizza quasi tutte

Figura 7. Lekythos, altezza 24 cm, Museo Nazionale di Atene (scavi di Eretria), numero di inventario 1158. Fotografia riprodotta da Weicker 1905, p. 207.

le sue figure — a inclusione di quelle ctonie come il serpente — ma si specifica di volta in volta a seconda della particolare figura prescelta e del contesto narrativo in cui viene inserita. Sin da Omero, del resto, *psyché* era evocata coi tratti del fumo, del sogno, del pipistrello, dell'ape, della mosca, fino a comparire, con iconografia fortunatissima, sotto forma di farfalla notturna, al punto che sia Aristotele che più tardi Esichio di Alessandria chiamano "*psyché*" la farfalla notturna.

Se Omero, Aristotele ed Esichio collegano tutti la *psyché* con qualcosa che vola, ciò non significa che non vi sia stata alcuna trasformazione nell'isotopia figurativa della volatilità che attraversa la civiltà greca. Tuttavia, le fluttuazioni di questa isotopia non sono mai così drammatiche da sfidarne la coerenza essenziale. In Omero *psyché* compare sotto la forma di un'entità leggera e fuggevole, comparata al fumo o ai sogni (*Odissea* 11.220-22) e ai pipistrelli (*Odissea* 24.6-9) (Dihle 1982); in Aristotele ed Esichio si adotta una figura differente per veicolare la stessa caratteristica semantica: *psyché* diviene una farfalla notturna nella *Historia animalium* di Aristotele (5.19.550b) e nel *Glossario* di Esichio (s.v. "ψυχή"). Riferimenti alla volatilità di *psyché* si ritrovano nelle credenze popolari greche (Rhode 1950, pp. 574-85), così come nelle dottrine filosofiche orfiche (Aristotele, *De anima* 1.5.410b), pitagoriche (Diogene Laerzio, *Vitae philosophorum* 8.21) e neo-pitagoriche (Porfirio, *De antro nympharum* 23-5), in Platone (*Phaedo* 105 d-e, *Phaedrus* 245 c-e) e presso gli Stoici (Cicerone, *Tusculanae disputationes* 1.18.31.42-43, 77)⁶.

6. Si vedano a tal proposito Turcan 1959 e Vermeule 1979, 18-19.

È sempre in relazione a questa volatilità che scaturiva poi un altro tratto semantico in comune fra uccelli e anime dei defunti. Se il volo dei primi offriva agli àuguri una matrice dalla quale estrarre indicazioni sul futuro (Manetti 1987), la stessa proprietà si attribuiva alla volatilità di *psyché* raffigurata in forma d'uccello, un'analogia già sottolineata da Schrader (1907):

L'imprevedibilità misteriosa dell'andare e venire degli uccelli nello spazio, nel quale si credeva fosse il luogo degli immortali, li faceva apparire più di altri animali adatti a offrire allusioni sulla volontà degli dei o sull'oscurità del futuro⁷.

L'iconografia di *psyché* come sirena alata o animale volatile è troppo vasta e articolata perché la si esplori qui in maniera esaustiva, tanto più che ha fatto già oggetto di una letteratura abbondante. Rimane però da approfondirne una particolare configurazione, assai significativa quanto alla luce che getta sul rapporto fra i due immaginari, distinti ma intrecciati, della *psyché* greca e dell'anima cristiana. Un'anfora di provenienza siciliana (fig. 8) presenta sul lato posteriore, a destra, una scena che è stata unanimemente interpretata come Eos che sottrae il cadavere del figlio Memnone dal campo di battaglia, affinché il suo uccisore Achille non ne faccia strazio. Sul lato anteriore, invece, compare una scena che da molti è stata decifrata come quella di due demoni che trasportano il cadavere di un guerriero, anche se sull'identità di quest'ultimo, lo stesso Memnone ovvero Sarpedone, non v'è accordo⁸.

In ogni modo, ciò che interessa in questa sede è che, in entrambe le scene, *psyché* che abbandona il cadavere del guerriero ucciso è raffigurata in forma di essere volatile, una specie di colomba nel primo caso, una figurina di guerriero con lancia e scudo nel secondo. Di

7. "[Ihr] unberechenbares und geheimnisvolles Kommen und Gehen aus dem und in den Raum, in welchem man den Sitz der Unsterblichen wähte, ließ sie vor anderen Tieren geeignet erscheinen, dem Menschen über den Willen der Götter oder über das Dunkel der Zukunft Andeutungen zu machen" (Schrader 1907, 2, p. 141).

8. Helbig (1864, p. 175) opta per Sarpedone: "Vi si vedono sulla parte nobile due giovani alati, in piena armatura, con elmo, corazza, gambali, spade ed asta, i quali portano colle mani un giovane ignudo ucciso nella battaglia, Ipno dunque e Tanato che salvano il corpo di Sarpedone. Si riconosce nel corpo di questo il rosso del sangue che stilla dalle ferite, l'una delle quali si vede sulla coscia, l'altra sul petto, mentre sopra di lui svolazza nell'aria l'εἰδωλον dell'eroe, alato, in piena armatura, con scudo ed asta"; si vedano anche Meier 1883 e Reinach 1899, p. 347.

Figura 8. Anfora della collezione Bourguignon a Napoli, di provenienza siciliana. Fotografia dello schema iconografico riprodotta da Reinach 1899, p. 347.

quest'*éidolon*⁹ occorre sottolineare almeno tre aspetti. Primo: esso non rappresenta in effigie un'idea generica di *psyché*, bensì una *psyché* specifica, guerriera, che cioè mantiene del corpo cui era associata i caratteri individuali. Secondo: la postura e la direzionalità della figurina: essa pare schizzare verso l'alto, lancia in resta. E terzo: così come la colomba nella scena gemella, anche questo *éidolon* guerriero sembra fuoriuscire direttamente dalla bocca aperta del cadavere.

Questa configurazione non è un unicum ma si conserva, per esempio, nella scena incisa su uno specchio etrusco (fig. 9).

Figura 9. Specchio etrusco, attualmente scomparso (trovato a Roma nel 1840). Fotografia dello schema iconografico riprodotta da Gerhard (1867, fig. 361).

9. Si veda la voce "Aidolon" nella *Thrēskeutikē kai ēthikē enkyklopaideia*, 12 voll., Ath. Martinos, Atene, 1962-8, vol 1, s.v.

Eduard Gerhard (1867, pp. 73, 114-5) la interpreta come una *Entführungsscene* (una “scena di rapimento”), quella di Eos che rapisce Cefalo; ma è forse possibile decifrarla come una scena di “sottrazione di cadavere”, quella di Eos che risparmia alla salma di Memnone le sevizie di Achille, specie se si “legge” come *psyché* l’uccello rappresentato nell’area in basso a destra dello specchio, anche qui in corrispondenza della bocca del defunto¹⁰.

Un’ulteriore specificazione di questa iconografia di *psyché* si ritrova nell’immagine dipinta su un frammento di *kylix* (fig. 10).

Figura 10. Frammento di *kylix*, Museo Nazionale di Palermo, numero di inventario 2351, in un disegno di Carmelo Giarizzo. Fotografia riprodotta da Hartwig 1891, p. 340.

Dal bordo inferiore del frammento, al centro, emerge il profilo del capo di un guerriero coperto da elmo; egli cade rivolto verso l’alto stringendo lo scudo nella destra. Nell’area limitrofa si vede distintamente un altro scudo, forse quello del guerriero uccisore. Paul Hartwig (1891, p. 340), che ha analizzato questo frammento in modo esaustivo, vi riconosce la battaglia mortale fra Ercole ed Eurito, narrata nella *Bibliotheca* dello pseudo-Apollodoro (3. 10, 5). Una figurina maschile alata, librandosi orizzontalmente sul capo del guerriero in fin di vita, ne preme la fronte con la sinistra, mentre con la destra pare dirigere le dita a pinza verso la bocca del morente. Gli studiosi

10. Si veda la voce “Memnone” nell’*Enciclopedia Treccani dell’Arte Antica*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/>.

sono unanimi nell'identificare questa figurina come quella di un demone maligno, probabilmente una *kere*, la quale rapisce la *psyché* del guerriero strappandogliela dalla bocca. L'impressione di tale sforzo estrattivo è sottolineata dalla postura delle ali, che sembrano rovesciate proprio nel tentativo d'imprimere al volo della figurina un movimento ascensionale, uno slancio di allontanamento dal quasi-cadavere. L'impressione è inoltre corroborata da esempi analoghi. Si osservino, per esempio, le due iconografie analizzate in parallelo da Witte (1833) e raffiguranti l'uccisione di Alcioneo per mano di Eracle (fig. 11).

Figura 11. Schemi iconografici dell'uccisione di Alcioneo da parte di Eracle, da raffigurazioni su vasi di provenienza nolana. Fotografia riprodotta da Witte (1833, fig. D).

Nel primo caso una *kere* maligna si avventa sul gigante per carpirgli la vita dalla bocca mentre il malcapitato resiste torcendo il capo. Nel secondo caso, invece, analogo a quello dell'anfora della Collezione Bourguignon (fig. 8), la figurina alata non appare affatto ostile ma sembra invece accompagnare, se non personificare, la *psyché* del guerriero sconfitto che ne abbandona il corpo.

Non vi è modo, qui, di approfondire ulteriormente l'ambito vastissimo dell'immaginario e dell'iconografia greci di *psyché*. Basti sottolineare che, già sulla base di questi pochi esempi, si delinea una tipologia che, *mutatis mutandis*, riaffiora successivamente nell'iconografia cristiana dell'anima condensata dal Ripa. Spetta al semiotico descrivere questa tipologia non solo in prospettiva diacronica ma anche con piglio strutturale.

Si coglie innanzitutto un discrimine fra rappresentazioni generiche di *psyché* — ad esempio le sirene alate o gli altri volatili, in cui la corrispondenza analogica fra l'identità del defunto e quella della sua *psyché* in fuga è inesistente o assai blanda, tantevero che non v'è legame alcuno fra il genere del defunto e quello dell'effigie del suo principio vitale — e raffigurazioni che, più tardive, sono invece simulacrali, nel senso che attribuiscono all'*éidolon* che abbandona il corpo un'identità analoga a quella del defunto¹¹. Nel primo caso il corpo di *psyché* ne è enunciazione per così dire oggettiva; nel secondo, invece, enunciazione soggettiva, in cui le caratteristiche somatiche e funzionali si trasmettono e si mantengono nel passaggio dalla vita alla morte. Come si vedrà, anche la teologia, l'iconografia e l'immaginario del Cristianesimo sono prigionieri di questo dilemma: quanta soggettività c'è nell'anima dopo la morte?

In secondo luogo, nella serie d'immagini proposta si coglie un altro discrimine strutturale fra una *psyché* concepita come soggetto attivo, in grado di fuoriuscire e librarsi autonomamente al di fuori del corpo morto o moribondo, e soggetto passivo, ovvero addirittura oggetto di operazioni: una *psyché* inseguita, afferrata, estratta, spostata nello spazio e nel tempo, nonché soggetta a forze assiologicamente contrapposte, al dissidio tra demoni benigni e maligni, del resto evidentissimo

11. La questione del genere delle rappresentazioni visive della soggettività religiosa, e in particolare dell'anima, richiederebbe un saggio specifico; si veda Leone 2012a, specialmente il capitolo "L'âme au féminin" (2, pp. 421-87).

nell'iconografia della *kerostasia*¹² o della *psychostasia*¹³. Anche di questa dicotomia si vedranno i prolungamenti nel Cristianesimo.

In terzo luogo, occorre sottolineare che a queste tensioni strutturali corrispondono svariate configurazioni plastiche, figurative, iconiche, che traducono in forme visive concezioni diverse di *psyché*. Le sue raffigurazioni sono sì sempre volatili, ma secondo un'articolata tipologia di voli, ognuna espressione cinetica di un preciso immaginario.

Infine, emerge l'idea di un corpo-involucro delineato da frontiere precise, oltrepassando le quali, sua sponte ovvero cedendo all'azione dei demoni, *psyché* abbandona il corpo e ne determina ipso facto lo statuto di salma. Punto di non ritorno di questo attraversamento fra il corpo vivo e il corpo morto è la bocca, secondo il dettato omerico del IX canto dell'Iliade: "ma la vita di un uomo non può tornare indietro, non può essere sollevata o catturata di nuovo con la forza, una volta oltrepassata la barriera dei denti"¹⁴.

5. Segni del principio vitale ebraico

L'altro pilastro dell'immaginario cristiano dell'anima, Gerusalemme, immagina la bocca come pertugio di comunicazione tra il corpo in vita e quello senz'anima, enfatizzando tanto la direzionalità in entrata che quella in uscita¹⁵. Si legge per esempio nel Talmud babilonese, *Avodah Zarah 20b*:

Si dice dell'Angelo della Morte che è pieno di occhi. Quando una persona malata è sul punto di andarsene, egli si erge al di sopra del cuscino con la spada sguainata in mano e una goccia di bile sulla punta. Quando la persona

12. Nella mitologia greca, le *kere* erano spiriti femminili della morte. Durante la battaglia fra Achille ed Ettore nell'*Iliade*, Zeus soppesa due *kere* gemelle, "due fatali porzioni di morte", nella sua libra dorata; questa procedura è nota come *kerostasia* (*Iliade* 22.208-13; si veda Morrison 1997).

13. La *psychostasia* (pesatura delle anime) è un metodo di determinazione divina del fato delle anime, caratteristico dell'immaginario sia greco (specialmente nell'*Iliade*) che cristiano dell'anima.

14. "ἄνδρὸς δὲ ψυχὴ πάλιν ἐλθεῖν οὔτε λείπτῃ οὔθ' ἐλετή, ἐπεὶ ἄρ κεν ἀμείψεται ἔρκος ὀδόντων". per uno studio della stessa figura in contesti funerari dell'Egitto antico, si vedano Finnestad 1978 e Roth 1992.

15. Qui "Gerusalemme" non si intenda in nessun modo come toponimo ma piuttosto come riferimento sineddochico alla civiltà ebraica (Strauss 1967).

malata la vede, trema e apre la bocca (per lo sgomento); l'Angelo allora fa scivolare la goccia nella bocca. È per questo che la persona muore, per questo che la salma si deteriora, per questo che il volto diviene verdognolo?¹⁶

Con caratteristica verve tipologica, la casistica ebraica dei modi di morire, enunciata sempre nel Talmud (*Berakhot* 8a) e ampiamente commentata¹⁷, ammonta a 903 modalità, numero calcolato cabalisticamente¹⁸. Il Talmud ne descrive due, la più ardua e la più lieve; in entrambe le descrizioni si coglie non solo l'intento di sottolineare la variabilità soggettiva della morte, ma anche che tale variabilità si traduce in un immaginario estrattivo, nel quale essa si configura secondo gradi diversi di resistenza al distacco, sempre attraverso il pertugio

16. Tutte le citazioni talmudiche sono mie traduzioni dal Soncino Press Babylonian Talmud.

17. È certamente problematico parlare del Talmud come di una qualche sorta di voce o posizione o autorità relativamente stabile, quando il contrario è precisamente la sua caratteristica definitoria dominante. Tuttavia, l'immenso corpus talmudico mostra una certa regolarità nei modi di articolare il campo semantico della "morte" (dove la possibilità di isolare isotopie nell'immaginario talmudico del soffio vitale e della sua dipartita); per esempio, nel considerare i vari modi di morire come castighi di specifici comportamenti sbagliati (*Sabbath* 31b, *Yoma* 64a, *Erubin* 29a); nel guardare a questi modi di morire come a buoni o cattivi presagi (*Kethuboth* 103b, *Sanhedrin* 47a); nello stabilire regole speciali da osservare in presenza di una salma (*Berachot* 3b e 17b, *Sabbath* 152b, *Chagigah* 5b) o prescrizioni per cerimonie funebri (*Kethuboth* 8b, *Mo'ed Katon* 25a, *Berachot* 18a, *Kethuboth* 17a); o nello specificare come gli ultimi desideri di un defunto debbano essere rispettati (*Erechin* 15b, *Succah* 49b, *Ta'anith* 21z, *Bernachoth* 58b); etc. Una classica introduzione a questo campo di studi è Price 1920. Si veda anche uno dei più recenti ed esaustivi studi sulla materia, Kramer 2000, p. 115: "Ancient rabbinic Judaism remained relatively constant in its beliefs concerning death over the course of its history, from the second to sixth centuries"; per una visione più sfumata, si veda Kister 1991, che tuttavia si concentra su *Evel Rabbati*, un trattato post-talmudico sul lutto.

18. Questo valore numerico deriva da *Salmi* 68:20, che recita: "Il nostro Dio è un Dio che libera; Dio, il SIGNORE ci preserva dalla morte" (Nuova Riveduta). La locuzione italiana "che libera" traduce l'ebraico "חוצֵאוֹת" [*towtsa'ah*], che altre versioni rendono con "uscite" (la *King James Version*, per esempio: "issues"), e la Settanta con "ἐξόδους". Nel *Lexicon* di Gesenius "חוצֵאוֹת" significa sia un "uscir fuori" e metaforicamente un "sottrarsi al pericolo", vale a dire, una "liberazione"; sia "il luogo di uscita e la terminazione di ogni cosa" (*Num.* 34:4-5; *Gios.* 15:4). Il valore numerico si ottiene attraverso il tipico metodo cabalistico della gematria, e in particolare attraverso il cosiddetto sistema *mispar gadol*, secondo il quale le forme finali (*sofit*) delle lettere ebraiche sono considerate una continuazione della sequenza numerica dell'alfabeto, mentre alle lettere finali si assegnano valori da 500 a 900. Così: "חוצֵאוֹת" = 400 + 6 + 1 + 90 + 6 + 400 = 903. La bibliografia sulla gematria è molto vasta; una classica veduta d'insieme è Gandz 1932-3; si veda anche Rawn 2008.

di comunicazione vita/morte che è la bocca. I due estremi, la morte più difficile e quella più facile, sono dunque evocati con splendide immagini estrattive:

Similmente è stato insegnato: novecento e tre specie di morte sono state create in questo mondo. A tal proposito è stato detto: le questioni della morte, e il valore numerico di esse, sono infatti tali. La peggiore è il soffocamento, la più facile il bacio. Il soffocamento è come una spina in una palla di lana estratta al contrario. Alcuni dicono: è come tirare una fune attraverso i passacavi di una nave. La morte per bacio è come estrarre un capello dal latte. (Ibidem)

Sempre il Talmud, *Bava Batra* 17a, spiega che

sei furono coloro sui quali l'Angelo della Morte non ebbe dominio, cioè Abramo, Isacco e Giacobbe, Mosè, Aronne, e Miriam. Di Abramo, Isacco e Giacobbe lo sappiamo perché è scritto in relazione a essi, in tutto, di tutto, tutto; di Mosè, Aronne e Miriam lo sappiamo perché è scritto in relazione a essi che essi morirono per bocca del Signore.

Alla morte per bocca del Signore, per bacio di Dio, corrisponde dunque il grado minore di attrito estrattivo che sia concesso agli uomini nel difficile passaggio dalla vita alla morte. Mentre per i più questa avviene quando l'Angelo della Morte introduce una goccia di bile nella bocca del morente, per i pochissimi eletti che muoiono per bocca del Signore tale direzionalità s'inverte: essi semplicemente restituiscono a Dio, essendone baciati, il soffio vitale che ne hanno ricevuto¹⁹.

Sulle implicazioni di questo tipo di morte si sofferma con consueta profondità Maimonide nel capitolo LI del terzo libro della *Guida dei perplessi*, dedicato a "Come Dio è venerato dall'uomo perfetto". Scrive Rambam:

Il significato di questa espressione [cioè "per bocca del Signore"] è che questi tre [Mosè, Aronne, e Miriam] morirono circondati dal piacere derivato dalla conoscenza di Dio e dal loro grande amore per Lui. Quando i nostri Saggi figurativamente chiamano la conoscenza di Dio unita a intenso amore per

19. Una rassegna esaustiva della letteratura sulla figura ebraica del "bacio di Dio" è in Fishbane 1994; una curiosa inversione dell'assiologia del "bacio di Dio" si trova nella serie *Herry Potter* di J.K. Rowling, la quale annovera fra le sue creature malvagie i "Dissennatori" ["Dementors" in inglese]; essi possono dar luogo al cosiddetto "bacio del Dissennatore", nel quale essi appoggiano la bocca su quella della vittima e ne suggono l'anima.

Lui un bacio, essi seguono la ben nota formula poetica “che egli mi baci con i baci della sua bocca” (Cantico dei Cantici 1, 2). Questo tipo di morte, che in verità è liberazione dalla morte, è stata ascritta dai nostri Saggi a nessun altro che a Mosè, Aronne, e Miriam. Gli altri profeti e uomini pii sono al di sotto di questo livello: ma la loro conoscenza di Dio è rafforzata quando la morte si avvicina.

(Maimonide, *Guida dei perplessi*, 3, LI)²⁰

Anche la cultura ebraica ha prodotto un'iconografia, per lo più confinata nei testi non destinati a uso sinagogale. In uno di essi, una Haggadah di origini spagnole, risalente alla seconda metà del quattordicesimo secolo, splendidamente miniata con 142 illustrazioni e nota come “Haggadah di Sarajevo”, al folio 26 recto compare un'illustrazione di Esodo 12: 29-31 che sembra tematizzare la topologia della bocca come pertugio di comunicazione fra la vita e la morte (fig. 12)²¹.

Figura 12. Haggadah di Sarajevo, raffigurazione di Esodo 12: 29-31, seconda metà del quattordicesimo secolo, 228 x 162 x 37 mm, folio 26 recto. Fotografia riprodotta col permesso del Museo Nazionale di Bosnia ed Erzegovina.

Il passo, notissimo, è quello che descrive la decima piaga d'Egitto, quando il Signore ne uccide nottetempo tutti i primogeniti. L'immagi-

20. Trad. nostra dall'ediz. Friedländer; Dutton, New York; disponibile in rete all'indirizzo <http://www.sacred-texts.com/jud/gfp/gfp187.htm>; si veda anche Oppel 1911.

21. L'iconografia di questa haggadah ha fatto oggetto di una letteratura abbondante; si vedano Roth 1963, Bunčić 2011, e specialmente Kogman-Appel 1996 e 2006.

ne, da leggere da destra verso sinistra, è divisa in due sezioni di pari dimensioni. Nella prima, a destra, cinque bambini giacciono nei loro letti sotto coltri variopinte, al riparo delle volte domestiche. Qui la varietà dei colori si deve non solo al brio del miniatore, ma anche alla necessità d'indicare che Dio, come si legge nel passo biblico, uccide tutti i primogeniti senza distinzioni, da quello del Faraone a quello del povero. Nella seconda parte dell'immagine, a sinistra, si raffigura invece il Faraone coi suoi dignitari: le urla di pianto che si levano dall'Egitto li svegliano nel cuore di una notte blu cobalto.

L'elemento che più interessa sottolineare è però quello dei sottili raggi luminosi che, nella parte destra dell'immagine, penetrano le volte delle case d'Egitto e colpiscono inesorabili le bocche dei primogeniti, tracciandovi vistosi segni scuri. Gli studiosi hanno suggerito d'interpretarli come ratti o vampiri che attaccherebbero i morti (Bunčić 2011, p. 76). Non è tuttavia improbabile che il miniatore fosse a conoscenza dell'immaginario ebraico dell'Angelo della Morte, e che depositando gocce d'inchiostro scuro sulle bocche dei bambini in effigie volesse riprodurre il gesto dell'Angelo che introduce gocce di bile nella bocca dei morituri²².

Alcuni dei tratti strutturali evidenziati nell'immaginario greco di *psyché* sembrano perlomeno comparabili a quelli che emergono dai testi, verbali e visivi, prodotti dalla complessa e variegata semiosfera ebraica e qui analizzati. Si ritrovano l'idea di un corpo-involucro che, al momento di morire, diviene frontiera attraverso cui si manifesta il passaggio dalla vita alla morte; la tematizzazione della bocca, e del ricco campo semantico che la circonda — dal respiro alla parola — quale valvola cruciale di tale passaggio; l'immaginario di una sua variabilità soggettiva, manifestata attraverso diverse configurazioni estrattive; e infine, la nozione di un'agentività di tale estrazione che è di norma esterna al soggetto e a questo contrapposta, demandata all'Angelo della Morte e al suo potere venefico.

22. Si confronti Kogman-Appel 1996, p. 119: "Die Sarajevo-Haggada (Abb. 9) folgt hier der Darstellung der meisten anderen sephardischen Haggadot: die toten Erstgeborenen sind in ihren Betten dargestellt. Wir sehen fünf Menschen, die in zwei senkrechten Reihen angeordnet sind. Es fehlt der Todesengel, dem wir in der Goldenen Haggada (fol. 14) begegnen. Vor den Mündern der Toten können wir einen schwarzen Atemhauch erkennen." Un'iconografia simile è nella *Rylands Haggadah* (fol. 18), nella cosiddetta *Brother Haggadah* (fol. 6) e nel *Bologna-Modena Mahzor* (fol. 6); cfr Kogman-Appel 2006.

Vi sono tuttavia anche molteplici differenze. Qui se ne menzionano solo alcune. Mentre presso Atene l'intercapedine fra vita e morte si dilata in uno spazio aereo, in cui proliferano icone della volatilità, presso Gerusalemme tale intercapedine pare contratta in un immaginario solido, senza figure né svolazzamenti²³. Quando il resoconto mosaico della creazione dell'uomo parla di uno spirito o respiro con il quale questi fu dotato dal suo Creatore (Gen. 2, 7), tale spirito è perlopiù concepito come inseparabilmente connesso, se non totalmente identificato, con la vita-sangue (Gen, 9, 4; Lev. 17, 11), ed è poi invece attraverso il contatto con il pensiero persiano o greco che l'idea di un'anima disincarnata, con una sua propria individualità, si radica nell'Ebraismo e trova espressione in testi biblici posteriori, fino a essere categorizzata come "*ruah*", "*nefesh*" e "*neshamah*" dalla letteratura biblica, a indicare rispettivamente lo spirito nella sua forma primitiva, nella sua associazione con il corpo, e nella sua attività in quanto connesso con il corpo²⁴.

La seconda differenza cruciale è che, in un ideale quadrato semiotico, la configurazione narrativa del "bacio di Dio" pare enfatizzare, perlomeno asintoticamente, l'asse valoriale neutro non-vita / non-morte, sulle cui rappresentazioni visive Omar Calabrese (1991) ci ha lasciato pagine memorabili²⁵. Non è impossibile agli uomini che si

23. Anche qui, come in precedenza, "Gerusalemme" e "Atene" devono essere interpretati come riferimenti sineddochici alle civiltà ebraica e greca (Strauss 1967).

24. Una classica esamina di questa tassonomia è Staples 1928; per una trattazione più estesa, si vedano Murtonen 1958 e Lys 1959 e 1962; cfr anche Wright 2011, p. 37.

25. Il cosiddetto quadrato greimasiano (in realtà elaborazione di un diagramma logico che risale almeno ad Aristotele (Bonfiglioli 2008)) è un diagramma a forma di quadrato che visualizza l'articolazione interna di una categoria semantica, considerata come opposizione fra due semi, per esempio /vita/-/morte/, /maschio/-/femmina/, /libertà/-/necessità/, etc. (nello strutturalismo, infatti, il senso è solitamente concepito come qualcosa che scaturisce dalla differenza e dalla differenziazione). Nel caso di /vita/-/morte/, per esempio, il quadrato semiotico moltiplica per l'analista le possibilità di esplorare questa categoria semantica, articolandola in quattro posizioni, che corrispondono ad altrettanti semi o particelle di senso: /vita/, /morte/, /non-vita/ e /non-morte/. Simultaneamente, esso identifica tre tipi di relazioni tra tali semi: opposizione (/vita/-/morte/ e /non-vita/-/non-morte/), contraddizione (/vita/-/non-vita/ e /morte/-/non-morte/), e presupposizione (/non-morte/-/vita/ e /non-vita/-/morte/); e tre tipi di vettori dinamici: assi (che corrispondono alle relazioni di opposizione), schemi (che corrispondono alle relazioni di contraddizione) e deissi (che corrispondono alle relazioni di presupposizione). Nell'analizzare l'isotopia di un testo (o persino di una cultura) il semiologo greimasiano cerca di scoprire in che modo le strutture testuali incarnano tali relazioni semantiche in narrazioni

annullano nella conoscenza di Dio fuoriuscire senza attrito dal proprio corpo, “come un capello estratto dal latte”.

6. Segni dell'anima cristiana

Molti degli elementi di questi immaginari si combinano e si contaminano nella semiosfera cristiana, la cui teologia e iconografia dell'anima poggiano sia sul pilastro greco che su quello ebraico, e al contempo vi edificano un pensiero e una figuratività peculiari, in cui l'intercapedine fra vita e morte pullula di figure volatili e al contempo continuamente allude alla possibilità di un'anima che, immagine di Dio, vi ritorni senza mediazioni (Bousset 1965, pp. 136-69)²⁶.

L'arte paleocristiana raffigura Michele e il diavolo che si contendono l'anima di Mosè, secondo il versetto 9 della Lettera di Giuda; inoltre, dal quarto secolo ci sono pervenute rappresentazioni verbali e visive del viaggio dell'anima tra i pericoli dell'aldilà. Nell'immensa teologia e iconografia cristiane dell'anima spiccano però quelle che, magistralmente studiate da Von Donat de Chapeaurouge, ruotano attorno a Luca 16, 19-31, la parabola del ricco e di Lazzaro, qui nella traduzione Nuova Riveduta:

(astrattamente concepite), discorsi e figure. Il quadrato semiotico fornisce dunque una visualizzazione delle ipotesi del semiologo a proposito dell'interpretazione isotopica di un testo. Si confronti Louis Hébert, *The Semiotic Square*, “Signo: Theoretical Semiotics on the Web”; disponibile al sito <http://www.signosemio.com/greimas/semiotic-square.asp>.

26. Festugière (1957, p. 201) sembra indicare la terra, e non il cielo, come luogo di riposo designato per l'anima dopo la morte nell'immaginario greco dell'aldilà: “Et la Terre, grâce au déroulement des Saisons, ne cessera pas de s'offrir à l'homme comme une génératrice de nouveaux fruits. Et il en sera ainsi éternellement, puisque la Terre est éternelle, comme le Monde, comme ce Tout dont la 'durée de vie' est le Temps Éternel, l'Aiôn. La petite Psyché, à la sortie du corps, à l'heure de gagner l'Hadès, peut bien éprouver un moment de terreur: mais le sage accepte l'ordre immuable des choses. Cet ordre est bon. Le monde est heureux. Tout est bien”; si legga anche Cumont 1942, p. 197. L'iconografia cristiana dell'“animazione dell'uomo”, illustrata da Genesi 2:7 (“Dio il SIGNORE formò l'uomo dalla polvere della terra, gli soffiò nelle narici un alito vitale e l'uomo divenne un'anima vivente”; Nuova Riveduta) indica come l'immaginario greco-romano del ritorno di *psyché* alla terra sia stato sostituito dall'immaginario ebraico di un soffio vitale che, infuso da Dio nell'uomo alla creazione, ritorna a Dio alla morte. Gli Ottateuci bizantini contengono splendide raffigurazioni del momento dell'insufflazione dell'anima nell'uomo: Weitzmann e Bernabò 1999, pp. 25-8; cfr anche Weitzmann e Kessler 1986, p. 115, ill. 20, “Beseelung Adams”, Venezia, ca 1220.

19 C'era un uomo ricco, che si vestiva di porpora e di bisso, e ogni giorno si divertiva splendidamente; 20 e c'era un mendicante, chiamato Lazzaro, che stava alla porta di lui, pieno di ulceri, 21 e bramoso di sfamarsi con quello che cadeva dalla tavola del ricco; e perfino i cani venivano a leccargli le ulceri. 22 Avvenne che il povero morì e fu portato dagli angeli nel seno di Abraamo; morì anche il ricco, e fu sepolto. 23 E nell'Ades, essendo nei tormenti, alzò gli occhi e vide da lontano Abraamo, e Lazzaro nel suo seno; 24 ed esclamò: "Padre Abraamo, abbi pietà di me, e manda Lazzaro a intingere la punta del dito nell'acqua per rinfrescarmi la lingua, perché sono tormentato in questa fiamma". 25 Ma Abraamo disse: "Figlio, ricordati che tu nella tua vita hai ricevuto i tuoi beni e che Lazzaro similmente ricevette i mali; ma ora qui egli è consolato, e tu sei tormentato. 26 Oltre a tutto questo, fra noi e voi è posta una grande voragine, perché quelli che vorrebbero passare di qui a voi non possano, né di là si passi da noi". 27 Ed egli disse: "Ti prego, dunque, o padre, che tu lo mandi a casa di mio padre, 28 perché ho cinque fratelli, affinché attesti loro queste cose, e non vengano anche loro in questo luogo di tormento". 29 Abraamo disse: "Hanno Mosè e i profeti; ascoltino quelli". 30 Ed egli: "No, padre Abraamo; ma se qualcuno dai morti va a loro, si ravvedranno". 31 Abraamo rispose: "Se non ascoltano Mosè e i profeti, non si lasceranno persuadere neppure se uno dei morti risuscita".

Le interpretazioni di questo passo evangelico divergono sin dall'antichità. Tertulliano, nel settimo capitolo del *De anima*, vi scorge una comprova della sua tesi della corporeità dell'anima:

A meno che l'anima possenga una sua corporeità, l'immagine di un'anima non potrebbe possibilmente contenere una figura della sostanza corporale. [...] Perché ciò che è incorporeo è incapace di essere trattenuto e conservato in alcun modo. [...] Deve esservi un corpo, attraverso il quale la punizione e il sollievo possano essere esperiti²⁷.

Gli ribatte tuttavia Agostino, che nel ventunesimo libro della *Città di Dio* scrive:

Direi quasi che gli esseri spirituali bruceranno senza un proprio corpo, come bruciava nell'inferno quel ricco, quando gridava: *Sono straziato da questa fiamma*. [...] Allo stesso modo era incorporea la fiamma, da cui era bruciato, la goccia che richiese, come lo sono anche le immagini nel sogno

27. "Si enim non haberet anima corpus, non caperet imago animae imaginem corporis. [...] incorporalitas enim ab omni genere custodiae libera est, immunis et a poena et a fouella. [...] Per quod enim punitur aut fouetur, hoc erit corpus" (Tertulliano, *De Anima*, 7, PL 2, 641-752b, 656-7; trad. mia).

dei dormienti o ancor di più gli esseri incorporei per coloro che intuiscono nell'estasi, sebbene abbiano la parvenza di corpo²⁸.

Tutta la Cristianità si divide per secoli intorno a tale questione. Segue l'interpretazione di Tertulliano Origene nel capitolo VI dell'*Epistola ad Gregorium*, secondo cui "solo di Dio si può supporre che esista senza sostanza materiale e senza alcuna relazione con una proiezione corporea"²⁹. Di pari avviso sono Fausto di Riez, Ilario di Poitiers, Giovanni Cassiano.

Asseconda invece l'interpretazione agostiniana il *De anima* di Cassiodoro, VI secolo, ove si legge: "L'uno [Il ricco] non ha parlato con alcuna lingua corporea, e l'altro [il povero] non aveva alcun dito, da cui potessero cadere gocce e alleviare il fuoco dello scialtore"³⁰. Così pure il *Tractatus de animae* di Rabano Mauro, dell'842, o il *De Statu animae* di Claudiano Mamerto³¹; tra i Padri della Chiesa greci, Basilio nell'OMIAIA EIS TO, Πρόσεχε σεαυτῶ ("Comprendi attraverso l'anima incorporea, che abita in te, che Dio è incorporeo")³²; e Gregorio di Nissa nel *De Mortuis* ("Anche lo spirito è senza materia, non può essere visto; può essere compreso solo attraverso il credere")³³.

La catena di riferimenti potrebbe essere inseguita ancora a lungo, addirittura fino alla teologia contemporanea³⁴. Occorre, tuttavia, per-

28. "Dicerem quidem sic arsuos sine ullo suo corpore spiritus, sicut ardebat apud inferos ille dives, quando dicebat: Crucior in hac flamma [...]. Sic ergo incorporalis et illa flamma qua exarsit et illa guttula quam poposcit, qualia sunt etiam visa dormientium sive in ecstasi cernentium res incorporales, habentes tamen similitudinem corporum" (Agostino, *De civitate Dei*, 21, 10, 2; PL 41, 725; trad. mia).

29. "[...] cum solius Dei [...] id proprium sit, ut sine materiali substantia et absque ulla corporeae adjectionis societate intelligatur subsistere" (Origene, *Epistola ad Gregorium*, VI; PG 11, 170; trad. mia).

30. "Caetereum nec ille lingua locutus est, quam constat esse corpoream; nec ille digitos habuit, unde cadentibus guttis incendium divitis temperare potuisset" (Cassiodoro, *De anima*, IV; PL 70, 1289c; trad. mia).

31. Rabano Mauro, *Tractatus de animae*, PL 110, 1109-20; Claudiano Mamerto, *De Statu Animae*, Brepols, Turnhout, 2010.

32. "Ἄσώματον νόει τὸν Θεὸν ἐκ τῆς ἐνυπαρχούσης σοι ψυχῆς ἀσωμάτου [...]"; PG 31, 216; trad. mia; cfr Fedwick 1993-2004, 2; per un'edizione critica del testo greco, Basilio 1962 e 2012.

33. "ὥστε καὶ ταύτην ἀϋλὸν τε εἶναι καὶ ἀειδῆ καὶ ἀσώματον"; PG 46, 509; trad. mia; cfr Gregorio di Nissa 1991 e 1967-98.

34. Chapeaurouge 1973, p. 9: "Die theologische Kontroverse über die Materialität der Seele".

lomeno accennare a come le immagini traducono questo dissidio³⁵. Qui il criterio deve farsi da cronologico strutturale. Si consideri, a titolo di esempio, l'affresco altomedievale del Refettorio del Convento carmelitano di Elsinore, in Danimarca (fig. 13).

Figura 13. Affresco altomedievale del Refettorio del Convento carmelitano di Elsinore, in Danimarca. Fotografia riprodotta da Beckett 1926, p. 362.

L'assiologia della parabola è resa da una bipartizione: a sinistra la dipartita del ricco, a destra quella di Lazzaro. In entrambi i casi si recupera la formula greca di un'anima che lascia il corpo dalla bocca (Beckett 1926, pp. 79, 361). Non si tratta affatto di un unicum iconografico, se si pensa alla raffigurazione del martirio di Sant'Albano nel Salterio inglese dedicatogli (figg. 14a-14b), ove l'anima fuoriesce dalla bocca della testa mozzata del Santo, nell'angolo in basso a destra (Goldschmidt 1895; Pächt 1960)³⁶; oppure alla rappresentazione della morte di Santa Scolastica (figg. 15a-15b), prodotta due decenni più tardi, ove l'anima è di nuovo uccello che dalla bocca della Santa s'invola verso i cieli; ovvero al capitello della quarta colonna della navata sud della Basilica di Vézelay (fig. 16), sempre dalla seconda metà del dodicesimo secolo, ove nella raffigurazione della parabola del ricco e di Lazzaro si vede distintamente l'anima del primo strappatagli di bocca dai demoni (Salet e Adhémar 1948).

35. Schiller 1966, I, pp. 470-1; Kemp 1972; Chapeaurouge 1980; Cormack 1997; Buschhoff 2004, pp. 163-4: "Die Seele im kirchlichen Verständnis und ihre künstlerische Darstellung".

36. L'immagine intende illustrare Salmi 25:1: "Di Davide. A te, o SIGNORE, io elevo l'anima mia" (Nuova Riveduta).

Figura 14. Salterio inglese di Sant'Albano, prodotto prima del 1123, fotografia riprodotta da Pächt 1960, p. 416, fig. 99.

Figura 15. Salterio di Stoccarda, intorno al 1150, Cod. Hist. Fol. 415 der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, fol. 25r, fotografia riprodotta da Löffler 1928, p. 49, fig. 24.

Figura 16. Capitello della quarta colonna della navata sud della Basilica di Vézelay, seconda metà del dodicesimo secolo. Fotografia dell'autore.

Un'ulteriore enfasi su questa formula iconografica si coglie poi nelle rappresentazioni di area bizantina, per esempio sulle pareti ovest e sud della cappella di San Giorgio nel monastero serbo-ortodosso di Hilandar, sul Monte Athos, ove un ciclo di affreschi del terzo quarto del quattordicesimo secolo traduce in immagini il *Canone degli agonizzanti* [εις ψυχορραγοῦντας], attribuito al martire e poeta bizantino Andrea da Creta (fig. 17).

La terza scena rappresenta il momento della dipartita dell'anima, menzionato nel secondo verso del sesto canto. L'anima del monaco in forma di figurina ignuda si slancia verso l'alto, adiuvata da un angelo, mentre ancora il piede destro rimane intrappolato nella bocca del

Figura 17. Parete sud della cappella di San Giorgio nel monastero serbo-ortodosso di Hilandar, Monte Athos, terza scena dal ciclo di affreschi del Canone degli agonizzanti [εἰς ψυχορραγοῦντας], attribuito al martire e poeta bizantino Andrea da Creta. Terzo quarto del quattordicesimo secolo. Fotografia riprodotta da Djurić 1964, fig. 10.

defunto (Djurić 1964, p. 68)³⁷. La tematizzazione della bocca come pertugio di comunicazione fra vita e morte, immanenza e trascendenza, è ancora più evidente nell'affresco del Monastero serbo-ortodosso di Dečani, nel Kosovo, risalente al 1347-48 e raffigurante proprio la parabola del Ricco e del povero Lazzaro (fig. 18)³⁸.

37. Sulla presenza di questo dettaglio figurativo negli affreschi di Sušica in Macedonia, si legga Babič 1962.

38. Cvetković 2011, p. 34 e bibliografia alla nota 88.

Figura 18. “Il ricco e Lazaro”, affresco dal monastero serbo-ortodosso di Dečani, Kosovo, 1347-48. Fotografia dell’autore.

In questa narrazione tripartita una coppia d’angeli, a sinistra, trasporta l’anima in fasce del povero — il cui corpo giace in basso esanime su una misera stuoia — verso i cieli appena accennati in una curva biancastra nella parte in alto al centro dell’immagine³⁹. Su un letto di marmo, al centro, un angelo afferra l’anima del ricco dannato strappandogliela dalla bocca con un forcone, quasi a prefigurare l’infinita arsura che egli soffrirà negli inferi, evocati nell’angolo in basso a destra.

Come la teologia cristiana, così pure la corrispondente iconografia si spacca, a volte prendendo il partito della corporeità soggettiva dell’anima, e a volte invece contorcendosi in configurazioni paradossali, in cui l’immaterialità dell’anima è rappresentata attraverso il diniego di ogni soggettività⁴⁰. È il caso della splendida *Dormizione della Vergine* raffigurata in un affresco macedone del 1299 (fig. 19), ove la formula greca della dipartita dell’anima dalla bocca si associa alla volontà di negarne la materialità, con il paradossale risultato di sovvertire la corrispondenza di genere⁴¹ fra la Vergine e la figurina della sua anima⁴².

39. Su questa particolare figura cfr Underwood 1975, pp. 208, 238-9.

40. Il saggio non suggerisce affatto che l’iconografia cristiana sia una semplice traduzione della letteratura religiosa cristiana e della sua esegesi. Al contrario, l’iconografia religiosa, non solo nel Cristianesimo ma anche nelle altre civiltà religiose, sovente contraddice le sue fonti verbali, rivelandone così e trasponendone in immagini le contraddizioni interne (Leone 2013b). Questo è anche il caso dell’immaginario visivo cristiano dell’anima.

41. Sul genere delle rappresentazioni visive della soggettività religiosa, e in particolare dell’anima, si veda Leone 2012a, specialmente “L’âme au féminin” (2, pp. 421-87).

42. Secondo Babič (1962, pp. 332-3), il dettaglio figurativo dell’anima della Vergine che fuoriesce dalla sua bocca al momento della dormizione così da essere ricevuta fra le braccia

Figura 19. Dormizione della Vergine, affresco nella chiesa di San Nicola di Prilep, Macedonia, circa 1299. Fotografia dell'autore.

7. Conclusioni

Il presente saggio può solo accennare alle complesse e affascinanti avventure testuali che si forgiavano all'incrocio fra cultura greca, ebraica e cristiana. Del distillato verbale e visivo offerto dal Ripa non si è dipa-

del figlio Gesù — un dettaglio che, come è stato sottolineato, si ritrova in un affresco della chiesa di San Nicola di Prilep così come in uno di Sušica, in Macedonia — deriva da modelli greci e romani attraverso la mediazione dei salteri bizantini illustrati, per esempio il fol. 102 del *Salterio Chludov* di Mosca (Museo Storico, Cod. Add. Gr. 129, nono secolo), ove si può vedere una figura umana giacente, con l'anima che le fuoriesce dalla bocca; l'immagine è accompagnata dalla didascalia "l'anima dell'uomo" (Babič 1962, fig. 22). Due salteri dell'undicesimo secolo, uno nel Vaticano (Vat. Barb. Gr. 372, risalente al 1092, fol. 167 verso), l'altro a Londra (Add. Gr. 19352, risalente al 1066, fol. 137, fig. 23), adottano la stessa figura al fine di illustrare Salmi 103:15-16: "15 I giorni dell'uomo sono come l'erba; egli fiorisce come il fiore dei campi; 16 se lo raggiunge un colpo di vento esso non esiste più e non si riconosce più il luogo dov'era" (Nuova Riveduta). Inoltre, in un salterio del tredicesimo secolo dal monastero di Dionysiou sul Monte Athos (ms. 65, fol. 11 verso) un angelo riceve la personificazione di un'anima e l'aiuta a uscire fuori dalla bocca di un monaco defunto (Babič 1962, p. 333). Anche in un salterio serbo ora a Monaco di Baviera, quattordicesimo secolo, folio 153 recto, la morte del giusto è raffigurata allo stesso modo, al fine di illustrare Salmi 118:2-3 (altre occorrenze di questa iconografia possono essere trovate in Tikkanen 1895, pp. 29, 32, 99, figg. 38, 44, 100). Tra i manoscritti latini, l'*Hortus Deliciarum* (fine del dodicesimo secolo) impiega la stessa figura al fine di rappresentare, di nuovo, la morte del ricco della parabola. Infine, anche la novella illustrata *Barlaam e Josaphat* (manoscritto del quattordicesimo secolo, Par. Gr. 1128, fol. 58) contiene la figura della bocca come pertugio di transizione fra la vita e la morte (Der Nersessian 1937, 2: p. 247, fig. 63, I, p. 45, fig. 47).

nata che una sola isotopia, quella della volatilità dell'anima, e rispetto a questa non si sono trascelti che pochi testi, spesso incentrati sulla figura della bocca come pertugio del principio vitale. Altre isotopie andrebbero inseguite, altri testi analizzati, e ognuno di essi andrebbe meglio situato nel proprio contesto, sviscerato nella sua struttura semantica ed espressiva (Leone 2004, 2010, 2012a). Lo studio insieme storico-culturale e semiotico-tipologico degli immaginari religiosi dell'anima è fondamentale per comprenderne il lascito nelle successive concezioni della soggettività, una soggettività che è esistita ben prima che la parola corrispondente divenisse chiave nel dibattito moderno e specialmente post-moderno sull'individualità, l'agentività, il riconoscimento, la responsabilità, e così via. Uno degli obbiettivi principali di una semiotica antropologicamente orientata è di indicare, attraverso analisi testuali e contestuali, sincroniche e diacroniche, storiche e tipologiche, che il profilo del concetto di soggettività è altrettanto variabile quando la sua etimologia, con numerose metamorfosi nella sua lunga e complessa evoluzione. Il "soggetto" così come lo concepiscono oggi alcune società e culture non esisteva nella stessa forma in altre epoche e civiltà, non con gli stessi confini, tratti, competenze (Mauss 1985). Tuttavia, la storia non mostra fratture assolute nel dispiegarsi del predicamento umano. Tracce delle caratteristiche dell'idea corrente — e delle rappresentazioni — delle soggettività possono essere scovate nel passato, attraverso quella lenta ma continua trasformazione di segni, discorsi e testi attraverso cui le culture antiche trascolorano in quelle moderne, e queste nella contemporaneità.

Nel *mare magnum* di queste espressioni che danno voce all'umanità e ne lasciano le impronte attraverso la storia, il semiologo può solo lavorare umilmente con l'archeologo, lo storico, l'antropologo, ed elaborare modelli che rintracciano il filo di tali trasformazioni con coerenza più cogente, individuando i meccanismi interni, i passaggi salienti, i salti e le lacune attraverso cui le forme e i concetti mutano nel passaggio da una civiltà a un'altra. Rintracciando il meccanismo che anima questo concetto non si può semplicemente partire dal Cristianesimo ma dalle sue radici, da Atene e Gerusalemme, investigando in che modo l'immaginario cristiano dell'anima prende a prestito elementi dalle ideologie religiose precedenti per costruire la sua propria articolazione della dialettica fra interiorità ed esteriorità, distinzione e indistinzione, autonomia e indipendenza.

Assumendo come punto di partenza — secondo il modello dell'analisi greimasiana della semantica dei dizionari — la definizione condensata che Ripa offre dell'iconografia cristiana dell'anima, una delle sue linee di coerenza semantica (isotopie), quella della volatilità, è stata esaminata in dettaglio: per i Greci, gli Ebrei, e poi per i Cristiani, il principio di agentività che abita il corpo non è un tratto stabile, permanente, bensì un elemento fuggevole, la cui scivolosità è enfatizzata soprattutto nei racconti della morte. È in queste narrazioni, infatti, che cercano di rappresentare quell'istante ineffabile che è il passaggio dalla vita alla morte, dall'esistenza alla non-esistenza, che l'immaginario del principio interiore della vita si manifesta con drammatica urgenza. Se il corpo umano è abitato, o persino “posseduto” da un principio di agentività che determina le peculiarità della sua esistenza, che cosa succede a questo corpo quando la morte viene a determinarne l'immobilità e l'inesorabile deterioramento? E più importante ancora, che cosa succede al principio racchiuso da questo corpo? Quanto dell'individualità dell'esistenza umana sopravvive alla brusca transizione tra la vita e la morte? Ogni civiltà risponde a queste domande con segni, rappresentazioni e racconti differenti, che cercano di proporre abduzioni su ciò che non può essere né dedotto né indotto.

I Greci, come è stato evidenziato, tendono a raffigurare un principio vitale scevro della gravità del suo ricettacolo corporeo e perciò libero di volare via al momento della morte, un momento che può essere euforico o disforico a seconda che tale natura eterea sia concepita come un'angosciante fuggevolezza o come liberazione. In ogni modo, essi raramente rinunciano ad attribuire un'incarnazione al principio incorporeo della vita che abbandona il corpo: una tipologia variegata di incorporazioni — e raffigurazioni — di *psyché* deriva da tale immaginario, ove tutti i segni dell'anima greca sono caratterizzati da volatilità, ma poi variano per quanto riguarda la misura in cui essi manifestano una corrispondenza somatica tra il corpo morente e la sua fuggevole *psyché*.

Gli Ebrei, al contrario, non attribuiscono una figura corporale al principio di vita, giacché tale figura corporale è, a ben vedere, il corpo stesso. Quando la vita cessa, la visibilità di tale principio attraverso il corpo cessa pure, e ciò che conta è piuttosto di immaginare la dinamica di circolazione di questo principio, il suo andare dentro il

corpo e rivenirne fuori nei momenti della creazione/nascita e della morte. L'immaginario ebraico perciò non moltiplica le figure visibili dell'anima ma piuttosto le operazioni invisibili alle quali è soggetta al momento della creazione (dove la riflessione, che l'iconografia cristiana manifesterà in seguito anche in forme visive, sull'"animazione di Adamo") e, soprattutto, al momento della morte (dove l'articolazione di una tipologia di modi di morire, e la riflessione mistica sul "bacio di Dio"). La smilza iconografia dell'immaginario ebraico della morte non rappresenta l'anima che lascia il corpo ma piuttosto le operazioni di un agente trascendente, invisibile, che dà o riprende quel principio invisibile che aveva infuso in un corpo visibile.

Come è stato dimostrato, i Cristiani ereditano dai Greci sia l'idea di un'estrema volatilità dell'anima che l'ossessione per la sua rappresentazione. Anch'essi danno luogo, principalmente nell'iconografia cristiana, a una gamma variegata di segni e racconti che materializzano l'immaterialità dell'anima al momento della sua dipartita dal corpo, con gradi di corrispondenza tra l'individualità della prima e la distinzione della seconda anch'essi variabili. Tuttavia il Cristianesimo, e soprattutto il discorso "logocentrico" della sua teologia, rimane piuttosto diffidente verso la legittimità di rappresentare il principio invisibile di vita che il corpo condivide con il suo creatore invisibile. Ciò che consegue da questo funambolismo fra iper-iconismo greco e iper-aniconismo ebraico è forse non schizofrenia ma di certo contraddizione, paradosso, e sofisticatezza rappresentativa.

Un'antropologia semiotica delle culture religiose deve analizzare la splendida varietà attraverso cui i gruppi umani hanno immaginato, significato, e comunicato il sacro attraverso le epoche. Che cosa sono infatti queste civiltà se non conglomerati di segni raggruppati da una certa "somialianza di famiglia", da un certo stile e da una certa piega dell'immaginazione umana? E tuttavia, l'articolazione di tale varietà in tipologie armoniose, che s'intende accrescano la nostra capacità di comprendere l'abbondanza di segni che popolano il mondo e la sua storia, conduce immediatamente alla percezione di analogie, similarità e continuità; all'individuazione di ciò che attraversa le epoche e le civiltà e costituisce, a ben vedere, il fondamento dell'umanità. Che la nostra soggettività si esprima attraverso i segni del linguaggio, che essi siano capaci di volare attraverso lo spazio etereo che separa i corpi, e che in qualche modo tali segni vi si librino, vivi, anche

dopo la morte del corpo, sono caratteristiche fondamentali del moderno immaginario della soggettività, nuove proposizioni di un antico sogno⁴³.

Riferimenti bibliografici

- ASSMANN J. (2006) *Erinnertes Ägypten: pharaonische Motive in der europäischen Religions- und Geistesgeschichte*, Kulturverlag Kadmos, Berlino.
- BABIČ G. (1962) *Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge*, "Cahiers archéologiques", 12: 332-6.
- BASILIO DI CESAREA (1962) *L'homélie de Basile de Césarée sur le mot 'observe-toi toi-même'*, a cura di S.Y. Rudberg, Almqvist & Wiksell, Stoccolma.
- (2012) *Nosce te ipsum - animam tuam - Deum: Predigt 3 des Basilii Caesariensis in der Übersetzung des Rufinus: kritische Ausgabe des lateinischen Textes mit Einleitung, griechischer Fassung und deutscher Übersetzung*, a cura di H. Marti, De Gruyter, Berlino e Boston.
- BAUMEISTER K.A. (1889) *Denkmäler des klassischen Altertums, zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte*, 3 voll., R. Oldenbourg, Monaco di Baviera.
- BECKETT F. (1926) *Danmarks Kunst: Gotiken*, Henrik Koppels Forlag, Copenhagen.
- BENVENISTE É. (1966) *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Parigi.
- (1971) *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Parigi.
- BONFIGLIOLI S. (2008) *Aristotle's Non-Logical Works and the Square of Oppositions in Semiotics*, "Logica Universalis", 2, 1: 107-26.
- BOUDON R. (1968) *A quoi sert la notion de "structure"? Essai sur la signification de la notion de structure dans les sciences humaines*, Gallimard, Parigi.
- BOUSSET W. (1965) *Die Himmelsreise der Seele*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- BUNČIĆ A. (2011) *The Sarajevo Haggadah: Iconography of Death in Jewish Art and Tradition*, "Ikon", 4: 73-81.

43. L'influenza dell'immaginario cristiano dell'anima sulle concezioni moderne e contemporanee del linguaggio in quanto "anima dell'uomo" dovrebbero fare oggetto di uno studio specifico.

- BUSCHHOFF A. (2004) *Die Liebesemblemantik des Otto van Veen: die Amorum Emblemata (1608) und die Amoris Divini Emblemata (1615)*, H.M. Hauschild, Brema.
- CALABRESE O. (1991) “Rappresentazione della morte e morte della rappresentazione”, in I. Pezzini (a cura di), *Semiotica delle Passioni*, Esculapio, Bologna: 97–108.
- CHAPEAUROUGE D. de (1973) *Die Rettung der Seele. Genesis eines Mittelalterlichen Bildthemas*, “Wallraf-Richartz-Jahrbuch – Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 35: 9-54.
- (1980) *Die Rettung der Seele: Biblische Exempla und mittelalterliche Adaption*, “Vestigia Bibliae”, 2: 35-88.
- COBLEY P. (2009) *Preface*, “Semiotica”, 173 (numero monografico su “Subjectivity”): 369-76.
- COLLIGNON M. (1875) *Sur un groupe d'éros et psyché trouvé en Grèce*, “Revue archéologique” 30: 201–4.
- COQUET J.-C. (2007) *Phusis et logos: Une phénoménologie du langage*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis.
- CORMACK R. (1997) *Painting the Soul: Icons, Death Masks, and Shrouds*, Reaktion Books, Londra.
- CUMONT F.V.M. (1942) *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Geuthner, Parigi.
- CVETKOVIĆ B. (2011) *The Living (and the) Dead: Imagery of Death in Byzantium and the Balkans*, “Ikon”, 4: 27-44.
- DAVID M.V. (1965) *Le Débat sur les écritures et l'hieroglyphe aux XVIIème et XVIIIème siècles: et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes*, SEVPEN, Parigi.
- DER NERSESSIAN S. (1937) *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph / d'après les clichés de la Frick Art Reference Library et de la Mission Gabriel Millet au Mont-Athos*, 2 voll., E. de Boccard, Parigi.
- DIHLE A. (1982) “Totenglaube und Seelenvorstellung im 7. Jahrhundert vor Christus”, in T. Klaus (a cura di), *Jenseitsvorstellungen in Antike und Christentum. Gedenkschrift für Alfred Stuiber*, 9-20 (= “Jahrbuch für Antike und Christentum”, 9).
- DJURIĆ V.J. (1964) “Fresques médiévales à Chilandar”, in Comité yougoslave des études byzantines (a cura di), *Actes du XII Congrès internatio-*

- nal d'études byzantines* [Ochride, 10–16 settembre 1961], Naučno Delo, Belgrado.
- ECO U. (1975) *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- (1979) *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
- FEDWICK P.J. (1993-2004) *Bibliotheca Basiliensis Universalis: a Study of the Manuscript Tradition of the Works of Basil of Caesarea*, 5 voll., Brepols, Turnhout.
- FESTUGIÈRE A.-J. (1957) *La mosaïque de Philippopolis et les sacrophages 'au Prométhée'*, "La Revue des arts: revue des arts et des musées", 7: 195-202.
- FINNESTAD R.B. (1978) *The Meaning and Purpose of Opening the Mouth in Mortuary Contexts*, "Numen", 25, 2: 118-34.
- FISHBANE M. (1994) *The Kiss of God: Spiritual and Mystical Death in Judaism* (The Samuel & Althea Stroum Lectures in Jewish Studies), University of Washington Press, Seattle e Londra.
- GANDZ S. (1932-3) *Hebrew Numerals*, "Proceedings of the American Academy for Jewish Research", 4: 53-112.
- GERHARD E., a cura di (1840-58) *Auserlesene griechische Vasenbilder: hauptsächlich etruskischen Fundorts*, 4 voll., G. Reimer, Berlino.
- (1867) *Etruskische Spiegel*, 5 voll., Georg Reimer, Berlino.
- GIEHLOW K. (1915) *Die Hieroglyphen-kunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", 32, 1: 1-232.
- GOLDSCHMIDT A. (1895) *Der Albanipsalter in Hildesheim und seine beziehung zur symbolischen kirchensculptur des XII. Jahrhunderts*, G. Siemens, Berlino.
- GREGORIO DI NISSA (1967-98) *Sermones*, 3 voll., a cura di G. Heil et al., Brill, Leida e New York.
- (1991) *Discorso sui defunti*, a cura di G. Lozza, Società Editrice Internazionale, Torino.
- GREIMAS A.J. (1966) *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Larousse, Parigi.
- (1970) *Du sens: essais sémiotiques*, Éditions du Seuil, Parigi.
- (1976a) *Maupassant: la sémiotique du texte, exercices pratiques*, Éditions du Seuil, Parigi.
- (1976b) *Sémiotique et sciences sociales*, Éditions du Seuil, Parigi.

- , COURTÉS J. (1979) *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Parigi.
- HARTWIG P. (1891) *Herakles and Eurytos on a Cylix at Palermo*, "Journal of Hellenic Studies", 12: 334-50.
- HÉBERT L. (On-line) *The Semiotic Square*, "Signo: Theoretical Semiotics on the Web"; disponibile al sito <http://www.signosemio.com/greimas/semiotic-square.asp> (ultimo accesso il 24 gennaio 2013).
- HELBIG W. (1864) *Monumenti antichi posseduti da' sigg. Peytrignet e Piot*, "Bullettino dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica", 1-2: 172-84.
- HENKEL A., SCHÖNE A. (1967) *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, 2 voll., J.B. Metzler, Stoccarda.
- HJELMSLEV L. (1953) *Prolegomena to a Theory of Language*, trad. inglese di F.J. Whitfield, Waverly Press, Baltimora.
- HOGARTH D.G. (1902) *The Zakro Sealings*, "The Journal of Hellenic Studies", 22: 76-93.
- ICARD-GIANOLIO N. (1994) "Commentaire" alla voce "Psyché", in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)* (1981-2009), 8 voll. in 16, Artemis, Zurigo; vol. 7, 1 ("Oidipous – Theseus"): 583-5.
- IVERSEN E. (1958) *Hieroglyphic Studies of the Renaissance*, "The Burlington Magazine", 100, 658: 15-21.
- (1961) *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Gad, Copenaghen.
- JÜTTEMANN G., SONNTAG M., WULF C., a cura di (1991) *Die Seele: Ihre Geschichte im Abendland*, Psychologie Verlags Union, Weinheim.
- KEMP W. (1972) "Seele", in E. Kirschbaum et al. (a cura di), *Lexikon der christlichen Ikonographie* (1968-76), 8 voll., Herder, Roma et al., 4, 138-42.
- KISTER M. (1991) *Metamorphoses of Aggadic Traditions* [in ebraico], "Tarbiz", 60, 2: 213-20.
- KNIPPING J.B. (1974) *Iconography of the Counter Reformation in the Netherland: Heaven on Earth*, De Graff, Nieuwkoop.
- KOCKELMAN P. (2006) *Agent, Person, Subject, Self*, "Semiotica", 162: 1-18.
- KOGMAN-APPEL K. (1996) *Der Exodysseyklus der Sarajevo-Haggada: Bemerkungen zur Arbeitsweise spätmittelalterlicher jüdischer Illuminatoren und ihrem Umgang mit Vorlagen*, "Gesta", 35, 2: III-27.

- (2006) *Illuminated Haggadot from Medieval Spain: Biblical Imagery and the Passover Holiday*, Penn State University Press, University Park, PA.
- KRAEMER D. (2000) *The Meanings of Death in Rabbinic Judaism*, Routledge, Londra e New York.
- LEONE M. (2004) *Religious Conversion and Identity: The Semiotic Analysis of Texts*, Routledge, New York e Londra.
- (2010) *Saints and Signs: A Semiotic Reading of Conversion in Early Modern Catholicism*, Walter de Gruyter, Berlino e New York.
- (2012a) *Sémiotique de l'âme: langages du changement spirituel à l'aube de l'âge moderne*, 3 voll., Presses Académiques Francophones, Berlino et al.
- (2012b) *From Theory to Analysis: Forethoughts on Cultural Semiotics*, "Versus", 114: 23-38.
- (2013a) *Signs of the Soul: Toward a Semiotics of Religious Subjectivity*, "Signs and Society", 1, 1: 115-59.
- (2013b) "The Iconography of the Giving of the Law – A Semiotic Overview", in A. Wagner e R.K. Sherwin (a cura di), *Law, Culture, and Visual Studies*, Springer, Berlino e New York, 395-419.
- LOTMAN I.M. (1990) *Universe of the Mind: a Semiotic Theory of Culture*, trad. inglese di A. Shukman, Indiana University Press, Bloomington, IN.
- (1992) *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, trad. italiana di S. Silvestroni, Marsilio, Venezia.
- LYS D. (1959) "Nèphèsh", *histoire de l'âme dans la révélation d'Israël au sein des religions proche-orientales*, Presses Universitaires de France, Parigi.
- (1963) *Rûach, le souffle, dans l'Ancien Testament, enquête anthropologique à travers l'histoire théologique d'Israël*, Presses Universitaires de France, Parigi.
- MANETTI G. (1987) *Le teorie del segno nell'antichità classica*, Bompiani, Milano.
- (1998) *La teoria dell'enunciazione: L'origine del concetto e alcuni più recenti sviluppi*, Protagon, Siena.
- (2008) *L'enunciazione: dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Mondadori Università, Milano.
- MAUSS M. (1950) *Sociologie et anthropologie*, PUF, Parigi.

- MEIER P.I. (1883) *Sopra un'anfora della collezione Bourignon in Napoli*, "Annali dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica", 55: 208–24.
- MORRISON J.V. (1997) *Kerostasia, the Dictates of Fate, and the Will of Zeus in the Iliad*, "Arethusa", 30, 2: 276-96.
- MURTONEN A. (1958) *The Living Soul; a Study of the Meaning of the Word Naefaeš in the Old Testament Hebrew Language*, Studia orientalia edidit Societas Orientalis Fennica (XXIII.i.), Helsinki.
- ONO A. (2007) *La Notion d'énonciation chez Émile Benveniste*, Lambert-Lucas, Limoges.
- OPPEL A., a cura di (1911) *Das Hohelied Salomonis und die deutsche religiöse Liebeslyrik*, Rothschild, Berlino e Lipsia.
- PÄCHT O. (1960) *The St. Albans Psalter* (Studies of the Warburg Institute 25), Warburg Institute, University of London, Londra.
- PARMENTIER R.J. (1994) *Signs in Society: Studies in Semiotic Anthropology*, University of Indiana Press, Bloomington, IN.
- POWELL M.J. (2009) *Benveniste's Notion of Subjectivity in the Active Metaphors of Ordinary Language*, "Semiotica", 67, 1-2: 39-60.
- PRAZ M. (1939-47) *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 2 voll., The Warburg Institute, Londra.
- PRICE J.J. (1920) *Rabbinic Conceptions about Death*, "The Open Court", 7: 440-8.
- QUEIROZ J., MERRELL F. (2005) *Abduction: Between Subjectivity and Objectivity*, *Semiotica*, 153, 1-4: 1-8.
- RAWN J.D. (2008) *Discovering Gematria: Foundational Exegesis and Primary Dictionary*, Gematria Publishing, Hixson, TN.
- REINACH S. (1899) *Répertoire des vases peints grecs et etrusques*, 2 voll., Ernest Leroux, Parigi.
- RIPA C. (1603) *Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione*, Appresso Lepido Facij, Roma.
- ROHDE E. (1950) *Psyche: the Cult of Souls and Belief in Immortality among the Greeks*, trad. inglese di W.B. Hillis, Routledge and Kegan Paul, Londra.
- ROSCHER W.H., a cura di (1884) *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 6 voll. in 9, Georg Olm Verlagsbuchhandlung, Hildeseim.

- ROTH A.M. (1992) *The psš-kf and the 'Opening of the Mouth' Ceremony: A Ritual of Birth and Rebirth*, "The Journal of Egyptian Archaeology", 78: 113-47.
- ROTH C. (1963) *The Sarajevo Haggadah*, New York, Harcourt, Brace and World.
- SALET F., ADHÉMAR J. (1948) *Jean La Madeleine de Vézelay: étude iconographique*, Librairie d'Argences, Melun.
- SALINAS A. (1864) *Notice sur deux statues nouvellement découvertes à Athènes, près de l'Hagia Trias*, "Revue archéologique", 5, 9: 361-70.
- SCHILLER G. (1966) *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 5 voll. in 7 (1966-91), Gütersloher Verlagshaus G. Mohn, Gütersloh.
- SCHRADER K.W.O. (1907) *Sprachvergleichung und Urgeschichte. Linguistisch-historische Beiträge zur Erforschung des indogermanischen Altertums*, 2 voll., H. Costenoble, Iena.
- SINGER M.B. (1984) *Man's Glassy Essence: Explorations in Semiotic Anthropology*, Indiana University Press, Bloomington, IN.
- (1991) *Semiotics of Cities, Selves, and Cultures: Explorations in Semiotic Anthropology*, Mouton de Gruyter, Berlino e New York.
- SONNENHAUSER B. (2008) *On the Linguistic Expression of Subjectivity: Towards a Sign-Centered Approach*, "Semiotica", 172: 323-37.
- STAPLES W.E. (1928) *The "soul" in the Old Testament*, "The American Journal of Semitic Languages and Literatures", 44, 3: 145-76.
- STRAUSS L. (1967) *Jerusalem and Athens: some Preliminary Reflections*, City College, New York.
- TIKKANEN J.J. (1895) *Die Psalterillustration im Mittelalter; vol. I: Die Psalterillustration in der Kunstgeschichte*, Finnischen Litteratur-Gesellschaft, Helsinki.
- TURCAN R. (1959) *L'âme-oiseau et l'eschatologie orphique*, "Revue de l'histoire des religions", 155: 33-40.
- UNDERWOOD P.A. (1975) *Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, 4 voll., Princeton University Press, Princeton, NJ.
- VERMEULE E. (1979) *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, University of California Press, Berkeley.
- WEICKER G. (1895) "De Sirenibus quaestiones selectae", tesi di dottorato, Università di Lipsia.

——— (1902) *Der Seelenvogel in der alten Litteratur und Kunst*, B.G. Teubner, Lipsia.

——— (1905) *Hähne auf Grabstelen*, "Athenische Mitteilungen" 30: 207-12.

WEITZMANN K., KESSLER H.L. (1986) *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*, Princeton University Press, Princeton, NJ (pubblicato per il Dept. of Art and Archaeology of Princeton University).

———, BERNABÒ M., a cura di (1999) *The Byzantine Octateuchs*, Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, NJ; in associazione con Princeton University Press.

WITTE J.J.A.M. de (1833) *La mort d'Alcyonée*, "Annales de l'Institut de correspondance archéologique", 5: 308-18.

WRIGHT A.T. (2011) *The Spirit in Early Jewish Biblical Interpretation: Examining John R. Levison's Filled with the Spirit*, "Pneuma" 33, 12: 35-46.

Fino a che punto soggettività ed enunciazione sono nozioni interconnesse e inscindibili?

Le due concezioni di enunciazione

GIOVANNI MANETTI

ENGLISH TITLE: To what Extent are Subjectivity and Enunciation interconnected and inseparable Notions? The two Conceptions of Enunciation.

ABSTRACT: The paper proposes two basic hypotheses through a diachronic reading of the writings of Benveniste contained both in the two volumes of the *Problèmes de linguistique générale*, and in the handwritten notes of the “Fond Benveniste”: 1) The first hypothesis is that the themes of subjectivity and enunciation are not the same, while having between them various elements of bond and develop (especially the first) or take their centrality (especially the latter) from two insights seemingly of detail, the first deriving from a comparison between the metalanguage of western grammar and Arabic grammar, the second from an observation relating to a redundancy in the system of the French verb conjugation. 2) The second hypothesis concerns the fact that in the writings of Benveniste, we can find, even though implicitly, a twofold conception of enunciation, and not a single theory. On the one hand there is a “strong conception” or “particularizing” which provides for the identification of enunciation specifically with the “discourse”, the latter being connected to the structure of the dialogue and linked to the necessary presence of two figures which are alternately protagonists in a verbal exchange. On the other side there is a “weak conception”, or “generalizing”, according to which the enunciation is viewed as a general mechanism of semantization of a semiotic system, which involves the whole language, and not just a formal apparatus. This conception is close to a notion of enunciation as production (including the artistic production) and therefore can be found in systems other than verbal.

PAROLE CHIAVE: enunciation; subjectivity; discourse; Benveniste; Ducrot.

1 È incontestabile — e di fatto incontestato — che l'introduzione del tema della soggettività nel linguaggio negli studi semiotici e linguistici si debba interamente a Benveniste.

Più interessante è forse osservare come questo tema abbia spesso costituito il motivo centrale (quasi esclusivo e in certo qual modo produttore di un cono d'ombra sugli altri)¹ nella ricezione dell'intero capitolo relativo alla linguistica teorica dello stesso studioso, come, paradigmaticamente (ma gli esempi si potrebbero moltiplicare) dimostra un celebre libro del 1980 di Catherine Kerbrat-Orecchioni, dal titolo *L'énonciation: de la subjectivité dans le langage*. Questo fenomeno di interpretazione unilaterale si è verificato soprattutto negli anni '60 e '70, ma ha lasciato una scia lunga. Era giustificato nel periodo in cui ciò si è avvenuto, un periodo in cui, come ha sottolineato Claudine Normand (1986, p. 202) (una delle ultime allieve dirette di Benveniste al Collège de France, insieme a Jean-Claude Coquet e Jacqueline Authier-Revuz), il fenomeno era favorito dal desiderio di trovare delle assonanze tra il paradigma linguistico, la psicanalisi e il marxismo; ma desta maggiori perplessità la sua permanenza in molti dei contesti culturali in cui si fa riferimento oggi all'opera del grande linguista francese².

In realtà lo scandaglio del tema della soggettività nella produzione della linguistica teorica di Benveniste ha una durata determinata: emerge in un crescendo, che comincia con un articolo del 1946

1. Del resto il capitolo relativo alla linguistica generale all'interno della produzione di Benveniste è molto vasto e articolato, e fa parte di un'opera ampia e variegata, comprendente, come noto, in 18 libri e quasi 300 articoli, almeno altre due aree: quella della linguistica comparativa e quello dell'antropologia linguistico-sociale.

2. Naturalmente non è sempre così, in quanto è oggi molto più viva la coscienza dell'operazione complessiva di Benveniste. Lo sottolinea esemplarmente Rudolf Mahrer in un saggio recente (2011, pp. 199–200) in cui sostiene che Benveniste ha portato negli studi sulla lingua un contributo di rinnovamento attraverso due gesti fondamentali e distinti. Il primo consiste nell'interrogare il linguaggio in quanto attività umana di "iscrizione congiunta del senso e del soggetto" (traduzione nostra). Il secondo gesto consiste nel raddoppiare l'analisi della lingua da una parte come corpo formale e dall'altra come apparato di funzioni, che coincide appunto con il tema dell'enunciazione. Secondo Mahrer, con questo duplice gesto Benveniste aprirebbe una prospettiva *neo-strutturale*. *Strutturale*, in quanto riconosce la realtà della lingua come apparato autonomo e che risponde a delle proprie funzioni. *Neo*, in quanto la sua teoria supera l'immanentismo di un primo strutturalismo attraverso l'introduzione delle due realtà del soggetto e del riferimento al mondo esterno. I due gesti di Benveniste, del resto, sono solidali con una visione che vede come intimamente congiunti i due obiettivi della descrizione delle singole lingue, da una parte, e la comprensione della facoltà di linguaggio, dall'altra, che ad esse è sottesa.

[1947]³, *Struttura delle relazioni di persona nel verbo*, continua in un articolo di dieci anni più tardi, *La natura dei pronomi* del 1956, per giungere al culmine nel saggio del 1958, *La soggettività nel linguaggio*. Dopo questa data il tema quasi scompare — o comunque è presente in una forma molto attenuata negli scritti successivi.

Invece, a partire dal 1959, con l'articolo *Le relazioni di tempo nel verbo francese*, diventa centrale un secondo tema, che in certo qual modo prende il posto di quello relativo alla soggettività: il tema dell'enunciazione. Quest'ultimo aveva già fatto la sua comparsa nel 1956 ne *La natura dei pronomi* (Benveniste, 1966b, trad. it., p. 302), ma quasi in sordina; nel 1959 viene collegato in maniera ambigua con quello di "discorso" (e di "invenzione del discorso" a proposito di Benveniste ha parlato esplicitamente Gérard Dessons 2006), mantenendo la sua preminenza fino all'ultimo saggio, *L'apparato formale dell'enunciazione*, del 1970.

Le ipotesi che vorrei proporre, attraverso una lettura cronologica delle opere di Benveniste sulla linguistica teorica sono due:

- a) la prima è che i due temi — quello della soggettività e quello dell'enunciazione — che non si identificano, pur avendo tra di loro vari elementi di legame, si sviluppano (soprattutto il primo) o prendono la loro centralità (soprattutto il secondo) a partire da due intuizioni apparentemente di dettaglio, attraverso le quali Benveniste intravede una realtà linguistica articolata sotto due fenomeni di apparente e banale omogeneità.
- b) La seconda ipotesi, collegata alla precedente, concerne il fatto che negli scritti di Benveniste, in maniera implicita, emerge una duplice concezione dell'enunciazione, e non una teoria unitaria, come spesso è stata presentata dagli interpreti.

1.1 Ma prima di entrare nel vivo della questione si deve riflettere preliminarmente sull'importanza di riprendere e mettere al centro degli studi semiotici il pensiero di Émile Benveniste, sottolineando contemporaneamente che comunque, come sostiene giustamente

3. La data di uscita del saggio originale indicata nel primo volume dei *Problemi di linguistica generale* è il 1946; ma, come mostrano le "Précisions bibliographiques" presenti nel volume di Brunet e Mahrer (2001, p. 9) essa deve essere considerata non esatta: la data giusta è il 1947.

Irène Fenoglio (cfr. 2011, p. 264), qualunque progetto di ri-lettura esclude ogni ripetizione e il prefisso “ri-” indica un ri-nnovamento della prospettiva e una attenzione nuova.

Innanzitutto si attirerà l’attenzione sul fatto che un segno dell’attualità e importanza del pensiero di Benveniste è che la sua eredità è rivendicata in un numero considerevole di campi di ricerca, tutti variamente collegati al paradigma semiotico: l’analisi del discorso, la linguistica testuale, la pragmatica, la semantica, l’analisi delle interazioni conversazionali, ecc. (cfr. Coquet e Fenoglio 2012, p. 41).

Del resto in Francia l’attenzione per il pensiero del grande linguista non si è mai attenuata, come è testimoniato da una serie di convegni (almeno 5) e volumi che gli sono stati dedicati a partire dal periodo in cui era ancora in vita fino ad oggi⁴.

Per l’Italia il discorso è un po’ diverso. Nonostante che l’interesse per il suo pensiero sia stato, almeno in ambiente semiotico, molto vivace, non si registra una analoga opera di approfondimento. Costituisce una positiva eccezione in un panorama piuttosto rarefatto il recente volume a cura di Paolo Fabbri *Émile Benveniste, Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura* (2009), che nell’ampia introduzione riprende e mette in luce i temi fondamentali del pensiero del grande linguista francese.

La seconda ragione che motiva una nuova ricerca intorno all’opera e al pensiero di Benveniste è oggi data dalla importante novità della riscoperta di un considerevolissimo corpus di suoi scritti che era stato lasciato, per espressa volontà del linguista, in eredità alla Bibliothèque Nationale de France (cfr. Fenoglio 2011, p. 269 e Brunet 2012)⁵. Questo lascito, denominato “fondo Benveniste”, è stato catalogato all’interno della collezione “Papier d’Orientalistes”, e contiene 30.000 fogli che coprono più di 40 anni, dal 1930 al 1976, comprendendo i testi

4. Ricordiamo a questo proposito i volumi *Mélanges linguistiques offerts à Émile Benveniste*, a c. di F. Baber e D. Cohen, 1975; *Langues, discours, société, pour Émile Benveniste*, a cura di J. Kristeva, J.-C. Milner, N. Ruwet, 1975; *Émile Benveniste, aujourd’hui*, Actes du Colloque international du C.N.R.S, Université F. Rabelais, Tours, 28–30 septembre 1983, a c. di G. Serbat, G. Lazard, J. Taillardat, “L’information grammaticale”, 1984; *Émile Benveniste, vingt ans après*, a c. di M. Arrivé e C. Normand, 1997; *Relire Benveniste. Réceptions actuelles des Problèmes de linguistique générale*, a c. di Émilie Brunet e Rudolf Mahrer, 2011.

5. Altri scritti e documenti si trovano al Collège de France; altri ancora (quelli relativi alle lingue amerindie) si trovano presso l’Università di Fairbanks, in Alaska. Cfr. Brunet 2008 e 2012, pp. 175–180.

più vari, dalle note di lettura e gli appunti presi quando Benveniste era allievo di Meillet, alle annotazioni preparatorie per i corsi all'E-PHE e al Collège de France, ai progetti per saggi mai pubblicati⁶. I testi, rimasti per lungo tempo inesplorati, sono stati in certo modo ri-scoperti negli ultimi anni ad opera di Irène Fenoglio, che dirige il gruppo denominato “Génétique du texte et théories linguistiques” e hanno cominciato ad essere studiati sistematicamente dall'équipe di ricerca dell'ITEM (“Institut des Textes et Manuscripts Modernes”) (CNRS/ENS) a partire dal 2006 (cfr. Coquet e Fenoglio 2012, p. 42).

Un'ulteriore, ragione, infine, per “ritornare” al pensiero di Benveniste ci è fornita dal giudizio espresso da Roland Barthes⁷ nell'articolo di commemorazione della sua morte (avvenuta il 3 ottobre del 1976), il quale scriveva:

On avait l'impression que son oeuvre, sa parole même, comportait toujours un supplément qu'il ne disait pas, précisément parce qu'il disait très bien les choses qu'il voulait dire. Bref, il y avait en lui, chose exorbitante pour un savant, de l'implicite.

E sicuramente tra i temi che sono rimasti impliciti figura quello della duplice accezione della nozione di enunciazione e quello delle connessioni e delle possibili e necessarie distinzioni rispetto al concetto di soggettività.

Un'ultima osservazione va fatta circa il metodo della ricerca in Benveniste: essa, come ha sottolineato Rudolf Mahrer (2011, p. 216), segue di norma tre tappe fondamentali. In un primo momento il linguista francese è colpito da alcune anomalie apparenti del sistema, che fanno scattare la molla che lo spinge all'approfondimento⁸. È curioso che

6. Il fondo comprende poi le differenti versioni manoscritte e dattilografate, nonché le bozze degli articoli pubblicati. Infine contiene la corrispondenza e 7 volumi rilegati.

7. Pubblicato su *Liberation* del 11-10-1976. Si veda anche il commento al primo volume dei *Problemi di linguistica generale* sulla *Quinzaine littéraire* del 15 marzo 1966, in cui Barthes scriveva: “Tout est clair dans le livre de Benveniste, tout y peut être reconnu immédiatement pour vrai: et cependant aussi, tout en lui ne fait que commencer”.

8. Possono essere delle unità semiotiche che vengono considerate equivalenti dal punto di vista funzionale, come ad esempio i suffissi di agentività *-tor* e *-ter* in greco, le diverse forme verbali del passato francese, la duplice serie di avverbi di luogo e di tempo, l'esistenza della voce media accanto a quelle dell'attivo e del passivo, ecc. Naturalmente questa fase presuppone un postulato linguistico riconosciuto, che è quello della normale assenza di ridondanza nei sistemi linguistici.

Benveniste ne avesse chiara consapevolezza, come mostra un ricordo riportato da Julia Kristeva (2012, p. 35) relativo a un colloquio con Benveniste, in cui il linguista dichiarava: “Vous comprenez, moi je ne m’intéresse qu’aux petites choses”⁹. In una seconda fase le forme sono analizzate dal punto di vista delle loro funzioni, secondo delle ipotesi di ordine antropologico. In una terza fase, infine, viene analizzata la funzione isolata all’interno di un apparato formale specifico.

Fa parte dell’insieme del metodo di ricerca di Benveniste, insomma, il tratto che Chloé Laplantine ha definito come tipico e cioè “la remise en question du connu, la volonté de renouveler une approche” (2011, p. 76).

2 Ma veniamo alla questione fondamentale. Abbiamo detto che i due grandi contributi apportati da Benveniste alla linguistica e alla semiotica dipendono da due intuizioni di dettaglio. La prima delle due intuizioni è quella che porterà allo sviluppo del tema della soggettività e in particolare della soggettività nel linguaggio. Se leggiamo i suoi scritti in successione cronologica (diversa dalla disposizione dei saggi nei due volumi dei *Problèmes de linguistique générale* (1966b, 1974) possiamo vedere che l’idea che la soggettività si radicasse precisamente nel linguaggio non era stata originata da una riflessione filosofica generale, né era nata tutta intera e armata come Minerva dalla testa di Giove, come invece potrebbe apparire se ci si riferisce soprattutto al saggio del 1958, intitolato appunto *La soggettività nel linguaggio*. Era, al contrario, frutto di una lunga gestazione i cui germi sono da rintracciare, come dicevamo sopra, nel saggio del 1946 [1947] *Struttura delle relazioni di persona nel verbo*. In quel saggio Benveniste, da comparatista qual era, ma applicandosi questa volta anche a lingue moderne, come noto, è colpito da due fatti, apparentemente banali, ma che, proprio per questo, hanno bisogno di essere sottoposti a un esame critico: il primo è che delle classiche nove parti del discorso solo due (il verbo e il pronome) manifestano la categoria della persona¹⁰. Il secondo fatto notevole, di gran lunga più importante — la vera grande intuizione

9. E continuava: “Le verbe ‘être’, par exemple”, enunciazione in cui traspare, accanto ad un pizzico di civetteria intellettuale, anche una evidente ironia.

10. Nel saggio in questione Benveniste precisa che vuole occuparsi solo della nozione di persona nel verbo, tralasciando la stessa nozione nel caso dei pronomi. Come vedremo, la rimanderà a un saggio di circa 10 anni dopo.

a questo proposito — è che l'apparente uniformità delle tre persone verbali nasconde in realtà un panorama più frastagliato e interessante.

2.1 La scoperta avviene facendo riferimento alla grammatica araba (Benveniste, 1946 [1947]/1966b¹¹, trad. it. pp. 272 e segg.). Infatti, mentre nel metalinguaggio della grammatica occidentale (erede di quelle greca e sanscrita) le tre forme flesse sono appunto tre persone omogenee (tre *personae* in latino, tre *prosopa* in greco e tre *purusa* in sanscrito) (rispettivamente singolari e plurali, eventualmente duali) senza che tra esse si crei una gerarchia particolare, nella grammatica araba le tre persone non sono sullo stesso piano e non hanno nomi analoghi nel metalinguaggio descrittivo. Al contrario, la prima persona viene definita *al-mutakallimu*, cioè “colui che parla”; la seconda persona *al-muhatabu*, cioè “colui al quale ci si rivolge”; la terza persona *al-ga'ibu*, cioè “colui che è assente”. Ecco una struttura nozionale organizzata per opposizioni, in cui le prime due persone si oppongono innanzitutto alla terza. Struttura che mette in evidenza una “esatta nozione dei rapporti tra le persone” (*ibid.*, p. 272)¹².

Tutto ciò è noto. Ma a volte può essere sfuggito che è proprio a questo punto che interviene per la prima volta una riflessione sulla nozione di soggetto. Infatti, dopo aver stabilito un'opposizione tra le due forme personali (la prima e la seconda), da una parte e la forma non personale (la terza) dall'altra, Benveniste si trova di fronte al problema di caratterizzare un'opposizione interna alle due forme entrambe personali. Qual è la natura linguistica di questa opposizione? La definizione di Benveniste è minimale:

Dobbiamo quindi costatare un'opposizione tra 'persona-*io*' e 'persona non-*io*'. Su che base si stabilisce? La coppia *io/tu* possiede una speciale corre-

11. La data che precede la barra è quella del saggio originale, quella che la segue è la data della sua pubblicazione nel volume dei *Problèmes*.

12. Come ormai noto, perché vari studi vi hanno insistito, Benveniste trae dall'esempio del metalinguaggio della grammatica araba spunto per una prima caratterizzazione che oppone le prime due forme effettivamente personali, alla terza forma, che viene definita non-persona e individua una manifestazione di questa opposizione nella fenomenologia delle lingue storico-naturali in cui di solito la terza persona verbale manifesta il puro tema (ovvero demarcatore zero); o, all'inverso, come nell'inglese moderno, è l'unica ad avere una desinenza.

lazione che *in mancanza di meglio* (corsivo nostro), chiameremo *correlazione di soggettività*.

(*ibid.*, p. 277)

È importante sottolineare la formula restrittiva “in mancanza di meglio”. Essa è indizio di come la nozione di soggettività entri in punta di piedi nell’apparato teorico di Benveniste¹³, nel corso di un processo in cui il linguista cerca una nuova parola per il nuovo concetto e ne trova solo una che non lo convince pienamente. È questa, tuttavia, la parola destinata ad avere — quasi malgrado la volontà del linguista — il grande successo che ha avuto.

3 È altrettanto importante mettere in rilievo che la nozione di “enunciazione” non abbia ancora fatto la sua comparsa nel saggio del 1946 [1947]. Essa comparirà in effetti per la prima volta nel saggio del 1956 dedicato a *La natura dei pronomi*, che costituisce la controparte di quello precedente, in quanto se il primo prendeva in considerazione la nozione di persona nel verbo, quest’ultimo analizza la stessa nozione nel caso dell’altra parte del discorso in cui la categoria grammaticale della persona è manifestata.

È proprio passando all’analisi dei pronomi personali che Benveniste si rende conto di una caratteristica che non aveva potuto scoprire nella disamina, certamente più astratta, delle persone verbali: e cioè che la loro referenza è variabile e dipende, per l’appunto dall’enunciazione. O meglio, dalle singole “istanze” di enunciazione prese in carico dai singoli soggetti che le usano. Così la variazione referenziale delle varie occorrenze di produzione linguistica nel caso dei pronomi di prima e

13. L’unica notazione veramente saliente rispetto alla nozione di soggettività in questo saggio la si trova solo quando viene caratterizzata la differenza tra il pronome personale di prima persona singolare e quello plurale. Benveniste così presenta la situazione: “Nella grande maggioranza delle lingue, il plurale pronominale non coincide con il plurale nominale, almeno come ce lo si rappresenta di solito. È chiaro infatti che l’unicità e la *soggettività* (corsivo nostro) inerenti all’“io” contraddicono la possibilità di una pluralizzazione. Non si possono avere più ‘io’ concepiti dallo stesso ‘io’ che parla, per il fatto che ‘noi’ non è una moltiplicazione di oggetti identici, bensì un *congiungimento* tra l’ ‘io’ e il ‘non-io’, quale che sia il contenuto di questo ‘non-io’. Tale congiungimento forma una totalità nuova e di un tipo affatto particolare, dove i componenti non si equivalgono: in ‘noi’, è sempre ‘io’ che predomina in quanto non vi è ‘noi’ che a partire da ‘io’, e questo ‘io’, per la sua qualità trascendente, si assoggetta l’elemento ‘non-io’. La presenza dell’“io” è costitutiva del ‘noi’” (Benveniste, 1946/1966b, trad. it. p. 278).

seconda persona si oppone alla permanenza del referente nel caso del pronome di terza persona.

4 È tuttavia nel saggio su *La soggettività nel linguaggio* del 1958 che la riflessione di Benveniste su questo tema trova il suo culmine ed anche il suo compimento. Dopo quella data le occorrenze della parola “soggettività” si fanno sempre più rare.

I punti fondamentali illustrati in quel saggio sono sostanzialmente tre.

Il primo è che la soggettività qui in questione non è la soggettività generica di ordine filosofico o psicologico, bensì solo la soggettività linguistica: non si tratta — dice Benveniste — della “coscienza che ciascuno prova di se stesso (nella misura in cui se ne può tenere conto, tale coscienza non è che un riflesso)”, ma dell’ “emergere nell’essere di una proprietà fondamentale del linguaggio”. Il fondamento della “soggettività” si determina attraverso lo status linguistico della “persona” che dice “io”. È una conseguenza del “dire” (1958/1966b, trad. it. p. 312). E, purtuttavia, come sottolinea Marsciani in un libro recente, *Ricerche semiotiche I* (2012, pp. 99, 102), gli echi della fenomenologia, soprattutto husserliana, sono evidenti. Il colore terminologico del passo è inequivocabile e nell’insieme il saggio ha un’impronta diversa, molto più filosofica — per così dire — rispetto ai due precedenti. Cercheremmo invano, però, una citazione diretta di Husserl o di qualche altro fenomenologo. L’ipotesi è che queste idee gli giungano attraverso due fonti husserliane. Una di queste, suggerita da Coquet, è Hendrik Josephus Pos — linguista e filosofo che aveva preso parte ai lavori del Circolo di Praga, era stato fortemente influenzato dal pensiero di Husserl ed era autore di un saggio uscito nel 1939 con il titolo “Phénoménologie et linguistique” (cfr. Kristeva 2012, p. 20 e Coquet e Fenoglio 2012, p. 49) — e l’altra è Karl Bühler, che era stato un membro importante del Circolo linguistico di Praga, ai cui lavori il giovane Benveniste aveva partecipato¹⁴. È del resto riconosciuto che Pos ha avuto un ruolo importante per l’innesto della fenomenologia nello strutturalismo. Scrive a questo proposito Marina De Palo (2012, p. 60), appoggiandosi a Jakobson:

14. Per i rapporti tra Benveniste, Bühler e Husserl, si veda, oltre a Marsciani (2012), De Palo (2010, 2012).

Pos, allievo di Husserl, avrebbe giocato un ruolo importante nella creazione di una fenomenologia del linguaggio e di una teoria della linguistica strutturale, e il secondo volume delle *Ricerche logiche* di Husserl sarebbe stato un fattore potente per gli inizi della linguistica strutturale opponendo la *grammaire universelle a priori* alla grammatica esclusivamente empirica che era allora in voga.

(1973, pp. 12–13)

Le possibili influenze di Husserl e della fenomenologia sul pensiero di Benveniste si comprendono meglio, poi, se si considera che le posizioni di Husserl hanno subito nel tempo una profonda variazione. Infatti, quando Husserl, nella seconda parte della sua produzione, ritorna sulla questione del linguaggio assume una prospettiva diversa da quella che lo portava ad ipotizzare una “grammatica universale a priori” e non prevede più che la riflessione filosofica comporti un ritorno ad un soggetto pre-empirico che detiene le chiavi del mondo, ma vede il filosofo come un soggetto che è situato nel linguaggio (Merleau-Ponty 1960, tr. it. pp. 142–143). Pos è il filosofo che maggiormente sviluppa questo aspetto che riguarda la riscoperta del soggetto parlante situato nel suo operare, il quale assume l’atteggiamento fenomenologico che permette l’accesso diretto alla lingua vivente.

Il secondo punto sostanziale è che la soggettività è un tratto fondamentale del linguaggio stesso, inteso come facoltà di linguaggio (e non della lingua), una dimensione che trascende — e nello stesso tempo rende possibile — la stessa apparizione delle singole lingue. A questo punto si collega anche il suo noto rifiuto dell’idea diffusa che il linguaggio sia uno strumento, in quanto invece — sottolinea Benveniste (1958/1966b, trad. it. pp. 310–311) — è connaturato all’uomo.

Il terzo punto, spesso trascurato, è dato dal fatto che l’istallazione e la possibilità di reperimento della soggettività all’interno stesso del sistema come la intende Benveniste è un fenomeno che caratterizza (ed è limitato a) le lingue verbali. La ragione è da cercarsi nel fatto che le lingue verbali sono organizzate in modo che la soggettività è contemporaneamente “intersoggettività”, che si manifesta nella dimensione del dialogo; permettere quest’ultimo è una funzione a cui solo le lingue verbali (o quelle ad esse assimilabili) sono deputate o finalizzate.

Assumendo un punto di vista strettamente differenziale, Benveniste sottolinea che “la coscienza di sé è possibile solo per contrasto”,

e questo avviene esclusivamente nella condizione di dialogo, che è costitutiva della nozione di persona ed è organizzata — precisa ulteriormente Benveniste — in una “polarità peraltro estremamente singolare, e che presenta un tipo di opposizione *che non ha equivalenti fuori dal linguaggio*”. Infine aggiunge: “*Si cerchi pure una situazione analoga; non la si troverà* (corsivo nostro). La condizione dell’uomo nel linguaggio è unica” (1958/1966b, trad. it. pp. 312–313)¹⁵.

5 Passiamo ora a illustrare l’altra grande intuizione di Benveniste, cui accennavamo all’inizio, che si pone alla base di una diversa piega della sua riflessione linguistica, anch’essa originata da una osservazione di dettaglio.

Il fatto che suscita la curiosità di Benveniste è illustrato all’inizio del saggio del 1959 *Le relazioni di tempo nel verbo francese*. Cercando di capire quali sono le reali articolazioni oppositive del paradigma verbale (il sistema, cioè, dei vari tempi secondo cui può essere coniugato il verbo) Benveniste è colpito da quella che potrebbe sembrare una pecca del sistema temporale francese, cioè una ridondanza nell’espressione

15. Si veda il passo nella sua interezza: “La coscienza di sé è possibile solo per contrasto. Io non uso *io* se non rivolgendomi a qualcuno, che nella mia allocuzione sarà un *tu*. È questa condizione di dialogo che è costitutiva della *persona*, poiché implica reciprocamente che io divenga *tu* nell’allocuzione di chi a sua volta si designa con *io*. È questo secondo noi un principio dal quale dobbiamo trarre le conseguenze in tutte le direzioni. Il linguaggio è possibile solo in quanto ciascun parlante si pone come *soggetto*, rimandando a se stesso come *io* nel suo discorso. Per ciò stesso, *io* pone un’altra persona, quella che, sebbene completamente esterna a ‘me’, diventa la mia eco alla quale dico *tu* e che mi dice *tu*. La polarità delle persone, è questa condizione fondamentale nel linguaggio, il cui processo di comunicazione, donde siamo partiti, non è che una conseguenza del tutto pragmatica. Polarità peraltro estremamente singolare, e che presenta un tipo di opposizione *che non ha equivalenti fuori dal linguaggio*. [...] *Si cerchi pure una situazione analoga; non la si troverà* (corsivo nostro). La condizione dell’uomo nel linguaggio è unica (1958/1966b, trad. it. p. 35). Benveniste esprime in modo sintetico questo concetto anche in un saggio di pochi anni posteriore, *Uno sguardo allo sviluppo della linguistica* (uno dei pochi in cui compare ancora, ma come un’eco e una ripresa), la parola “soggettività”: “La ‘forma’ del pensiero è configurata dalla struttura della lingua. E la lingua, a sua volta, rivela nel sistema delle sue categorie la sua funzione mediatrice. Ciascun parlante non può porsi come soggetto se non implicando l’altro, il *partner*, che, possedendo la stessa lingua, ha anch’esso lo stesso repertorio di forme, la stessa sintassi d’enunciazione e lo stesso modo di organizzare il contenuto. Partendo dalla funzione linguistica, e in virtù della polarità *io:tu*, individuo e società non sono più termini contraddittori, ma termini complementari. È infatti nella lingua e con la lingua che individuo e società si determinano reciprocamente” (1963/1971, p. 35).

del passato, data dalla duplice forma del passato prossimo (riservata in francese all'espressione orale) e del passato remoto (riservata all'espressione scritta). Si sa che la lingua non ammette ridondanze e di solito, quando due forme entrano in conflitto funzionale, una di esse decade. Ma questo in francese non si è verificato.

Questo particolare, apparentemente insignificante, fa scattare in Benveniste la grande intuizione, secondo cui i tempi del verbo francese non fanno parte di un sistema unico (quello che normalmente e banalmente è chiamato 'coniugazione'), ma si distribuiscono "in due sistemi distinti e complementari [...] manifestazione di due diversi piani di enunciazione [...] quello della *storia* e quello del *discorso*" (1959/1966b, trad. it. pp. 284–285).

È ampiamente noto in che cosa si distinguono questi due piani di enunciazione ed il tema è stata oggetto di molti commenti e discussioni¹⁶. Tuttavia vale la pena di sottolineare due aspetti che spesso sono rimasti ambigui.

Il primo riguarda una confusione che spesso è stata fatta nel ritenere che l'opposizione tra storia e discorso riguardasse due tipologie sulla scorta delle quali analizzare dei corpora differenti di testi. Al contrario, si tratta di una descrizione del sistema sincronico della lingua che organizza delle relazioni tra paradigmi verbali, pronominali, avverbiali, ecc. grazie a due sottosistemi che permettono due operazioni diverse: l'uno (il discorso) fa riferimento alle coordinate dell'enunciazione e presenta i fatti di cui parla in stretta continuità rispetto alle coordinate di chi parla; l'altro (la storia), presenta invece i fatti esterni all'agente che li enuncia sia alle relative coordinate spazio-temporali.

Un secondo aspetto da sottolineare riguarda una sfumatura linguistica apparentemente di dettaglio, ma che vale la pena di prendere in

16. Non riprenderò la questione se non per capi molto sommi. Il discorso si caratterizza per il fatto che gli indici che in esso compaiono (pronomi personali di prima e seconda persona, deittici, forme della temporalità come il presente, il futuro semplice e il passato prossimo), possono individuare i loro referenti (soggetti, tempi e luoghi, specifici) solo in relazione alle coordinate dell'enunciazione. La storia invece si caratterizza per il fatto che è impossibile individuare tempi luoghi e soggetti specifici se non si aggiungono delle determinazioni particolari (ad esempio, una data, una indicazione spaziale, ecc.), in quanto le forme che vi compaiono non dipendono dalle coordinate dell'enunciazione per la determinazione della loro referenza. Detto in altri termini, con le parole dello stesso Benveniste, la storia "non prenderà mai in prestito l'apparecchiatura formale del discorso" (1959/1966b, trad. it. p. 285). Si veda a questo proposito Manetti (2008, p. 349).

seria considerazione. Nel saggio del 1959 Benveniste parla di “appareil formel du discours” (1966b, trad. it. p. 239); mentre il titolo dell’ultimo saggio (1970) suona come l’“appareil formel de l’*énonciation*” (1974, trad. it. p. 79). Le due formule sembrano intercambiabili e dunque sorge la domanda se “enunciazione” e “discorso” debbano essere considerate come espressioni riferite allo stesso concetto. La risposta apparirebbe negativa, in quanto nel saggio del 1959 — come abbiamo visto — si parla esplicitamente di “due diversi piani di enunciazione”, distinti in storia (o “enunciazione storica” o “piano storico dell’enunciazione” o “narrazione storica”) e discorso (o “enunciazione discorsiva”, 1959/1966b, trad. it. p. 290). Ma nell’ultimo saggio “enunciazione” e “discorso” di fatto coincidono. Come si risolve il dilemma?

L’ipotesi che intendo qui proporre è che in Benveniste non sia presente — come dicevamo — una concezione unitaria della nozione di “enunciazione”, ma due diverse concezioni, variamente intrecciate tra di loro, che in assenza di termini più adeguati suggerirei di chiamare rispettivamente “concezione debole, o generalizzante” e “concezione forte, o discorsivista”¹⁷, quest’ultima tendente a far coincidere la nozione di “enunciazione” e quella di “discorso”.

6 Per far luce sull’argomento bisogna portarsi all’inizio dell’articolo *L’apparato formale dell’enunciazione* (1970) nel quale si effettua una sistemazione in certo qual modo organica delle idee che erano state presentate nei saggi precedenti. Si tratta dell’articolo più citato, spesso il solo a cui viene fatto riferimento per la nozione di “enunciazione” in Benveniste¹⁸.

All’inizio dell’articolo Benveniste, dopo aver distinto tra “impiego delle forme” e “impiego della lingua”, nella quale seconda pratica consisterebbe l’enunciazione, propone tre modi di affrontare tale con-

17. Su questo punto concordo inoltre perfettamente con Rudolf Mahrer (2011, p. 201) che ha sottolineato come la ricezione della nozione di enunciazione sia stata spesso centrata sulla caratterizzazione che ne viene data ne *L’apparato formale dell’enunciazione*, che ha portato ad una lettura “discorsivista”, ovvero ha portato a identificare la nozione di enunciazione con la sua “accezione forte”.

18. In esso si trovano le due più celebri formule definitorie dell’enunciazione, rispettivamente: “L’enunciazione è questo rendere la lingua funzionante attraverso un atto individuale di utilizzazione” (1970/1974, trad. it. p. 97) e “l’enunciazione presuppone la conversione individuale della lingua in discorso” (*ibid.*, p. 98).

cetto, corrispondenti a tre diversi punti di vista o differenti approcci nei confronti dell'enunciazione.

Secondo il primo punto di vista, l'enunciazione consiste nella "realizzazione vocale della lingua", che comporta dei tratti individuali, di solito trascurati nella pratica scientifica o cancellati a favore di una descrizione media dei suoni.

Da un secondo punto di vista lo studio dell'enunciazione, presupponendo la conversione della lingua in discorso, riguarda il problema di sapere "in che modo il senso prende forma in parole" o, in altri termini, il problema della cosiddetta "semantizzazione della lingua" (1970/1974, trad. it. p. 99).

Da un terzo punto di vista lo studio dell'enunciazione è legato ad una sua definizione all'interno del "quadro formale della sua realizzazione", che Benveniste dice essere "il tema specifico" delle pagine dell'articolo in questione.

In effetti i primi due approcci, che non vengono ulteriormente sviluppati, corrispondono a quella che abbiamo definito come "concezione debole dell'enunciazione", mentre il terzo alla "concezione forte".

Ma se il primo approccio (la realizzazione fonica della lingua) non è stato illustrato in nessuna delle opere di Benveniste, il secondo, quello relativo alla "semantizzazione della lingua" era stato oggetto specifico sia dell'articolo del 1969 *Semiologia della lingua*, sia dell'ultima lezione tenuta al Collège de France il 1° dicembre 1969.

7 All'articolo *Semiologia della lingua*, uscito in due puntate nei primi due fascicoli della rivista *Semiotica*, rimanda anche una nota contestuale al concetto di "semantizzazione della lingua" presente nel saggio del 1970 (cfr. 1970/1974, trad. it. p. 98). In quell'articolo, infatti, si faceva una distinzione, fondamentale per la linguistica di Benveniste, tra due modi distinti di significanza, che sono rispettivamente il modo semiotico e il modo semantico. Innanzitutto la significanza veniva definita come "la proprietà di significare", che è "il carattere comune a tutti i sistemi [di segni] e il criterio della loro appartenenza alla semiologia" (1969/1974, trad. it. p. 67). Il modo semiotico è il modo di significanza che è tipico del segno linguistico e che lo costituisce come unità all'interno del sistema (1969/1974, trad. it. pp. 79–80): si tratta della

dimensione della *langue* come viene descritta da de Saussure — con cui Benveniste ingaggia un perenne dialogo e confronto, nell’ottica di un completamento e superamento. Il modo semiotico è circoscritto al sistema ridotto ai suoi elementi costitutivi, che è provvisto di significanza, “ma si sbarrava la via all’accesso alla lingua in esercizio” ed è autonomo rispetto ad ogni referenza.

Il modo semantico, invece, — sostiene Benveniste — “s’identifica nel mondo dell’enunciazione” (1969/1974, trad. it. p. 81) ed è caratterizzato da tre fattori¹⁹:

- a) Innanzitutto prende in carico l’insieme dei referenti.
- b) In secondo luogo, si realizza nella dimensione della frase (dunque non in quella del singolo segno, asserzione che mi sembra possa essere interpretata come esclusione anche della possibilità di legare l’enunciazione in maniera biunivoca ai singoli pronomi personali, deittici, ecc.). L’intimo legame che si realizza tra il modo semantico e la frase viene chiaramente ribadito in un passo dell’ultima lezione che Benveniste tiene al Collège de France il 1° dicembre 1969:

A ce système [il sistema del “semiotico”] s’oppose dans la langue un autre système (est-ce vraiment un système?) celui du vouloir-dire qui est lié à la *production* et à l’*énonciation* des phrases, le *sémantique*.
(2012, p. 144)

- c) In terzo luogo comporta un “*intenté*” (il termine è di ascendenza husserliana²⁰), cioè il senso inteso, il voler dire. Anche questo aspetto è messo bene in evidenza da una delle note manoscritte:

Avec la phrase, on *énonce* quelque chose, on pose une réalité ou la met en question, etc. On *veut dire* quelque chose. Une pensée

19. Ne *La forma e il senso nel linguaggio* Benveniste precisa: “Il semiotico si caratterizza come una proprietà della lingua, il semantico invece risulta da un’attività del locutore che mette in azione la lingua” (1966a/1974, trad. it. p. 255). Le due modalità sono anche correlate a “due modalità fondamentali della funzione linguistica, cioè quella di significare, relativamente alla semiotica, e quella di comunicare, per quanto riguarda la semantica” (*ibid.*, p. 255).

20. Cfr Coquet e Fenoglio (2012: 50).

s'énonce en mots et c'est la pensée de (du locuteur) que l'auditeur s'efforce de saisir, de comprendre.

(Riportato da Coquet e Fenoglio 2012, p. 49, dalle note manoscritte PAP. OR. DON 0616 del fondo della BNF)

Ecco che nel momento in cui Benveniste elabora la distinzione tra il modo semiotico e quello semantico l'enunciazione non viene più legata alla soggettività, ma alla dimensione che egli definisce del "semantico" e, tramite questa, ad altre due nozioni chiave: quella di frase e quella di intento ("intenté"). In questa fase del pensiero di Benveniste divengono in qualche modo chiare le ascendenze filosofiche del suo sistema. Egli adotta lo stesso punto di vista del suo collega olandese Hendrik Josephus Pos e compie un'opzione chiaramente fenomenologica, stabilendo un legame tra il linguaggio e la realtà (cfr. Kristeva 2012, p. 20 e Coquet e Fenoglio 2012, p. 49). La dimensione "semantica" è saldamente ancorata alla "réalité d'expérience immédiate qui est *la langue pour le locuteur*". Infatti si tratta di "établir un rapport humain entre locuteur et auditeur. Cela revient à dire que tout énoncé, étant intenté, contient du *vécu*. Et de ce fait il est chaque fois *unique*, se référant à un *vécu unique* et à une situation unique" (Coquet e Fenoglio 2012, p. 49, dalle note manoscritte PAP. OR. DON 0616 del fondo della BNF).

In definitiva, la dimensione della semantizzazione della lingua è un meccanismo generale che investe l'intera lingua, e non soltanto un apparato formale che si trova al suo interno; ed è per questo che la si può collocare alla base di quella che abbiamo definito "concezione debole, o generalizzante, dell'enunciazione", che permette così di avere al proprio interno sia una enunciazione discorsiva, sia una enunciazione storica, ciascuna con il proprio apparato.

La concezione forte prevede invece l'identificazione dell'enunciazione specificamente con il "discorso", connesso alla struttura del dialogo e legato alla necessaria presenza di due figure che sono alternativamente protagoniste in uno scambio verbale.

Per comprendere che ci troviamo di fronte a due concezioni di "enunciazione" non si ha che da rileggere quel passo cruciale in cui viene descritto quello che Benveniste chiama il "quadro figurativo" dell'enunciazione. In questo passo è dato cogliere la saldatura tra una nozione forte (o particolarizzante) di "enunciazione" e quella di "discorso":

Ciò che in generale caratterizza l'enunciazione è l'*accentuazione della relazione discorsiva col partner*, sia esso reale o immaginato, individuale o collettivo. Questa caratteristica determina di necessità ciò che può essere chiamato il *quadro figurativo* dell'enunciazione. Come forma di discorso, l'enunciazione pone due 'figure' ugualmente necessarie, una fonte, l'altra meta dell'enunciazione. È la struttura del *dialogo*. Due figure in posizione di partner sono alternativamente protagonisti dell'enunciazione. Questo quadro è dato necessariamente con la definizione di enunciazione.

(1970/1974, trad. it. p. 102)

Come fa notare Mahrer (2011, p. 206), in questo passo si crea un'opposizione tra due formule relative all'enunciazione: da una parte la formula "in generale", dall'altra la formula "come forma di discorso"; quest'ultima potrebbe ricevere un'interpretazione "restrittiva" e non definizionale, stabilendo dunque l'enunciazione come categoria generale e il discorso come una sua specie.

Il punto fondamentale che caratterizza il fenomeno dell'enunciazione come la concepisce Benveniste nella sua versione forte consiste nel fatto che è necessario innanzitutto avere la dimensione del semiotico, cioè una *langue* (un deposito di forme e di regole di concatenazione), all'interno della quale si può rintracciare un insieme di classi di forme che, se assunte da un locutore, cambiano la loro referenza in funzione della variazione di questo locutore e delle coordinate spazio-temporali (pronomi personali, deittici, forme temporali, ecc.) che caratterizzano la situazione di enunciazione. Questo insieme di classi di forme costituiscono un apparato formale, e appartengono alla dimensione di ciò che Benveniste definisce come "discorso".

È il discorso, appunto, che dispone di quello che viene definito come "apparato formale dell'enunciazione", cioè una serie di classi di indici (pronomi personali, deittici, forme temporali, ecc.) che variano la loro referenza a seconda del locutore che li usa e se ne fa carico²¹.

8 Per evidenziare questa oscillazione tra due nozioni diverse di "enunciazione" disponiamo oggi anche delle note del dossier gene-

21. Un ulteriore passo assai significativo della "concezione forte" ne *L'apparato formale dell'enunciazione* è quello in cui si distinguono le espressioni che hanno nella lingua il loro statuto pieno e quelle che derivano il loro statuto dall'enunciazione e che l'enunciazione crea in relazione alle coordinate spazio-temporali del locutore (Benveniste 1970/1974, trad. it. p. 101).

tico derivante dal “fondo Benveniste”, che è stato ricavato da Irène Fenoglio (2011) specificamente in relazione all’articolo *L’appareil formel de l’énonciation*. In esso figurano vari livelli di progettazione ed elaborazione del testo. Innanzitutto le lettere d’invito e di discussione di Tzvetan Todorov (6 lettere). Poi i vari appunti su fogli sparsi. Infine i diversi stadi del testo manoscritto²².

È interessante che nella seconda lettera di Todorov del 6 ottobre 1968 a Benveniste, contenente delle precisazioni su quello che è il contenuto atteso dell’articolo richiesto, compaia proprio l’oscillazione di cui abbiamo parlato. Nella prima parte della lettera di Todorov viene presentata una versione debole o generalizzante dell’enunciazione, a cui puntualmente corrisponde una delle note manoscritte di Benveniste. Ecco la prima parte della lettera di Todorov:

Il faut d’abord poser la distinction entre la langue comme système formel de signes et le discours comme acte individuel d’utilisation de la langue. Je préfère cependant le terme d’énonciation à celui de discours, car ce dernier peut également devenir le synonyme d’ “énoncé” (par ex: “le discours politique”, “tenir un discours”). Énonciation s’oppose donc à: a) langue et b) énoncé; mais non à réception (n’est pas synonyme d’ “émission”); le procès d’énonciation englobe l’émission, la transmission, la réception, l’émetteur, le récepteur, le contexte.

(PAP. OR. 53, Env. 223, f° 135, riportato da Fenoglio 2011, p. 276)

In questa prima parte Todorov caratterizza l’enunciazione come un “processo” che “ingloba l’emissione, la trasmissione, la ricezione, il ricettore, il contesto”. Da notare che Todorov dice di preferire il termine “enunciazione” a quello di “discorso”.

Questa concezione debole o generalizzante è riecheggiata molto da vicino in una nota manoscritta di Benveniste, in cui la definizione di “enunciazione” è tutta centrata sul tema della “creazione” o della “produzione”²³:

22. Una sua prima versione definitiva è stata inviata a Todorov, e da questi ricopiata a macchina e poi rinviata al linguista e infine corretta dallo stesso Benveniste.

23. Come osserva Irène Fenoglio (2011, p. 276), è interessante osservare che Todorov per illustrare il problema che desiderava venisse trattato da Benveniste si appoggiasse sulla conoscenza dei testi precedentemente scritti da Benveniste e che Benveniste rispondesse a Todorov aderendo molto da vicino alle sue richieste. È naturale che spesso un articolo scientifico prenda origine da uno scambio di idee.

Énonciation (addition)

D'une manière très générale elle consiste dans la production de discours «création de discours» «production qui est chaque fois une création» c'est-à-dire que le locuteur actualise les signes de la langue et réalise «créé» des énoncés aussi variés que les situations auxquelles ils correspondent par à partir d'un certain nombre de schémas syntaxiques et en faisant jouer inconsciemment des règles de transformation.

(PAP. OR. 51, env. 198, f° 496, citato da Fenoglio 2011, p. 277)²⁴

La concezione forte, o discorsiva, dell'enunciazione è invece tematizzata nella seconda parte della lettera di Todorov, in cui viene prefigurata la possibilità di immaginare, senza nominarlo, un "apparato formale", costituito da dei segni a carattere indiziale, da dei pronomi, degli avverbi, dei tempi e dei modi del verbo:

Cet acte individuel d'utilisation ne peut être comparé à celui de l'utilisation d'un instrument quelconque, car la langue subit des transformations au moment de l'énonciation. Une série de signes particuliers, à caractère indiciel plutôt que symboliques, ne reçoivent un sens que dans le procès d'énonciation. Ainsi de certains pronoms (le problème de la deixis), adverbess, temps du verbe, modes (vocatif, impératif). La description de leur fonctionnement constitue le premier pas dans l'étude de l'énonciation" (PAP. OR. 53, Env. 223, f° 135, riportato da Fenoglio 2011, p. 276).

Questa caratterizzazione dell'enunciazione è riproposta nella seguente nota di Benveniste:

Énonciation (appareil formel)

Il faut bien distinguer ce qui est nécessaire de ce qui ne l'est pas.

Ce qui est nécessaire, ce sont les instruments de l'appropriation: pronoms personnels, index, temps du verbe.

Ce qui n'est pas nécessaire, ce sont les emplois «éléments» qu'on pourrait trouver pareils dans les structure non énonciatives.

24. Ancora, indicativa di questa concezione debole o generalizzante dell'enunciazione è la seguente nota: "En réalité c'est un changement, non, pas un changement dans la matière même de la langue. Un changement «plus subtil, plus profond» du fait qu'elle est mise en mouvement, que quelqu'un s'en est emparé et qu'elle la meut, la met en action, que cet appareil qui gisait, potentiel, mais inerte, consistent en signes d'une côté (signes lexicaux et autres), en modèles flexionnels et syntaxiques de l'autre «s'anime soudain devient actuel» prend soudain existence «se forme en discours restituant autour de lui un mouvement vivant»; de langue. Quelque chose naît au monde alors. Un homme s'exprime (lat. *exprimere* "faire sortir en pressant, faire jaillir à l'extérieur"). Il fait jaillir la langue dans l'énonciation" (PAP. OR. 51, Env. 198, f° 486, riportato da Fenoglio 2011, p. 301).

Du moins est-ce une première approximation. En réalité s'il y a des degrés ou des distinctions à observer, ce sont des degrés dans l'aperception que nous avons de l'appareil nécessaire à l'énonciation.

(PAP. OR. 51, env. 198, f° 485, riportato da Fenoglio 2011, p. 278)

La distinzione tra “ciò che è necessario” e “ciò che non è necessario” rimanda a una concezione in cui l'enunciazione è concepita come “discorso” in senso specifico ed esclusivo. Questa distinzione è del resto ripresentata e riproposta nella nota del foglio successivo, in cui si fa una ulteriore distinzione tra “caratteri necessari”, e “caratteri frequenti”²⁵: tra i primi vengono elencati la persona, i segni dell'ostensione, i tempi verbali, che hanno come origine il discorso che viene enunciato; tre grandi funzioni pragmatiche della lingua, quali l'asserzione, l'interrogazione, l'esclamazione; infine i modi verbali. Tra i secondi, cioè i caratteri frequenti, vengono elencati fattori quali la relazione al partner ed i segni fatici, le espressioni iperboliche tendenti all'affettivo, ecc.

9 Vorrei concludere con due questioni. La prima riguarda l'interrogativo se le due accezioni di enunciazione che abbiamo visto in Benveniste corrispondono rispettivamente alla seconda e alla terza accezione delle tre distinte da Ducrot (1978, pp. 496–497) rispetto alla nozione di “realizzazione” di una entità astratta come la frase. Ducrot infatti sostiene che la parola “realizzazione”, come tutte le parole d'azione, è ambigua in tre sensi riferita al materiale linguistico:

25. “Caractères nécessaires de l'énonciation qui est une appropriation: 1) Personne, ostentation. . . «temps verbal» ayant leur point d'origine dans le discours énoncé, 2) «Assertion» Interrogation – exclamation, 3) Modes des verbes. Situations: dialogue, monologue, polylogue (phatique), et metalogue. Caractères fréquents ou tendances: 1) Relation au partenaire: moi, je «travaille – toi, tu te promènes» – vous, vous «les signes lexicaux phatiques», 2) Hyperbole tendant à devenir affectif, 3) multiplication des verbes introducteurs. Enfin situation particulière de l'écrivain qui dans l'écriture fait une énonciation au deuxième degré un monologue intérieur au” (PAP. OR. 51, Env. 198, f° 479, riportato da Fenoglio 2011, p. 279). Ancora è indicativa a questo proposito la seguente nota: “Énonciation – Prendre le phénomène dans les conditions les plus marqués: celles où la personne en situation de réciprocité: donc pas exactement le dialogue, mais l'allocution, la prise à témoin, la prise à partie”, (PAP. OR. 51, Env. 198, f° 515) (riportato da Fenoglio, 2011: 281). In essa viene messa in risalto la condizione “più marcata”, appunto, dell'enunciazione.

- a) Il primo senso identifica tale realizzazione come “enunciato”, cioè risultato finale di un processo, che consiste in una stringa sonora o grafica.
- b) Il secondo senso vede nella realizzazione il “processo” che ha portato alla produzione dell’enunciato, al lavoro che è stato necessario a tale scopo. Ducrot denomina “attività linguistica” questo processo, che è di natura psicofisiologica e che comprende sia gli atti locutivi, che quelli perlocutivi.
- c) Il terzo senso individua la realizzazione nell’evento grazie al quale qualche cosa che prima non c’era viene promosso all’esistenza. In termini linguistici, questo evento è ciò che secondo Ducrot può essere propriamente definito come “enunciazione”²⁶.

Se ora mettiamo a confronto la seconda accezione di Ducrot con la concezione generalizzante o debole di enunciazione in Benveniste troviamo sicuramente delle forti affinità. Il processo di semantizzazione della lingua, ogni volta diversa a seconda dei parlanti e delle situazioni, di cui parla Benveniste è compatibile con le variabili intenzionali ed i meccanismi cognitivi che caratterizzano i processi psichici alla base dell’atto perlocutivo in Ducrot. Anche la componente di realizzazione fisica tipica dell’atto locutivo è compatibile con la nozione di “realizzazione vocale della lingua” di Benveniste (1970/1974, trad. it. p. 97).

Passando invece ad analizzare la conformità tra la terza accezione di Ducrot, ciò che egli chiama propriamente “enunciazione” e la nozione forte o discorsivista di Benveniste, si deve rilevare una marcata distanza, sottolineata del resto da Ducrot stesso.

I punti di maggiore divergenza sono due. Il primo è che nell’enunciazione, come la concepisce Ducrot, di fatto non è implicata l’ipotesi che vi sia un soggetto (Ducrot 1980, p. 34, 1984, p. 179).

26. “L’evento linguistico è l’enunciazione, intesa [...] come la comparsa dell’enunciato o del discorso, come la loro irruzione in un determinato luogo della storia. D’altronde si può notare che il senso dell’enunciato o del discorso è costituito, in buona parte, da commenti sulla loro enunciazione. In altri termini, non si può parlare senza parlare della propria parola — il che equivale ad affermare che ciò che si dice ha come elemento costitutivo una certa qualificazione del dire” (Ducrot 1978, p. 507).

Il secondo è che per Benveniste invece la concezione forte dell'enunciazione comportava che un enunciato contenesse morfemi che rimandavano all'evento storico dell'enunciazione. Per Ducrot il meccanismo creatore di referenza attraverso i pronomi, i deittici e le espressioni temporali è "ingegnoso ed economico", ma tutt'altro che specifico delle lingue naturali e non essenziale all'enunciazione.

Un punto di convergenza tra Ducrot e Benveniste lo si trova se si considera che tanto per l'uno quanto per l'altro (soprattutto negli ultimi saggi dedicati all'argomento, come sottolinea Aya Ono 2007, pp. 59 e segg.) il fenomeno dell'enunciazione è rilevabile a livello di un'entità linguistica che ha il formato della frase. Frase che, per Ducrot, una volta enunciata, diviene specificamente un enunciato che comporta come senso la descrizione della propria enunciazione.

10 La seconda questione riguarda un fatto che è di grande importanza per la semiotica in generale. La presenza di due accezioni di enunciazione, una "debole" o "generale" e una "forte" o "discorsiva" ha delle conseguenze sulla possibilità di applicare la nozione di enunciazione a sistemi diversi dalla lingua verbale.

È chiaro che se per enunciazione si deve intendere la situazione che prevede la struttura del discorso e che per discorso si deve intendere una situazione in cui i due partner possano scambiarsi i ruoli, diviene difficile pensare che — in senso pregnante e letterale (dunque non metaforico) — si possa avere enunciazione (nella sua accezione forte) in sistemi semiotici che non prevedano la struttura del dialogo e lo scambio reale dei ruoli. Inoltre questa specifica accezione prevede che si abbia un corpus di segni (la dimensione del semiotico) all'interno dei quali vi sia un insieme rappresentato da alcune (cinque) categorie di segni particolari, che costituiscono l'apparato formale del discorso e queste due condizioni prese assieme restringono alla lingua verbale (con la possibile estensione a quei sistemi ad esso riconducibili o comparabili che sono le lingue dei sordi) la possibilità di avere enunciazione in senso stretto.

Tutt'altro discorso può essere fatto per l'accezione debole (o generalizzante) della nozione di enunciazione: è essa che apre la via per una possibile applicazione del concetto a sistemi semiotici diversi dal linguaggio verbale.

In quell'abbozzo di classificazione dei sistemi semiotici, che è contenuto sia in *Semiologia della lingua*, sia nelle prime 7 lezioni al Collège de France dell'anno 1968–69, Benveniste fa la distinzione tra la lingua, sistema che ha la doppia significanza (sia sul modo semiotico, sia sul modo semantico) e i sistemi che hanno una significanza “unidimensionale”. Questi ultimi si distinguono in due classi:

- a) da una parte ci sono i sistemi che traggono la significanza dai segni (ovvero dalla dimensione del semiotico), di cui viene fatto l'esempio dei gesti di cortesia e dei *mudras* (gesti rituali nell'induismo e nel buddismo), per i quali viene usata la formula “semiotica . . . senza semantica”;
- b) dall'altra ci sono i sistemi che traggono la significanza dalla dimensione del semantico (1969/1974, trad. it. p. 75), ovvero dall'enunciazione nella sua versione debole: per essi viene fatto l'esempio delle espressioni artistiche. Che cosa comprendono le “espressioni artistiche”?

Benveniste lo precisa nelle pagine in cui parla delle “arti della figurazione (pittura, disegno, scultura) a immagini fisse o mobili” (1969/1974, trad. it. p. 74) che non hanno propriamente un sistema semiotico condiviso, ma in cui “le relazioni significanti del ‘linguaggio’ si devono scoprire all'interno di una composizione”. E aggiunge:

L'arte è sempre in questo caso solo un'opera d'arte particolare, dove l'artista istaura liberamente opposizioni e valori di cui dispone a completo suo piacimento, senza dover attendere ‘risposte’ né eliminare contraddizioni, ma con l'unico compito di esprimere una visione, secondo criteri, coscienti o no, di cui la composizione intera rende testimonianza e diventa manifestazione.

(1969/1974, trad. it. p. 75)

In altre parole, nei sistemi artistici “la significanza [è] impressa direttamente dall'autore” (*ibid.*). Per questi casi viene usata la formula “semantica . . . senza semiotica” (*ibid.*).

Ma sicuramente le espressioni artistiche includono anche il linguaggio poetico. Ed è indicativo a questo proposito il riferimento che viene fatto a Baudelaire e al “suo universo poetico” (1969/1974, trad. it. p. 77). Notazione tutt'altro che casuale, anche se quasi scivolata dalla penna: in quanto quando Benveniste scriveva *Semiologia della lingua*

si trovava in una situazione per cui da due anni stava preparando un testo, destinato probabilmente alla rivista *Langages*²⁷, sul linguaggio poetico, appunto, di Baudelaire. Di questo lavoro ci sono rimasti 370 fogli, conservati al Collège de France e attualmente editi da Chloé Laplantine nel 2011, che ne ha fatto un volume: *Émile Benveniste, Baudelaire*. Ma questo tema aprirebbe un nuovo capitolo.

Riferimenti bibliografici

- ARRIVÉ M., NORMAND C. (a cura di) (1997) *Émile Benveniste, vingt ans après*, Colloque de Cerisy La Salle, 12–19 agosto, “Numero spéciale de Linx”, CRL – Université Paris X, Paris.
- BARTHES R. (1966) *Situation du linguiste*, recensione a *Problèmes de linguistique générale, Quinzaine littéraire* 15 maggio 1966, ora in *Oeuvres complètes*, vol. 2, 63–64.
- (1974) *Pourquoi j’aime Benveniste*, recensione a *Problèmes de linguistique générale*, II, “Libération”, 16 aprile 1976, ora in *Livres, textes, entretiens 1972–1976*, 30–31.
- (1976) *Benveniste*, “Libération”, 11 ottobre 1976, ora in *Livres, textes, entretiens 1972–1976*, 303.
- (2002) *Livres, textes, entretiens 1972–1976*, Éditions du Seuil, Paris.
- (1993) *Oeuvres complètes*, Éditions du Seuil, Paris, voll. 1–3.
- BABER F. COHEN D. (a cura di) (1975) *Mélanges linguistiques offerts à Émile Benveniste*, Peeters, Paris–Louvain.
- BENVENISTE É. (1946 / 1947) *Structure des relations de personne dans le verbe*, “B.S.L.”, XLIII, fasc. I, n. 126; 1966b, cap. XVIII.
- (1956) “La nature des pronoms”, in *For Roman Jakobson*, Mouton; 1966b, cap. XX.
- (1958) *De la subjectivité dans le langage*, “Journal de Psychologie”, Juil.–Sept. 1958; 1966b, cap. XXI.
- (1959) *Les relations de temps dans le verbe français*, “B.S.L.”, LIV, fasc. 1; 1966b, cap. XI.

27. Probabilmente il numero 12, curato da Barthes, e dedicato a “Linguistique et littérature”. Cfr. Laplantine (2011, p. 72). Ma il materiale era sufficiente anche per un libro.

- (1963) Coup d’œil sur le développement de la linguistique, “C.R. Académie des Inscriptions et belles-lettres”, Paris, Klincksieck; 1966b, cap. II.
- (1966a) *La forme et le sens dans le langage* (Actes du XIII^e colloque des sociétés de Philosophie de langue française, Genève, 1966), “Le langage”, II, Neuchâtel, La Baconnière, 1967; 1974, cap. IV.
- (1966b) *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris (trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971).
- (1969) *Sémiologie de la langue*, “Semiotica”, I (1 e2); 1974, cap. III.
- (1970) *L’appareil formel de l’énonciation*, “Langages”, 17; 1974, cap. V.
- (1974) *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris (trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1985).
- (2011) *Baudelaire* (Présentation et transcription de Chloé Laplantine), Lambert–Lucas, Limoges.
- (2012) *Dernières leçons. Collège de France 1968 et 1969*, (Édition établie par Jean–Claude Coquet et Irène Fenoglio, Préface de Julia Kristeva, Postface de Tzvetan Todorov), EHESS/Gallimard/Seuil, Paris.
- BRUNET É. (2008) *Le fond Émile Benveniste*, “Ressources en ligne de l’équipe Génétique et théories linguistiques de l’ITEM”, [item.ens.fr./index.php?id=200861](http://item.ens.fr/index.php?id=200861) (ultimo accesso 12 maggio 2013).
- (2012) “Les papier d’Émile Benveniste”, in É. Benveniste, *Dernières leçons. Collège de France 1968 et 1969*, EHESS/Gallimard/Seuil, Paris, 175–180.
- , MAHRER R. (a cura di) (2011) *Relire Benveniste. Réceptions actuelles des Problèmes de linguistique générale*, L’Harmattan/Academia, Louvain–La–Neuve.
- , ——— (2011) “Les réceptions de Benveniste: un pluriel singulier”, in É. Brunet e R. Mahrer (a cura di) (2011) *Relire Benveniste. Réceptions actuelles des Problèmes de linguistique générale*, L’Harmattan/Academia, Louvain–La–Neuve, 15–42.
- BÜHLER K. (1934) *Sprachtheorie*, Fischer, Jena (trad. it. *Teoria del linguaggio*, Armando, Roma 1983).
- COQUET J.–C., FENOGLIO I. (2012) “Introduction” a É. Benveniste, *Dernières leçons. Collège de France 1968 et 1969*, EHESS/Gallimard/Seuil, Paris.
- DE PALO M. (2010) *Le ‘je’, la phénoménologie et le discours: Bühler, Benveniste et Husserl*, in “Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft”, 20: 155–165.

- (2012) “Vaghezza, strutturalismo e fenomenologia del linguaggio”, in A. M. Thornton e M. Voghera (a cura di), *Per Tullio De Mauro. Studi offerti dalle allieve in occasione del suo 80° compleanno*, Aracne, Roma, 59–79.
- DESSONS G. (2006) *Émile Benveniste, l’invention du discours*, Éditions In Press, Paris.
- DUCROT O. (1978) “Enunciazione”, in *Enciclopedia*, vol. 5, Einaudi, Torino, 495–522.
- (1980) “Analyse des textes et linguistique de l’énonciation”, in Ducrot et al., *Les mot du discours*, Les Éditions de Minuit, Paris, 7–56.
- (1984) *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- FABRI P. (a cura di) (2009) *Émile Benveniste, Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Mondadori, Milano.
- FENOGLIO I. (2011) “Déplier l’écriture pensante pour relire l’article publié. Les manuscrits de *L’appareil formel de l’énonciation* d’Émile Benveniste”, in É. Brunet e R. Mahrer (a cura di), *Relire Benveniste. Réceptions actuelles des Problèmes de linguistique générale*, L’Harmattan/Academia, Louvain–La–Neuve 2011, 263–304.
- JAKOBSON R. (1973) *Essais de linguistique générale 2. Rapport internes et externes du langage*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- KERBRAT–ORECCHIONI C. (1980) *L’énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris.
- KRISTEVA J. (2012) “Émile Benveniste, un linguiste qui ne dit ni ne cache, mais signifie”, prefazione a É. Benveniste, *Dernières leçons. Collège de France 1968 et 1969*, EHESS/Gallimard/Seuil, Paris.
- , MILNER J.-C., RUWET N. (a cura di) (1975) *Langues, discours, société, pour Émile Benveniste*, Seuil, Paris.
- LAPLANTINE C. (2011) “Présentation” a É. Benveniste, *Baudelaire*, Lambert–Lucas, Limoges, 7–21.
- MANETTI G. (2008) *L’enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Mondadori Università, Milano.
- MAHRER R. (2011) “Vers une linguistique de la parole, à partir de Benveniste”, in É Brunet e R. Mahrer (a cura di), *Relire Benveniste. Réceptions actuelles des Problèmes de linguistique générale*, L’Harmattan/Academia, Louvain–La–Neuve 2011, 197–239.
- MARSCIANI F. (2012) *Ricerche semiotiche I*, Esculapio, Bologna.

- MERLEAU-PONTY M. (1960) *Signes*, Gallimard, Paris (trad. it. *Segni*, Il Saggiatore, Milano 1967).
- NORMAND C. (1985) *Le sujet dans la langue*, "Langages", 77: 7–20.
- (1986) *Les termes de l'énonciation de Benveniste*, "Histoire, épistémologie, langage", 8(2): 191–206.
- ONO A. (2007) *La notion d'énonciation chez Émile Benveniste*, Preface de Michel Arrivé, Postface de Claudine Normand, Limoges, Lambert–Lucas.
- POS H.J. (1939a) *Phénoménologie et linguistique*, "Revue internationale de philosophie", 1: 354–365.
- (1939b) "Perspectives du structuralisme", in *Travaux du cercle linguistique de Prague*, 8: 71–78.
- SERBAT G., LAZARD G., TAILLARDAT J. (a cura di) (1984) *Émile Benveniste, aujourd'hui*, Actes du Colloque international du C.N.R.S., Università F. Rabelais, Tours, 28–30 settembre 1983, "L'information grammaticale", Peeters, Louvain.

Soggettività e intersoggettività tra semiotica e fenomenologia

FRANCESCO MARSCIANI

ENGLISH TITLE: *Subjectivity and Intersubjectivity between Semiotics and Phenomenology*

ABSTRACT: The phenomenological development of the concept of subjectivity leads Husserl to discover the fundamental dimension of the intersubjectivity as the real ground of the foundation of the world meaning. This condition implies to consider the alterity as the horizon of any value setting of objects and of other subjects. A renewed theory of enunciation becomes necessary, a theory able to think the priority of the “you” (the second person) in the formal relationship that we can establish between Enunciator and Enunciatee.

PAROLE CHIAVE: Phenomenology; Enunciation; Subjectivity; Inter-subjectivity; Discourse Analysis.

Intorno al tema della soggettività, come è fin troppo noto, si sono sviluppate molte riflessioni e consumate molte prese di posizione, molte esplorazioni possibili e molte dispute nel corso di un considerevole arco di tempo. Soggettività di quale soggetto, un soggetto assoggettato alla predicazione o un soggetto fonte e scaturigine di sensibilità/sensatezza/significanza? Soggetto pieno o soggetto parziale? Soggetto della coscienza o istanza di una produttività della cui natura non partecipa? Soggetto individuale o individuato, o soggetto inteso come ruolo, parte, maschera? Soggetto del sociologo o dello psicologo?

Alle trame di una tale rincorsa alla soggettività buona parte della filosofia e delle scienze umane novecentesche ha volentieri aggiunto la complicazione (socialista?) della necessaria e necessitante dimensione intersoggettiva in cui la soggettività non può non essere inscritta né concepita: il soggetto è un “tra-soggetti” o, in altre versioni, un

“soggetto-sempre-collettivo” poiché non sappiamo concepire, al giorno d’oggi si badi bene, alcuna soggettività che non si determini culturalmente su un fondo di condivisione antropologica di condizioni di esistenza e di insistenza. La cultura, qualunque cosa essa sia, ci renderebbe soggetti intersoggettivamente determinati; anzi, prima di tutto intersoggetti le cui forme di individuazione dovrebbero poter variare secondo le linee più o meno regolari di una genesi reale.

La fenomenologia, nel suo complesso, ha seguito accuratamente lo sviluppo di una teoria filosofica della soggettività, ne ha fatto uno dei sentieri principali su cui procedere ed è giunta anch’essa, nei suoi esiti, a porre in primo piano, con una certa drammatica sorpresa, il tema - quantomai costitutivo - dell’intersoggettività trascendentale.

Quinta meditazione cartesiana di Husserl: la fenomenologia, dopo aver rintracciato nell’autointuizione di Ego quelle strutture della coscienza che giustificano (fondano?) la sensatezza del mondo dei fenomeni, giunge di fronte all’evidenza che, in quel mondo di fenomeni-per-me di cui Ego è il fondamento, proprio là in mezzo a quei fenomeni-mondo, oggetti tutti di una forma qualunque di donazione di senso, vi sono alcuni enti che non si accontentano di essere oggetti-per-me, fenomeni-per-me, bensì sembrano voler riprodurre, ciascuno nel proprio Ego autointuito, la stessa macchina della costituzione di mondo, la stessa necessaria curvatura, e questo ha il sorprendente effetto di rendere me, che pure mi ero parso fungere da origine del senso del fenomeno-mondo, costituito a mia volta come un fenomeno-oggetto tra i tanti di cui si compone il fenomeno-mondo di quell’altro Ego. Io costituisco il mondo e in quel mondo vive un altro costituente di mondo, molti altri costitutori di mondo che sembrano, tra l’altro, costituire a loro volta la mia stessa coscienza come fenomeno tra i tanti di quel mondo che è il loro. La cosa più interessante di questa situazione paradossale è che non abbiamo a che fare con più mondi (non è una faccenda di “mondi possibili”, sia ben chiaro), bensì il gioco delle costituzioni reciproche vale soltanto a patto che il mondo sia lo stesso, uno stesso mondo che contiene, quale orizzonte di senso, me come soggetto e me come oggetto, e così l’altro come soggetto e l’altro come oggetto, in una reciprocità che non ha nulla dell’alternanza, del “prima io poi tu”, quanto piuttosto dell’attribuzione di posizioni, di parti in gioco, di posizioni rese possibili da una revisione leibniziana (che è nella lettera di Husserl) di una

concettualità, e di una terminologia, precedentemente rigorosamente cartesiane. Nella *Quinta meditazione cartesiana* si passa infatti, come è stato più volte sottolineato, da una costituzione di sapore egologico a una costituzione di sapore monadologico, una costituzione che prevede e presuppone un quadro costituivo di ordine sistemico in cui il mondo si dà come orizzonte di senso propriamente intersoggettivo, reso possibile da un intersoggettività che non è quella del “ci sono io e ci sei anche tu”, dello “io e tu siamo insieme a condividere mondo”, bensì quella fatta di una reciproca dipendenza e determinazione di posizione di senso, nella quale “io sono perché, nel costituirti, vengo da te costituito”, nella quale “io sono per quel tanto che il tuo mondo mi prevede, per quel tanto che tu mi fai essere mondo tuo, esattamente come, e quando, tu sei parte del mio mondo”. In questa nuova ottica, che è un’ottica sistemica appunto, posizionale a suo modo, sono in gioco punti di vista che tengono sott’occhio l’alterità e che la fanno essere fenomeno-mondo in quanto non-impossibile con tutte le determinazioni soggettive di mondo. Nella dimensione della costituzione trascendentale, così concepita quale sistema monadologico di compossibili, non ci sono diversi mondi, ciascuno dei quali apparterrebbe solipsisticamente a ciascun soggetto Ego, bensì un solo fenomeno-mondo che è il mondo quale orizzonte sistemico che articola tra loro le proprie condizioni soggettive di possibilità.

Con questa scoperta, per così dire, la fenomenologia giunge ad una sorta di limite del proprio percorso, in fondo al quale la determinazione ultima di senso del fenomeno-mondo si palesa prodursi in una dimensione che è quella stessa di una struttura di senso che si auto-organizza, che assume trascendentalmente le forme di una significanza nella quale la soggettività viene modulata nella reciprocità, una soggettività intersoggettiva nella quale ciascuno è l’altro perché è per l’altro e così insieme danno senso ad un mondo che è lo stesso perché è l’unico entro il quale la determinazione reciproca può esercitarsi.

Questa fenomenologia, che corrisponde per altro alle forme che essa stessa prende in altre opere come la *Crisi delle scienze europee* e soprattutto nelle riflessioni del secondo Merleau-Ponty, è la fenomenologia che chiede ad una teoria del senso come sistema che si auto-organizza, in altre parole ad una semiotica, di proseguire nella strada di una autoriflessione che, ormai, sembra doversi intendere come senso che mette in forma senso, senso del mondo che, come

dicevamo, contiene le istanze della propria sensatezza, contiene cioè la soggettività di fronte alla quale ha propriamente senso. Da questo punto di vista, per una semiotica che intenda rispondere alla chiamata, per una semiotica che si voglia fare teoria della costituzione del senso, la forma intersoggettiva dell'istanza costitutiva, che altro non è che senso che produce individuazioni, è la forma stessa delle articolazioni, dei dispiegamenti, della generazione di significatività.

Ora, per una tale semiotica, il tema dell'intersoggettività non può più essere trattato come se fosse l'effetto di una moltiplicazione di "soggettività", di istanze individuali che chiedono di essere riconosciute come compagnie di soggetti, come collettivi, come "io con te", come società. L'intersoggettività fenomenologica non è una questione sociale, non è un modo raffinato per dire società e cultura. L'intersoggettività fenomenologica è la condizione stessa per poter pensare la significazione come sviluppo di strutture sistemiche, come senso relazionale, come logica delle determinazioni reciproche. L'intersoggettività fenomenologica è più dell'ordine delle morfogenesi che delle associazioni, assai più dell'ordine delle *gestalten* che dell'associazionismo atomistico; sono individuazioni entro campi relazionali e topologici, logiche dei sistemi, dinamiche strutturali, non turni di parola, non regole conversazionali, non istituzioni della vita associata.

Secondo questa opzione che è epistemologica fino in fondo, nella misura in cui decide di un atteggiamento "scientifico" nei confronti del fenomeno senso e della sua necessaria propensione ad essere inteso in quanto sensato, in quanto articolabile nella significazione reale degli effetti che produce, delle forme di oggetto cui dà vita e dei soggetti che ne risultano, secondo questa opzione che è anche filosofica ma al tempo stesso di metodo, una teoria della intersoggettività trascendentale è fin da subito teoria semiotica, ovvero teoria dell'articolazione del senso e teoria del valore:

- a) il senso si articola significandosi, e questo grazie alle differenziazioni di cui ogni articolazione di sostanza è la manifestazione;
- b) la significazione è attuale, altrimenti non è; il che comporta un'istanza per la quale o di fronte alla quale, in quanto senso articolato, vale, o, se si vuole, nei confronti della quale il valore risulta valevole.

Semiotica dunque. Semiotica la ragione che si apre su questa nuova dimensione, semiotico lo sguardo che punta sulla sensatezza del fenomeno-mondo come polo oggettivo di una correlazione essenziale, quella correlazione fenomenologica soggetto-oggetto che non è altro che la possibilità stessa del fenomeno di valere, ovvero la possibilità che il senso ha di significare.

Ma in che modo il fenomeno-mondo è senso per un soggetto che si dà innanzi tutto come intersoggettività? Cosa vuol dire essere sensato, per il mondo, e cosa vuol dire essere intersoggettiva, in riferimento all'istanza che garantisce la significazione attuale di quello stesso mondo? In che modo comprendiamo il fatto che non è sufficiente una fondazione egologica del valore del mondo, bensì abbiamo bisogno di un mondo in quanto correlato di una intersoggettività trascendentale? Il fatto è che ciò che gioca nel mondo, sia in quanto oggetto che in quanto alter-ego, o meglio altra soggettività, è l'alterità intesa, ovvero l'alterità dell'esternalizzazione, dell'essere fuori di sé nel senso del mondo, nel non potersi intuire come soggetto se non per il fatto che intendiamo un mondo e che quel mondo è un mondo che mi costituisce a partire da quel punto cieco che è l'altro. Il mondo è la mia casa, dove il senso è intendimento e validità, perché in quella casa abita l'altro-da-me, che è al contempo oggetto del mio intendimento e soggetto che mi riguarda, che mi intende, che mi assegna un posto esattamente come io assegno un posto nel senso ad esso che vi abita. L'altro che mi attribuisce uno sguardo che, mio, viene da lui richiesto, l'altro che ascolta la mia voce con le mie stesse orecchie, l'altro che mi accarezza con la sua pelle sotto la mia mano, che mi disseta con le sue onde e mi rinfresca con l'alito del vento, quell'altro è la sola garanzia del mondo che abito, la sola convergenza di intenti che mi permetta di stabilizzare la correlazione soggetto-oggetto, di arrestare l'oscillazione oscena dell'indeterminato, di accogliere sotto il mio fuoco oggetti-mondo che rispondano con il loro significare alla mia richiesta, sollecitata, di valore.

È precisamente una semiotica della validità del valore quella che viene convocata dal convergere storico delle due tradizioni fenomenologica e strutturale, quale risposta dei sistemi strutturali alla scoperta della lateralità monadologica dell'altro (esito della fenomenologia matura), da un lato, e, dall'altro al contempo, luogo per la determinazione dell'istanza di produzione del senso all'interno dello spazio vuoto di

soggettività, spazio senza ego, inconscio e plurale, in cui le strutture disperdono il fuori di sé. Esternalizzare è dire “io” (*Crisi delle scienze europee*, § 54), in una sorta di versione husserliana dell’enunciazione. Non appena Io dice “io” si apre, tuttavia e nuovamente, lo spazio del paradosso in cui io sono ciò che da fuori punta verso di me, mi costituisce come colui che può prendere il posto di un deittico che proviene dall’enunciato che non è Io bensì il suo prodotto. Il famoso “Io è un altro” può essere letto secondo un duplice orientamento, chiamiamoli soggettivante e oggettivante: sono Io che mi riconosco come altro da me, mi disperdo in quello che non sono, o io mi ritrovo quando mi colgo come l’altro che dice “io”? Io si scopre vuoto di senso o si scopre pieno del senso di ciò che è altro?

Di fronte a me, nel mondo, abitano soggetti e oggetti, oggetti che sono soggetti e per i quali io sono soggetto e oggetto. Da cosa dipende la decisione, da cosa proviene l’essere soggetto o oggetto, nel mondo del senso, di una qualunque datità che prende a determinarsi? Quando io e/o l’altro, e la cosa che siamo, prendiamo ad essere soggetti di validità, quel “ciò per cui”, “ciò di fronte a cui” il mondo è mondo del senso? Nel circuito dell’alterità che costituisce intersoggettivamente ogni soggetto, la decisione per una qualunque istanziazione di soggettività non può che provenire dall’altro, da ogni altro che coabita il mondo e con il quale, sotto la regola del quale, in base al quale, il mondo si costituisce a sua volta come mondo del senso.

E questo mondo del senso è un mondo enunciato, è la scena discorsiva stessa, quella che nella sua formazione prevede, perché presuppone e allo stesso tempo determina, l’istanza della sua validità. Di che natura è dunque questa istanza di validità, questa soggettività che è polo correlativo dell’essere oggetto di senso da parte del mondo? Una riflessione sulle procedure di enunciazione, è ovvio, ha profittato profondamente delle ricerche benvenistiane sulla soggettività del e nel linguaggio, ricerche che hanno fatto storia e scuola. Non vi è chi non abbia trascorso un tempo entusiasmante nella lettura e nell’approfondimento delle intuizioni di Benveniste sul modo in cui nel linguaggio si producono effetti di soggettività, a partire dall’articolazione della categoria della persona tramite l’apertura della quale diventa possibile cogliere la soglia tra discorso enunciato e sua produzione come un luogo di dinamica intensa per le determinazioni dei posti che il discorso convoca e coinvolge.

Dell'enunciazione in Benveniste si possono dare tuttavia due letture alternative: l'una, più classicamente fenomenologica, è quella che vede la posizione di soggettività come quell'istanza che trova nelle forme linguistiche gli strumenti adeguati per significarsi, per esprimersi e comunicarsi; l'altra è quella che vede la posizione di soggettività come prodotta *tout court* dall'evento-discorso, come suo semplice presupposto, come sponda della sua validità¹.

La cosa più interessante ancora è che questa alternativa tra possibili letture torna anche in quei passaggi in cui Benveniste fa proprie le conclusioni sulla predominanza, in senso costitutivo, della relazione di intersoggettività rispetto alla istanza di soggettività semplice. Anche in questo caso vi sono alcuni passaggi in cui sembrerebbe che Benveniste faccia precedere la relazione intersoggettiva (una relazione di comunicazione) alla produzione del soggetto linguistico, altri in cui è invece il soggetto linguistico che, nell'atto di produzione del discorso, si sdoppia e moltiplica nella posizione del soggetto discorsivo altro. E d'altronde, la questione dell'intersoggettività del discorso non è che uno di quei luoghi in cui si verifica paradossale e sempre duplice ogni concezione della soggettività una volta che si sia colto nel suo senso profondo il percorso compiuto dalla tradizione critica sul fronte della costituzione del mondo a partire da istanze soggettive donatrici di senso.

Così, a partire da queste riflessioni, che sono le riflessioni di Benveniste ma che sono anche le conseguenze che molti hanno poi saputo trarne in direzioni distinte², vale la pena tentare di ripensare i termini della relazione enunciato/enunciazione in versione radicalmente intersoggettiva. Onde evitare che la profondità di una visione fenomenologico-strutturale vada dispersa nella banalità di un versione pragmatica, per così dire, della relazione all'altro, nella sua soluzione in termini comunicazionalisti, come se l'altro fosse semplicemente quell' "altro-come-me" al quale mi rivolgo nella trasmissione di enunciati; onde evitare che l'intersoggettività si diluisca nei passaggi delle successioni benpensanti e "democratiche" per le quali io sono colui

1. Per un approfondimento, mi permetto di rinviare al mio *Ricerche semiotiche I* (Esculapio, Bologna 2012), in particolare al cap. 1.4.2.

2. Tra tutti vorrei sottolineare i nomi di Foucault e Greimas. Credo siano coloro ai quali meriti fare maggiore riferimento per una prospettiva di semiotica discorsiva.

che attende il proprio turno prima di manifestare intenti; onde evitare che lo scambio intersoggettivo venga pensato come una messa in relazione di soggetti precostituiti e ritrovarsi così a dover fondare in una qualche metafisica irriflessa la natura del soggetto in quanto tale; par favorire, infine, una descrizione adeguata dei meccanismi semiotici che presiedono alla costituzione della validità del mondo-oggetto e allo stesso tempo del soggetto del valore, una semiotica davvero intersoggettiva è richiesta e come tale va costruita, quantomeno nei termini di una presa di sguardo, di posizione, di punto di vista che tenga conto del senso di un percorso di pensiero e di una serie di condizioni teoriche rilevanti. Una semiotica siffatta potrebbe essere una semiotica che pensa la sensatezza del mondo, così come la fenomenologia voleva, nei termini di un discorso enunciato di fronte al quale immaginare l'istanza soggettiva di validità come colui per il quale tale enunciato ha senso, una sorta di enunciatario del mondo, un destinatario delle valorizzazioni e delle differenziazioni che articolano in oggettività di senso quello stesso mondo. Il senso è dato, è sempre dato, e il fatto che in quanto enunciato presupponga una enunciazione non comporta necessariamente che tale enunciazione sia da intendersi come l'istanza della sua produzione reale, bensì, assai più correttamente, una tale istanza presupposta è semplicemente, non è altro che, anzi è correttamente e necessariamente, l'istanza di validazione soggettiva del senso oggettivato; non è altro che la presupposizione del senso stesso che in quanto enunciato l'enunciato discorso assume come indissolubilmente connesso con il suo avvenire, o venire-al-mondo: non sarebbe enunciato se non fosse evento sensato, se non fosse senso del mondo che, lì per lì, di volta in volta, si manifesta, e questo senso che necessariamente ha è ciò che chiede un enunciatario rispetto al quale esso sia quel che è, nient'altro che, appunto, senso enunciato.

Una tale concezione rifiuta evidentemente di considerare la struttura formale dell'enunciazione come fondata sulla posizione di Io enunciante, attribuendo all'enunciatore una sorta di potenzialità generatrice di enunciati-discorso. Non è l'enunciatore il cosiddetto "soggetto dell'enunciazione" (come vorrebbe Coquet, ad esempio), non è a partire dalla sua posizione, che altro non potrebbe essere, allora, che la posizione di un soggetto fenomenologico prima maniera, quella del soggetto di coscienza che si autointuisce nelle strutture originarie dell'Ego, quello del corpo-proprio quale modello indivi-

duale e umano-troppoumano di soggettività incorporata, quello di un'intenzionalità che troppo spesso si confonde con le intenzioni. È un modello di soggettività enunciante, questo, che tende ad accettare la sottocategorizzazione benvenistiana della categoria di persona in "persona soggettiva" vs "persona non-soggettiva" (Io vs Tu) senza che si capisca con chiarezza su quale funzione essa si possa poggiare se non quella di una responsabilità predicativa che non ha nulla della donazione di senso, bensì tutto di un modello socio-psicologico dell'uso comunicativo del linguaggio.

Al contrario, una concezione della relazione di presupposizione enunciato-enunciazione, per essere formalmente costruita nell'immanenza di una teoria delle sue condizioni, può ben postulare una dominanza del Tu, una preminenza o prevalenza dell'enunciatario sull'enunciatore, perché una tale opzione non si fonda su un modello comunicativo alternativo, non scambia l'uno per l'altro i due attori della comunicazione reale, bensì pone come tale il problema della satezza dell'enunciato-mondo, del suo essere di volta in volta quel che è per qualcuno, per una soggettività costitutivamente intersoggettiva, vale a dire per una soggettività che è da subito fonte di alterità, ragione di alterità, alterità autentica: alterità radicale, si badi bene, rispetto a quel mondo in cui, in quanto enunciati, i soggetti possono scambiarsi tra loro come oggetti, come "io che ti sono accanto", come "ora io poi tu"; si tratta, nel caso di costoro, di soggetti costituiti nell'enunciato, di posti secondo la forma del ciascuno, e non, come è il caso invece dell'istanza intersoggettiva, della condizione stessa del senso enunciato che produce oggettività.

Di fronte al mondo, al fenomeno-mondo, è collocato, perché presupposto, un enunciatario che ha in sé la natura dell'intersoggettività trascendentale. È probabilmente quanto aveva ben visto lo stesso Greimas che scriveva, nel *Dictionnaire*, alla voce "Énonciateur / énonciataire", per prima:

Ainsi compris, l'énonciataire n'est pas seulement le destinataire de la communication, mais aussi le sujet producteur du discours, la 'lecture' étant un acte de langage (un acte de signifier) au même titre que la production du discours proprement dite. Le terme de 'sujet de l'énonciation', employé souvent comme synonyme d'énonciateur, recouvre en fait les deux positions actantielles d'énonciateur et d'énonciataire.

e alla voce “Énonciation”, poi:

Le mécanisme de l'énonciation [...] risque de rester sans ressort si l'on n'y inscrit l'essentiel, ce qui le met en branle, ce qui fait que l'énonciation est un acte parmi d'autres, à savoir l'intentionnalité. En refusant le concept d'intention (par lequel certains essaient de fonder l'acte de communication, celui-ci reposant sur une 'intention de communiquer') – ne serait-ce que parce qu'il réduit la signification à la seule dimension consciente [...] - nous lui préférons celui d'intentionnalité que nous interprétons comme une 'visée du monde', comme une relation orientée, transitive, grâce à laquelle le sujet construit le monde en tant qu'objet tout en se construisant ainsi lui-même.

Ciò che pare costruirsi in questa concezione del rapporto tra enunciato e enunciazione è l'idea che, di fronte ad un mondo che è enunciato-discorso - e in quanto tale funzione di una attribuzione di senso che corrisponde all'intenzionalità fenomenologica trascendentale, la stessa che fonda la struttura dell'intersoggettività - il cosiddetto soggetto dell'enunciazione non può essere altri che l'intenzionalità stessa, vale a dire una generale e astratta funzione di sensatezza enunciata e in quanto tale colta, accolta, vissuta nel vivo di una costante formazione e trasformazione di senso.

Di fronte al mondo enunciato è collocato un enunciatario che costituisce la dimensione intenzionale da cui dipende il senso dell'enunciato-discorso, come ha sostenuto la fenomenologia fino alla sua versione più radicale che è quella dell'intersoggettività trascendentale; accanto all'enunciatario, tuttavia, si colloca l'altro aspetto dell'istanza dell'enunciazione, il suo secondo lato, l'altro che l'alterità diventa quando si fa enunciata, vale a dire l'enunciatore. Secondo questa ipotesi, l'enunciatore, anziché porsi come l'origine e il motore della produzione dell'enunciato, è il prodotto di un'attribuzione che tutto deve alla natura intersoggettiva dell'enunciatario. È l'alterità radicale che lo abita, l'esternalizzazione che lo fa essere il valore del senso enunciato, a imporre all'enunciatario, in un certo senso, o a condurlo se si vuole, nell'impresa di costruire enunciatori, ovvero quei corrispettivi a cui assegnare intenzioni, anziché intenzionalità, cioè intenzioni di comunicare, una sorta di responsabilità rispetto all'enunciato-mondo che appare così, anziché puro dato e orizzonte, prodotto di uno scambio intenzionato, più o meno consapevole, più o meno volontario,

ma di cui poter attribuire comunque una sorta di ragion d'essere, di finalità, di motivazione. È così che di fronte al senso dato, che è sempre dato come un tutto, come un mondo-per-intero, prendono a ripartirsi le posizioni di una struttura narrativizzata dell'orientamento motivante, delle trasformazioni finalizzate, di un senso trasmesso, di una comunicazione in quanto trasformazione incrementale di valorizzazioni.

E così, dunque, l'intersoggettività produce soggetti, che altro non sono che le articolazioni in cui si manifesta, secondo una struttura di aggregazioni singolari, il sistema delle dispersioni soggettive: i soggetti, che alla fine, per la semiotica, sono pensati come i responsabili delle trasformazioni sensate, con le loro competenze e con le loro destinazioni, si trovano a rivestire i ruoli simulacrali di un senso del senso al quale l'istanza intersoggettiva li chiama, onde poter trovare nel fuori di sé, nell'altro che realizza l'alterità della costituzione, in ogni enunciatore cui l'enunciatario può attribuire l'intenzione enunciazionale, una forma significabile della produzione del senso.

Sociosemiotica

Scienza del generale o del particolare?

MARIA PIA POZZATO

ENGLISH TITLE: *Socio-semiotics: does it study particular or general Cases?*

ABSTRACT: What kind of objects should Socio-semiotics analyze? A wide range of social phenomena, which cannot be limited to written, oral or visual texts, as they are generally conceived. During the last years, a debate has grown, within Semiotics, concerning the so-called “practices”. I agree with Landowski, who has focused on practices which could seem fleeting and vanishing, ineffable. But the object of Semiotics is always “the meaning”, in all its forms: what significantly happens, and what can be perceived as meaningful. An anthropologist with similar positions is Geertz who considers culture as a series of texts: they are documents, but “handed down” through social actions. Therefore, I agree with both Geertz and Landowski, for what concerns the freedom of the discipline to construct its own objects of study, regardless of their ontological nature. Another key issue is the generalization of the results, obtained through partial investigations. Should we prefer less stereotyped cases, as they represent the exception; or, on the contrary, should we prefer the medium-case, which can be representative of a series? Generally, Semiotics choose small-sized corpora, as the more the text is limited, the more the structure of elements which produce meaning can easily be observed and described in its whole (tout de signification). Anyway, this enclosure is always partial, because every kind of text, independently from its nature, is open to a potentially endless network of relationships. Any possibility to make a “correct generalization” of the data also depends on how consistent and homogeneous is the self-reported image of a given culture. It is also important to reflect on the dynamics between “individual” and “collective” (Saussure, Foucault, Geertz, Lotman, Greimas). Therefore, a bricolage among different methodologies is warmly welcome, as long as the final aim of our studies is to find out meaningful relations, and not ontological “objects”.

PAROLE CHIAVE: generalization; methodology; semiotics; social studies; socio-semiotics.

Il punto nodale di questa riflessione sulla sociosemiotica verte sui criteri di base a cui ispirarsi nella scelta di un caso da analizzare, dandogli individualità e consistenza. Ma prima ancora: che cosa si intende per “socio semiotica”? Che cosa sarebbe “socio” e, soprattutto, che cosa eventualmente *non* lo sarebbe? L’idea recentemente espressa da Eric Landowski è che non si tratti di etichettare branche della disciplina quanto di procedere a determinate pratiche della stessa. A questo proposito, personalmente, condivido la posizione fortemente costruttivistica dell’autore, secondo cui la pratica semiotica presupporrebbe una sostanziale libertà di costruire il proprio oggetto, che alla fin fine non è altro che un indefinibile chiamato “il senso”. Le affermazioni di Landowski su questo punto sono molto chiare e quasi perentorie. Vale quindi la pena di riportarle nella loro letteralità:

C’est une certaine idée de la sémiotique, avec ou sans le préfixe “socio”. Mieux, c’est l’idée d’une certaine pratique en la matière: l’idée d’une pratique sémiotique qui *suppose la plus complète liberté de construire et, indéfiniment, de reconstruire son objet, à savoir non pas cette chose mal définie, la “culture”, mais un véritable indéfinissable qu’on appelle le sens. Le sens tel que nous l’appréhendons dans la vie, c’est-à-dire dans l’interaction sous toutes ses formes, avec les textes certes, mais aussi ou d’abord avec autrui, avec le monde, avec nous-mêmes. A l’opposé, nous fixer une fois pour toutes comme objectif central l’étude de ceci ou de cela, fût-ce celle d’un “objet” aussi vaste que “la culture” (ou par exemple que “l’imaginaire”, puisque cela aussi est actuellement à l’ordre du jour), ce serait, de notre point de vue, étouffer le mouvement même de l’interrogation sur les conditions d’émergence, le statut et finalement le sens du “sens”, interrogation qui seule, en dernière instance, justifie l’existence de notre discipline, telle du moins que nous la concevons, ou peut-être la rêvons¹.*

1. “Si tratta di una certa idea della semiotica, con o senza il prefisso “socio”. O meglio, si tratta di una certa pratica nella materia: l’idea di una pratica semiotica che presuppone la più completa libertà di costruire e, indefinitamente, ricostruire il suo oggetto, ovvero non questa cosa mal definita, la “cultura”, ma un vero indefinibile che chiamiamo il senso. Il senso così come lo apprendiamo nella vita, ovvero nell’interazione sotto tutte le sue forme, con i testi certo, ma anche o inizialmente con l’altro, con il mondo, con noi stessi. All’opposto, fissare una volta per tutte come nostro obbiettivo centrale lo studio di questo o di quello, foss’anche di un “oggetto” così vasto come “la cultura” (o per esempio “l’immaginario”, dal momento che esso è attualmente all’ordine del giorno), equivarrebbe, dal nostro punto di vista, a soffocare il movimento stesso dell’interrogarsi sulle condizioni di esistenza, sullo statuto e, infine, sul senso del “senso”, domande queste che, in ultima analisi, giustificano l’esistenza della nostra disciplina, così come la concepiamo o, forse, la sogniamo” (Landowski 2013, corsivi e traduzione nostri).

Si potrebbe avere il sospetto, a questo punto, di una sorta di ritorno all'idealismo, cosa di cui peraltro la semiotica è periodicamente accusata. In realtà si tratta di un'idea sostenuta anche fuori dalla semiotica, per esempio da un'antropologia interpretativa come quella di Clifford Geertz il quale, invocando uno dei padri fondatori della sociologia, afferma:

Ritenendo, insieme a Max Weber, che l'uomo è un animale sospeso fra ragnatele di significati che egli stesso ha tessuto, credo che la cultura consista in queste ragnatele e che perciò la nostra analisi non sia anzitutto una scienza sperimentale in cerca di leggi, ma una scienza interpretativa in cerca di significato.

(Geertz 1983, p. 41, tr. it.)

Tuttavia a nessuno sfugge che questa posizione, se da un lato dà autonomia alla nostra disciplina sganciandola da definizioni a monte degli oggetti da analizzare, dall'altra crea grandi problemi metodologico-operativi. Su che base deve essere stabilita la rilevanza, la "personalità semiotica"² del caso che andiamo al tempo stesso studiando e costruendo? È indubbio che, soprattutto di fronte a una grande messe di dati osservativi, come quando si studiano luoghi, comportamenti sociali, *corpora* estesi di immagini o di testi, ecc., dobbiamo trascelgere via via alcune linee di coerenza che ci permettano di *ridurre* il materiale in base a ipotesi interpretative. Se non si parte da un'ipotesi generale ma si parte dal micro, disseminato e plurale, per arrivare a "qualcosa che rassomigli a un ordine", per riprendere la celebre espressione di Claude Lévi-Strauss, ci troviamo di fronte a un compito difficile. Come dice lo stesso Geertz: "Il problema metodologico rappresentato dalla natura microscopica dell'etnografia è reale e critico" (Geertz, 1983, p. 45). Del resto, cosa che molti dimenticano, anche il "vetero-strutturalista" Greimas di *Semantica strutturale*, analizzando un corpus molto meno problematico ed esteso come le opere di Georges Bernanos, non diceva affatto che ne avrebbe reso il senso

2. Come noto, il concetto di "personalità semiotica" è elaborato da Jurij Lotman: "Il concetto di confine è in correlazione con quello di "personalità semiotica". Questa sua proprietà di essere una personalità ha fondatezza ed evidenza empirica e intuitiva; è però estremamente difficile darne una descrizione formale. È noto che il confine della personalità come fenomeno della semiotica storico-culturale dipende dal criterio di codificazione" (Lotman 1984, p. 59, tr. it.).

complessivo ma che ne avrebbe indagato alcune linee significative in base ad alcuni, specifici criteri di pertinenza. È stato solo in seguito, con l'analisi di *Maupassant*, che si è fatta strada l'idea di un'analisi esaustiva e completa di un testo, idea per altro già problematizzata negli anni successivi da Jacques Geninasca. Per il semiotico svizzero infatti la coerenza di significato di un romanzo, o di una poesia, è sì da prendere come postulato di partenza e l'analisi deve tentare di cogliere la loro singolare unicità di senso (*tout de signification*); ma si deve anche ancorare questo significato alla relazione fra i soggetti convocati nel, e dal, discorso letterario³. Ciò che forse si dimentica troppo spesso è come, per Geninasca, il testo letterario sia soprattutto un'interrogazione sul valore dei valori e un dispositivo di *conversione* volto a chi legge.

Quindi anche la semiotica che indaga il testo estetico, testo che per definizione è un *unicum*, non dimentica che il senso nasce da un'interazione vitale fra soggetti o, per riprendere le parole di Landowski, che il senso "lo apprendiamo nella vita, ovvero nell'interazione sotto tutte le sue forme, con i testi certo, ma anche o inizialmente con l'altro, con il mondo, con noi stessi" (*ibid.*).

Certo, sarebbe più rassicurante, dal punto di vista metodologico, avere dei protocolli che ci garantiscano di pertinentizzare i materiali in modo "corretto" e sarebbe senz'altro più garantito, in questo caso, il confronto fra diverse analisi di un medesimo campo⁴. Il fatto è che, secondo me, non si può procedere diversamente, e cioè non ci si può esimere da tentativi e verifiche poiché, se si fissano i criteri di pertinenza in anticipo e una volta per tutte, significa che abbiamo già scoperto quello su cui stiamo indagando; mentre, se si va alla cieca senza formulare ipotesi interpretative (in parte a titolo di ipotesi preliminari, in parte strada facendo) si arriva solo a un elenco fine a se stesso di osservazioni sparse⁵.

3. Cfr. Geninasca 1997, in particolare il saggio "Dal testo al discorso letterario e al suo soggetto".

4. Uso, a questo punto, il termine generico di "campo" perché, come dirò più avanti, non si può dire che l'"oggetto" di analisi sia lo stesso se i criteri della sua costruzione sono diversi.

5. Non sfuggirà, in questa affermazione, l'eco della famosa polemica merleau-pontiana contro intellettualismo ed empirismo.

Gli studi che ho condotto negli ultimi anni su oggetti molto diversi fra loro mi hanno indotto ad adottare procedure abbastanza differenziate⁶. Per ogni analisi mi sono ispirata ad autori e teorie diversi, cioè a quelli che di volta in volta mi sono sembrati interessanti per gettare luce e fornire categorie descrittive rispetto al caso specifico. Nella ricerca sulla cucina maschile, ad esempio, ho utilizzato l'etnografia alimentare di Claude Lévi-Strauss; nello studio sul fitness, le teorie di André Leroi-Gourhan; per le foto di matrimonio, Michail Bachtin, Jurij Lotman, Roland Barthes, Jean-Marie Floch e Pierre Bourdieu. E così via. È un modo di procedere tradizionale in semiotica: si pensi all'utilizzo, da parte di Jean-Marie Floch, delle teorie mutate dalla storia dell'arte di Heinrich Wölfflin per leggere la moda di Coco Chanel; o all'intenso *bricolage* di modelli linguistici, etnoletterari e antropologici che sostanziano ogni capitolo del già citato *Semantica strutturale* (Greimas 1966).

Ogni caso che ho studiato "ha convocato" i materiali, anche provenienti da altre discipline, di cui necessitava per acquisire profondità e articolazione. È evidente che questi riferimenti fanno parte integrante delle strutture d'osservazione e che, dotandosi di ottiche teoriche e intertestuali diverse, un altro osservatore arriverebbe a dire cose molto diverse⁷. Questo non vuol dire che esista un oggetto da analizzare e che di questo oggetto si possano dare letture diverse ma che l'oggetto stesso è strutturato da chi lo analizza. Se si attingesse a strumenti diversi, semplicemente l'oggetto non sarebbe lo stesso, a partire dalla delimitazione del corpus. Quindi trascogliere alcuni strumenti di lettura anziché altri non è solo un *modo* di interpretare un oggetto ma è anche, fin dall'inizio, un modo per costruire quell'oggetto, dargli un nome e una consistenza in quanto forma portatrice di un significato.

Per tornare ai miei oggetti di studio, tra i vari problemi affrontati nelle analisi dei testi urbani (quello sulle chiese di Modena e quello sull'Isola di Grado), ve ne sono due particolarmente delicati: il primo è quello della delimitazione del luogo. Considerare una porzione di realtà urbana come significativa e prenderne in considerazione non

6. Gli studi a cui mi riferisco qui sono raccolti in Pozzato 2012. Nell'*Introduzione* al medesimo volume si trovano anche, in maniera più estesa e argomentata, alcuni degli spunti del presente contributo.

7. Per un confronto fra analisi semiotiche diverse su medesimi testi, cfr. Ferraro, Pisanty e Pozzato, a cura di, 2007.

solo l'oggettivo aspetto morfologico ma anche le pratiche iscrittevi, costringe a fare delle scelte che sarebbero arbitrarie al di fuori delle ipotesi che le ispirano. Nel caso delle chiese, la delimitazione del corpus ha incluso zone che non corrispondono, quanto a confini, ai quartieri previsti dal piano urbanistico della città. Per esempio, la chiesa di Gesù Redentore è stata analizzata assieme ai suoi immediati annessi architettonici ma non prendendo in considerazione le vie e i piazzali della zona in cui si trova. Viceversa, per l'Isola di Grado, si è visto come la delimitazione "naturale" dell'isola non rendesse assolutamente conto della complessa unità di significato che si crea se consideriamo l'isola in connessione con le altre vicine della medesima laguna, o con porzioni dell'entroterra che hanno con Grado rapporti stretti e significativi.

Insomma, la "personalità semiotica" di questi oggetti di studio, per riprende di nuovo l'espressione di Lotman, dipende dai criteri di pertinenza. Negli studi sulle realtà urbane è ancora più evidente che altrove l'eterogeneità dei materiali convocati: percezioni personali, testimonianze orali e scritte, notizie storiche, osservazioni partecipative, raccolta di immagini, perlustrazioni, interazioni, documentazioni di varia natura. Si pensi ad esempio al testo del Concilio Vaticano II che ho ritenuto importante consultare per compararne la filosofia a quella che ha ispirato lo sviluppo in senso orizzontale dell'edificio ecclesiastico; o alla chiesa progettata da Massimiliano Fuksas a Spoleto, vera "antagonista" della chiesa modenese, così come le maschere dei diversi villaggi si danno senso l'un l'altra, per contrasto, nella celebre analisi di Lévi-Strauss.

Altro esempio: per quanto riguarda la ricerca sulle foto di matrimonio, ho costituito un corpus formato da circa duecento foto di matrimoni celebrati a Bologna dal 1960 al 1980. Questo mi ha permesso di guardare nel dettaglio ciò che *precede* la cultura attuale la quale appare abbastanza stabile nel suo orientamento a partire dagli anni Novanta a oggi, e di più facile attestazione grazie alla disponibilità di innumerevoli foto recenti di matrimonio su riviste e siti. Per questa ragione, ho dedicato maggiore attenzione al periodo che va dagli anni Sessanta all'inizio degli anni Ottanta, ritenendo che la situazione attuale meriti uno studio sincronico a parte, più inteso a valutare la pluralità dei modelli coesistenti che non le tappe di un processo di trasformazione.

Qualcuno potrebbe eccepire riguardo la particolarità del caso bolognese. Ritengo invece che qualsiasi città, o regione, avrebbe avuto le proprie specificità locali e che quindi un margine di localismo in questa indagine non avrebbe potuto essere eliminato, a meno di costruire un corpus immenso, esteso a tutte le città e regioni d'Italia, dagli anni Sessanta a oggi. A parte la difficoltà di costituzione di un corpus del genere, mi sembra più semplice e poco lesiva del valore dell'indagine l'ammissione di un margine di specificità locale del corpus, caratteristica che può diventare addirittura feconda se permette, in futuro, un confronto con casi locali diversi. Come dice Geertz, "nelle scoperte dell'antropologo la cosa importante è la loro complessa specificità, la loro circostanzialità" (1973, p. 62, tr. it.). I casi specifici rendono in modo realistico, concreto "i megaconcetti da cui è afflitta la scienza contemporanea" (*ibid.*) e, soprattutto, aiutano a maneggiare questi ultimi in maniera creativa e immaginativa: "La generalità che [l'antropologia] riesce eventualmente a raggiungere nasce dalla finezza delle sue distinzioni, non dallo slancio delle sue astrazioni" (*ibid.*)

Insomma, non si può pretendere di analizzare un sonetto come si analizzano trecento ore di telegiornale. Per usare una metafora ginnica, a seconda del campo d'indagine, e delle sue dimensioni, a volte bisogna saltare in alto, a volte correre, a volte lanciare il peso, e dimostrare che un certo "atletismo metodologico" non è per forza sinonimo di arbitrarietà e confusione.

L'accusa che viene mossa più frequentemente alla semiotica, soprattutto nella sua accezione "socio", è di procedere ad analisi specifiche senza riuscire a elaborare teorie generali del sociale. Mi sembra che il caso sia analogo a quello della cosiddetta "microstoria" di cui Carlo Ginzburg è stato uno dei principali teorici. Un problema comune alle due discipline è per esempio il seguente: devono essere preferiti casi che sembrano poco stereotipici, proprio per l'eccezione che rappresentano; oppure casi medi, rappresentativi di una serie? Per quanto riguarda l'indagine storica, Ginzburg dice che il contrasto fra un documento unico (*hapax*) e la serie in cui è inserito è inesistente perché ogni documento, anche il più anomalo, è inseribile in una serie; non solo, esso può servire, se analizzato adeguatamente, a gettar luce su una serie documentaria più ampia (2006, p. 254). Quindi alcune manifestazioni appaiono interessanti in quanto ricorrenti, o tipiche; altre volte ci si imbatte in qualcosa che non torna, che contrasta con

le nostre aspettative. In entrambi i casi, sia il *metodo indiziario* propugnato da Ginzburg per la microstoria sia gli strumenti della semiotica appaiono più adatti a *corpora* ridotti. Questa chiusura è tuttavia sempre parziale, in quanto ogni testo, di qualsiasi natura esso sia, è comunque legato a un contesto e quindi aperto a una rete potenzialmente infinita di relazioni. In questo modo, è vero per la microstoria come per la sociosemiotica quello che Geertz afferma a proposito dell'antropologia: “[Essa deve] procedere a zig zag tra i due diversi tipi di descrizione – tra osservazioni sempre più dettagliate [...] e caratterizzazioni sempre più sinottiche [...] in modo tale che, considerate contemporaneamente, esse rappresentino un ritratto credibile e completo di una forma di vita umana” (1983, p. 14, tr. it.). Sono i contesti effettivi (per noi: i *corpora*) che dettano istruzioni sulla rete delle relazioni semantiche, e non teorie del sociale messe a punto a monte.

Infine, due parole sulla *dinamica fra individuale e collettivo*. Ferdinand de Saussure dice che, perché il linguaggio non diventi “irreale”, bisogna considerare sia il suo aspetto sistemico (*langue*), sia l'esercizio individuale (*parole*), sia il suo aspetto sociale che coincide con la *massa parlante* (1922, p. 95, tr. it.). Anche la microstoria considera le macrodinamiche come il risultato delle microdinamiche. Un altro studioso che ha riflettuto forse con più incisività su questa questione è il sociologo Pierre Bourdieu, il quale definisce l'*habitus* di classe come una nuova forma di oggettività radicata in, e attraverso la, esperienza soggettiva. Questa prospettiva dialettica fra interiorità ed exteriorità, dove la seconda è principio di intelligibilità della seconda ma va di volta in volta individuata e ricostruita, ha dei punti di contatto con quella di Geertz quando quest'ultimo dice che sono le pratiche sociali che formano la soggettività. L'*habitus* di Pierre Bourdieu; l'*ethos* sociale di Clifford Geertz; i *sistemi di valori* di Algirdas Greimas; l'*episteme* di Michel Foucault; i sistemi, multipli, ma pur sempre sistematici, che compongono la *semiosfera* per Jurij Lotman; i *codici* alla base dei miti, dei riti, delle relazioni sociali in Claude Lévi-Strauss, ecc. sono tutti apparati teorici che relativizzano fortemente la soggettività rispetto al sociale. Tra queste prospettive, tuttavia, mi sembra che quella di Geertz e di Bourdieu, nonché quella di Landowski (2005) sulle “interazioni a rischio”, considerino in maniera più dinamica e locale il rapporto fra il soggetto e le norme introiettate, dando così maggiore risalto alla dimensione micro e negoziale del senso. Il che fornisce una

buona ragione in più per non vergognarci troppo, all'interno della nostra tradizione, di una certa vocazione al particolare, vocazione da difendere come una ricchezza in un'epoca fin troppo portata alle generalizzazioni sommarie e frettolose.

Riferimenti bibliografici

- FERRARO G., PISANTY V., POZZATO M.P. (a cura di, 2007) *Variazioni semiotiche. Analisi, interpretazioni, metodi a confronto*, Carocci, Roma.
- GEERTZ C. (1973) *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York (tr. it. *Interpretazioni di culture*, Il Mulino, Bologna 1987).
- (1983) *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books, New York (tr. it. *Antropologia interpretativa*, Il Mulino, Bologna 1988).
- GENINASCA J. (1997) *La parole littéraire*, Puf, Paris (tr. it. *La parola letteraria*, Bompiani, Milano 2000).
- GINZBURG C. (2000) *Miti, emblemi e spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino.
- (2006) *Il filo e le tracce*, Feltrinelli, Milano.
- GREIMAS A.J. (1966) *Sémantique structurale*, Larousse, Paris (tr. it. *Semantica strutturale*, Rizzoli, Milano 1968; Meltemi, Roma 2000).
- LANDOWSKI E. (2005) *Les interactions risquées*, “Nouveaux Actes Sémiotiques”, 101-103 (tr. it. *Rischiare nelle interazioni*, Franco Angeli, Milano 2010).
- (2013) *Socio-sémiotique et sémiotique de la culture. Note de lecture et mise au point*, “Versus”, 115-116.
- LOTMAN J.M. (1984) *O semiosfere*, “Trudy po znakovym sistemam”, 17 (tr. it. “La semiosfera”, in *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia 1985).
- POZZATO M.P. (2012) *Foto di matrimonio e altri saggi*, Bompiani, Milano.
- SAUSSURE F. (1922) *Cours de linguistique générale*, Editions Payot, Paris (tr. it. *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari 1968).

Oltre l'eleganza c'è di più

La generalizzabilità dei risultati di un'analisi semiotica di tipo desk

ANTONIO SANTANGELO

ENGLISH TITLE: *There is more beyond Elegance: on how the Results of a Desk Semiotic Analysis can be generalized*

ABSTRACT: The researcher's subjectivity in conducting semiotic desk analyses is seen with suspect by many social scientists and by many marketing professionals who tend to undervalue semioticians' capacity of reaching with their studies some results of a collective relevance. The common place is that an individual semiotic desk analysis can only describe the structure of its object, formulating some hypotheses about its potential socio-cultural interpretation, but these hypotheses must be confirmed by some field researches, better if conducted by some other disciplines belonging to the media studies area. This creates many misunderstandings about the role of semiotics if compared to other social sciences and it prevents new discoveries and fruitful collaborations between different research professionals. In the following pages, I'll try and demonstrate that these common places are wrong as a semiotician can aspire to unveil and describe the socio-cultural meaning of its object even with an individual desk analysis following a specific sociosemiotic methodology. Everything depends on the epistemological approach that is chosen and on what the researcher decides to look for. Here I suggest to consider texts, which are the usual desk analysis objects of semioticians, as the results of some cultural models that precede them, such as moulds that give them a form that requires a certain kind of interpretation by all the people belonging to the Culture in which that form is meaningful. This leads to take the distance from the greimasian textualism reconsidering the Saussurian epistemology of Claude Lévi-Strauss, who in his quest for the meaning of texts used to reconstruct their connections with their cultural contexts.

PAROLE CHIAVE: cultural models; sociosemiotics; subjectivity; methodology; marketing researches.

1. Qual è il ruolo della sociosemiotica nei *media studies*?

Io mi occupo di televisione, cinema e *media studies* in generale. Sono cresciuto e insegno a Scienze della Comunicazione, circondato da sociologi, antropologi, psicologi, economisti, storici, linguisti, filosofi e letterati. Lavoro spesso, inoltre, nell'ambito delle ricerche di mercato. In tutti questi contesti, mi presento come un semiotico, cioè — per come la vedo io — come uno che studia i meccanismi attraverso cui giungiamo ad assegnare un significato collettivamente condiviso a ciò di cui facciamo esperienza. L'obiettivo del mio lavoro, dunque, è di descrivere il significato collettivamente condiviso dei miei oggetti d'analisi.

Negli ambienti in cui opero, la reazione dei miei interlocutori, quando sentono che mi propongo di raggiungere questi risultati, è di due tipi: di scetticismo, non tanto nei miei confronti, quanto verso la capacità della mia metodologia d'indagine di condurre a valutazioni generalizzabili; o di deferenza, più o meno la stessa che si deve a un artista o a un filosofo, vale a dire a un individuo che sa vedere cose affascinanti, che gli altri non possono vedere. Queste due posizioni mi sono sempre sembrate il frutto di una serie di luoghi comuni e questo è il motivo per cui ho deciso di citare una canzone di Jo Squillo, una nota cantante pop italiana, nel titolo del mio articolo. Luoghi comuni che però influenzano la mia esperienza professionale, visto che gli altri scienziati sociali, ma anche i "semiotici artisti", sono miei concorrenti. Luoghi comuni di cui credo, comunque, che una certa parte della comunità semiotica, italiana e internazionale, sia responsabile.

Per affrontarli in maniera sistematica e inquadrarli in una prospettiva scientifica, vorrei partire da un testo scritto, non a caso, da un accademico che alcuni anni fa si occupava di semiotica e ora sembra aver preso le distanze da questo tipo di prospettiva, e da un sociologo che è stato direttore marketing di RTI Mediaset. Due figure, dunque, che potenzialmente potrebbero darmi da lavorare, sia all'Università, sia nel mondo delle ricerche di mercato, mettendomi però in concorrenza con altri professionisti. In *Analisi della televisione* (2001), Francesco Casetti e Federico Di Chio — i lettori più specializzati avranno di certo intuito che mi riferivo a loro — dopo aver presentato i diversi metodi di indagine della tv, si interrogano sull'efficacia e sulle capacità euristiche di ognuno di essi, affermando che:

la tradizione epistemologica ci viene in aiuto indicando due opposti criteri di validità: la validità esterna, cioè la capacità di uno strumento di fornire occorrenze statisticamente rappresentative, dati estendibili e generalizzabili; e la validità interna, cioè la coerenza dell'impianto di ricerca, l'eleganza dei modelli esplicativi, l'organizzazione causale dei dati. La tradizione ritiene che tra questi due criteri sussista un rapporto di proporzionalità inversa, per cui quanto più alta è la validità interna dei risultati, tanto minore è la possibilità di una loro generalizzazione.

(*ibidem*, p. 279)

Purtroppo per le mie velleità scientifiche, i due studiosi inseriscono la semiotica tra le discipline a validità interna, che forniscono risultati locali e non generalizzabili. Essa, secondo loro, non può nemmeno aspirare alla validità esterna della ricerca sul campo di tipo qualitativo (per esempio lo studio degli atteggiamenti e delle motivazioni o le etnografie del consumo) che, pur non essendo "significativa" (*ibidem*, p. 281) come quella statistica, è comunque "esemplare" (*ivi*), occupandosi di alcuni singoli casi di rilevanza collettiva. Il massimo a cui la semiotica può ambire è mettere in evidenza la maggiore o minore coerenza strutturale dei propri oggetti d'analisi, per mezzo di alcuni modelli d'indagine predefiniti, che sono in grado di segnalare una serie di potenziali problematiche di decodifica, da verificare comunque con altre metodologie di ricerca.

Il problema è semplice: secondo Casetti e Di Chio, che evidentemente prendono in considerazione solo le sue tecniche di analisi *desk*, se la semiotica si propone di descrivere il significato collettivamente condiviso di un programma televisivo, non può farlo senza chiederlo alla collettività dei suoi spettatori o dei suoi produttori. Nessun metodo di indagine può consentire a un ricercatore di cancellare la propria soggettività e di affermare scientificamente qualche cosa che valga anche per altri soggetti, tanto più se questi ultimi non sono a conoscenza dei suoi medesimi codici interpretativi. Codici che, comunque, non permettono di dire qualcosa sul modo di pensare della gente. Essi, piuttosto, possono guidare lo sguardo del ricercatore sul modo di funzionare del suo oggetto di studio, come se ciò che la semiotica analizza fosse una macchina, una specie di orologio, coi suoi meccanismi interni, da smontare e rimontare, per assicurarsi che tutto giri alla perfezione, così che qualcun altro possa interpretare il significato delle lancette.

2. La validità esterna delle analisi semiotiche

Come ho sostenuto, mi sembra ovvio che ci troviamo di fronte a dei veri e propri luoghi comuni, tanto più radicati in quanto condivisi addirittura dalla comunità scientifica. Luoghi comuni che hanno a che vedere col problema della soggettività — del ricercatore e degli interpreti di un testo — e con quello dell’oggettività, intesa come il modo più corretto di guardare al proprio oggetto d’analisi, per coglierne le caratteristiche che lo rendono significativo per una collettività di individui. Su questi temi, io ritengo che la semiotica, nella sua evoluzione che oggi denominiamo sociosemiotica, possa aspirare a buon diritto alla validità esterna delle proprie analisi e all’esemplarità di cui parlano Casetti e Di Chio, anche nella versione più strettamente *desk* del lavoro dei propri ricercatori. A patto però che essa non si fermi alla descrizione della struttura dei propri oggetti d’indagine, ma che si serva di questa descrizione per ricostruire i modelli culturali collettivamente condivisi che rendono significativa quella stessa struttura. In questa accezione, invece di classificarla, come fanno Casetti e Di Chio, tra le discipline che studiano semplicemente il contenuto dei media, la semiotica dovrebbe essere collocata piuttosto nell’ambito più complesso dei cosiddetti *cultural studies*, che cercano di rinvenire il senso di quello stesso contenuto, nel contesto socioculturale in cui esso circola.

Affinché questa identità della semiotica venga accettata e riconosciuta, sia in ambito accademico, sia nel settore delle ricerche di mercato (e chi lo sa, un giorno magari anche nel senso comune), è necessario però superare il pregiudizio generato dal testualismo greimasiano. Quello, per intenderci, del “fuori dal testo non c’è salvezza”, che purtroppo ancora oggi non viene interpretato come lo fa a più riprese Gianfranco Marrone (2010), e cioè come un invito ad allargare i confini delle analisi testuali dei semiotici, ma piuttosto alla maniera di Roberto Grandi, nel suo *I mass media tra testo e contesto* (1994), dove appunto la semiotica viene relegata tra le discipline che studiano il testo in maniera diretta e il contesto solo indirettamente (con tutto l’apparato concettuale che conosciamo, dall’enunciazione all’autore e al lettore modello). Naturalmente, come ha compreso molto bene proprio Gianfranco Marrone (op. cit.), tutto dipende da cosa si intende per testo e contesto, dunque da una precisa visione epistemologica

della semiotica, da cui derivano convinzioni altrettanto specifiche, a proposito dell'apparato metodologico che essa deve mettere in campo, distinguendosi così da altre discipline.

Per illustrare il paradigma epistemologico a cui faccio riferimento e il metodo di indagine che da esso deriva — del quale, tra l'altro, mi servo da anni, sia in ambito accademico, sia soprattutto nel settore delle ricerche di mercato — mi aiuterò con un esempio: quello del disegno di ricerca di una analisi *desk* che ho condotto qualche anno fa, sul film *Revolutionary Road* (2008). Il punto di partenza è una nota autobiografica, a cui mi permetto di fare riferimento perché ha molto a che vedere col ruolo che ritengo la sociosemiotica debba rivestire tra i *media studies*: mentre assistevo a quel film per la prima volta — che, per chi non l'avesse visto, parla del fallimento di una storia d'amore — ricordo di essermi emozionato, come se il protagonista di quella vicenda fossi stato io. Forse perché chiunque ha vissuto esperienze simili a quella narrata dal regista Sam Mendes, che riprendeva tra l'altro un romanzo di Richard Yates (1961), io e l'amico che era al cinema con me siamo finiti a discutere per ore, e con molto trasporto, di come certi sogni si infrangano nella realtà della vita quotidiana. Dopo quelle chiacchiere, condite da dotte citazioni cinefile e letterarie, molte altre, dello stesso tenore, ne sono susseguite, in contesti e con persone differenti. I contenuti, comunque, sono rimasti sempre molto simili.

Fin qui, per un semiotico, non c'è nulla di strano. Sappiamo bene che anche le passioni vere, quelle che proviamo tutti i giorni, sono fatte di segni, strutturati in modelli narrativi, che funzionano come delle specie di diaframmi tra noi e il mondo, consentendoci di leggerlo e di dotarlo di senso. Dell'esistenza di questi modelli di portata generale, ci rendiamo conto proprio nei discorsi sulle passioni stesse, che circolano nella nostra società. In essi riconosciamo spesso dei principi fondativi comuni, al di là delle loro apparenti diversità. Succede, per esempio, che proprio perché vengono prodotte all'interno del medesimo sistema culturale, due storie d'amore che sembrano incentrate su personaggi, luoghi e tempi diversi, in realtà funzionino allo stesso modo. In questo senso, Fabbri (1973, "Versus", 6:57-109) propone di ragionare nei termini di una Cultura che "più che un insieme di dati contenuti all'interno di testi, è una gerarchia di codici che producono specifiche regole discorsive, che a loro volta generano testi".

Seguendo questi assunti, Ferraro (2001) suggerisce di cercare il significato dei testi e di qualunque tipo di discorso o di segno, al di fuori di questi ultimi. Perché, come ricorda Lévi-Strauss (1964, trad. it. 1966, p. 316), riferendosi al funzionamento dei miti, il loro senso più profondo non sta direttamente nei contenuti specifici che essi veicolano, ma “in una serie di collegamenti senza un contenuto o, meglio, nel fatto che tra elementi che appartengono a differenti livelli della realtà sia possibile istituire dei nessi comparabili”. I “collegamenti senza un contenuto” sarebbero, appunto, le strutture che sorreggono il funzionamento di un testo narrativo come un mito. Mentre il fatto che, tra elementi che appartengono a differenti livelli della realtà, sia possibile istituire nessi comparabili, comporta che, spesso, siamo portati a vedere delle analogie tra discorsi di generi diversi sul medesimo tema (articoli di giornale, film, romanzi, lettere, discussioni orali) e a pensare che, in fondo, non siano solo i testi in cui ci capita di imbatterci, a funzionare in un certo modo, ma anche la nostra vita di tutti i giorni.

Questo accade perché la Cultura, agendo alle spalle di una specifica storia, ma anche del punto di vista di chi l’ha prodotta, di chi la decodifica o di chi ci vive dentro, contribuisce a unificare il nostro modo di pensare e di rendere sensato il mondo.

Stando a ciò che sostengono gli studiosi che ho citato, allora, quando un semiotico si accinge a studiare il senso di un film come *Revolutionary Road*, egli ne deve concepire la struttura come un’occorrenza specifica (un atto di *parole*, per utilizzare un termine saussuriano) di un modello culturale astratto (la *langue*) che, come una matrice, ha generato quel testo, così come molti altri testi affini e molti discorsi attorno ad essi, legati a esperienze di vita vere e proprie. Un modello culturale, dunque, si può definire come una configurazione discorsiva ricorrente, retta da precise strutture — narrative, ma anche retoriche o semplicemente logiche — che tengono insieme intere enciclopedie di segni.

È molto raro, però, che esista un unico modello, per definire le cose, le sensazioni, i sentimenti, le situazioni. La Cultura è qualcosa di molto complesso, il cui funzionamento, come oggi ci appare evidente, è simile a quello della Rete. D’altro canto, come sappiamo, un antropologo come Geertz la concepisce proprio come una ragnatela di significati (1973, trad. it. 1987, p. 41):

il concetto di cultura che esporrò [...] è essenzialmente un concetto semiotico. Ritenendo, insieme con Max Weber, che l'uomo è un animale sospeso tra ragnatele di significati che egli stesso ha tessuto, credo che la cultura consista in queste ragnatele e che perciò la loro analisi non sia anzitutto una scienza sperimentale in cerca di leggi, ma una scienza interpretativa in cerca di significato.

La Cultura tiene insieme, confronta, contrappone visioni molto differenti, con tutto ciò che questo comporta, sia nei termini della varietà e del pluralismo di pensiero, sia in quelli delle forti divergenze e dei conflitti di opinioni. Essa, come sostiene Kroeber (Rossi, 1970, pp. III-12) è qualcosa di *superorganico*, "le cui leggi sono i significati, compresi i valori", che si incarnano sia nei testi, sia nelle pratiche delle persone che li producono, li interpretano, e attorno ad essi interagiscono e si aggregano. Un fatto, questo, di cui ormai sembra essersi accorta anche la sociologia, come dimostrano gli studi sul senso dei consumi di Giampaolo Fabris (2003 e 2010), che molto facilmente potrebbero essere trasposti nei *media studies*.

Partendo dallo studio dei prodotti e dell'offerta, che in questo ambito si è soliti riconoscere come specifico delle ricerche semiotiche, la sociosemiotica che sto cercando di tratteggiare si propone dunque di modificare la visione tradizionale del concetto di testo. Quest'ultimo, infatti, non può più essere inteso come un oggetto dotato di un proprio significato intrinseco, descrivibile per mezzo di una semplice analisi delle sue strutture interne, isolandolo dal suo contesto culturale e sociale. Al contrario, esso deve essere concepito come un campo di forze, all'interno del quale si confrontano diversi modelli culturali, che lo collegano ad altri testi e a tutti i discorsi che, sui suoi medesimi temi, circolano nella nostra società. Il suo senso più profondo si determina dunque nella posizione che esso assume, all'interno di quella che ho definito la rete della Cultura.

La sociosemiotica si propone di dipanare i fili di questa rete. Per raggiungere questo obiettivo, però, la strada è molto più complessa, rispetto a quella percorsa dalle analisi strutturali più tradizionali. Il punto di partenza rimane sempre il rapporto tra il testo e il ricercatore il quale, con un'analisi strutturale di tipo *desk*, deve descrivere formalmente quella che di solito si definisce come la sua grammatica, vale a dire l'insieme di collegamenti senza contenuto di Lévi-Strauss, le rego-

le discorsive che generano testi di Fabbri o i modelli culturali di cui sto parlando. Ma se si seguono fino in fondo i dettami dell'epistemologia strutturalista, alla quale evidentemente mi sto riferendo, le strutture o i segni non significano in sé, bensì per opposizioni e differenze rispetto agli altri elementi che compongono il sistema in cui essi sono inseriti. Un sistema che, nel caso di un prodotto complesso come un film o un programma televisivo, è appunto una certa porzione della Cultura.

Nello studio di un film come *Revolutionary Road*, dunque, è necessario comprendere a quali altre importanti opere sull'amore esso si accomuni. Ma è anche fondamentale rendersi conto da quali testi, derivanti da altri modi di pensare questo stesso sentimento, tenti di distinguersi. Questo passaggio, però, è molto delicato. A volte accade che un'opera ne citi apertamente un'altra e, allora, non è difficile comprendere in quale cornice collocarla. In altri casi, è nella mente del ricercatore che certi collegamenti si rendono pertinenti, giustificando la costruzione di un vero e proprio corpus da analizzare e confrontare. A questo proposito, Lévi-Strauss (op. cit., p. 15) sostiene che un'indagine semiotica:

si sviluppa come una nebulosa, senza mai raccogliere in modo duraturo o sistematico la somma totale degli elementi ai quali attinge la propria sostanza, nella convinzione che il reale le servirà da guida e le mostrerà una strada più sicura di quelle che essa avrebbe potuto inventare. A mano a mano che la nebulosa si estende, il suo nucleo si condensa e si organizza. Filamenti sparsi si saldano, certe lacune si colmano, nuove connessioni si stabiliscono, qualcosa che assomiglia a un ordine trasparente dietro il caos.

Allo stesso modo, Landowski (1997, "Lexia", 6) sottolinea come il ricercatore semiotico sia come un acrobata, che lavora su un filo molto sottile:

Non c'è nessun corpus di oggetti d'analisi stabilito a priori, quindi non c'è nessuna garanzia in caso di errore nella scelta di ciò che deve studiare. E non c'è neppure una griglia di analisi precostituita da applicare ad alcune pagine scelte opportunamente. Egli, al contrario, prende tutto ciò che ritiene significativo, nella società in cui viviamo: ciò che dice la gente, i luoghi comuni, i trend, le scene che vede nelle strade, lettere d'amore, racconti di viaggio, fotografie di giornale. Quindi fa uno sforzo per trovare alcune configurazioni generalizzabili, una grammatica che accomuni tutto questo materiale.

Tutte queste considerazioni mi sembrano vicine sia a quelle di Maria Pia Pozzato (2012, pp. 5-11) sul comportamento da raddomante del semiotico, sia a quelle di Fausto Colombo (2001, pp. 355-378) sul paradigma indiziario di Carlo Ginzburg (Gargani, a cura di, 1979) come modello di ricerca al quale anche il sociologo si deve piegare, se vuole tentare di comprendere davvero il significato socioculturale degli oggetti mediali di cui si occupa (segnalo che Ginzburg, non a caso, è citato anche da Pozzato, in ambito semiotico, nel capitolo metodologico del suo ultimo che ho appena citato).

In questo senso, il caso di *Revolutionary Road* mi sembra esemplare. Fin dalla prima visione, infatti, mi è apparso chiaro che il suo significato non potesse essere compreso, se non in relazione con *Titanic*, il celebre film di James Cameron (1997), citato da molti come il capolavoro del genere del melodramma (Aimeri e Frasca 2002, pp. 167-97). Senza entrare in dettagli, mi sono subito convinto che Kate Winslet, Leonardo Di Caprio e Kathy Bates, i protagonisti della pellicola di Mendes, si fossero riuniti per la prima volta dopo il loro grande successo a bordo del più famoso transatlantico della storia del cinema, proprio per continuare il discorso sull'amore di cui erano divenuti i simboli. Questa ipotesi di lavoro, mi ha guidato quindi nella costituzione di un corpus d'analisi che, da *Revolutionary Road*, si è allargato a *Titanic*, per poi condurmi a comparare le strutture narrative dei due film non solo tra di loro, ma anche con quelle di altre opere significative sul tema dell'amore, appartenenti ai generi più disparati: dai film, ai romanzi, ai saggi scientifici. Come l'acrobata di Landowski o l'esploratore di nebulose di Lévi-Strauss, ho lasciato che il mio intuito mi guidasse nella ricostruzione del modello culturale alla base del testo che volevo analizzare. Nella convinzione, però, che certi collegamenti non fossero dovuti alla mia personale immaginazione, o alla mia capacità di mostrare analogie tra opere apparentemente lontane, ma che discendessero dalla medesima grammatica, di portata collettiva, che mi proponevo di studiare.

Anche questo passaggio è molto delicato, perché si scontra con due delle critiche più frequenti che vengono mosse alle ricerche semiotiche, tra gli scienziati sociali. Molti, infatti, come ho anticipato, sono inclini a ritenere che un'analisi qualitativa di tipo *desk*, condotta da un singolo ricercatore, su un testo o su una serie di testi, non possa pretendere di descrivere il significato collettivamente condiviso

di ciò che essa studia. Spesso si sente dire, come nel titolo di questo mio intervento, che il lavoro dei semiotici è elegante, perché coerente e basato su solide argomentazioni, ma poco significativo, perché fondato su poche prove empiriche e troppo sbilanciato su collegamenti e interpretazioni che non sono nei testi, ma nella mente di chi li analizza.

Alla prima obiezione, si può rispondere con un'argomentazione di Ferraro (1999, pp. 95-106) il quale, ragionando sulle ricerche di matrice linguistica, si domanda se possiamo sostenere che la ricostruzione della grammatica dell'italiano, ottenuta analizzando il modo di esprimersi di un singolo parlante, scelto tra coloro che conoscono meglio l'idioma, possa ritenersi non solo significativa, ma capace di descrivere appieno un oggetto d'analisi dotato di valore sociale come la lingua. La risposta, ovviamente, è affermativa, perché ogni individuo è portatore dei modelli collettivi che regolano il suo modo di stare insieme agli altri, in una determinata società. In questo senso, dunque, il semiotico può affermare a buon diritto di aver trovato un modello culturale di portata collettiva, derivandolo dalle sue analisi di un corpus di testi, anche scelti arbitrariamente. Perché questi sono un po' come il buon parlante della lingua italiana: esprimono al meglio la grammatica della Cultura che li ha prodotti.

Alla seconda obiezione, basata più su una critica della soggettività del singolo ricercatore, si può rispondere, invece, che se il senso dei testi non è nei testi, ma nel sistema culturale che li rende significativi, questo comporta che, se i risultati delle sue analisi sono corretti, il semiotico può legittimamente prevedere che non saranno solo le opere del suo corpus a funzionare secondo certi modelli, ma anche molti altri discorsi, prodotti nel medesimo contesto sociale. Ecco, dunque, il terzo passaggio di un'analisi semiotica che aspiri a raggiungere risultati di portata collettiva: la fase delle conferme empiriche.

Anche se qui, per ragioni di brevità, non descriverò gli esiti di questa parte della mia ricerca, ritengo importante, comunque, esemplificare il suo disegno. Una volta esplicitato il modello di rappresentazione dell'amore dal quale prendevano origine *Revolutionary Road* e *Titanic*, ho cercato le prove della sua pertinenza in tre modi: conducendo dei focus group sul film di Mendes, studiando le discussioni spontanee che esso aveva sollevato nei forum in rete e organizzando un seminario, con un gruppo di studenti, nel quale ognuno aveva il compito di

analizzare una serie di film e romanzi particolarmente significativi, sul tema dell'amore. In questo modo, è stato possibile dimostrare che il significato di *Revolutionary Road*, individuato per mezzo degli strumenti dell'analisi semiotica di tipo desk, non discendeva dalla mia visione idiosincratca ma, al contrario, da quei modelli interpretativi che accomunano tutti i membri di un certo contesto culturale.

Infine, una volta individuati il modello o i modelli che rendono significativo, nella nostra Cultura, il testo analizzato, il ricercatore sociosemiotico può aspirare a pesare la loro rappresentatività statistica, vale a dire il livello di condivisione, nella società, della loro efficacia nel parlare dei propri contenuti. In questo caso, si sarebbe potuta approntare una *survey*, guidata dall'analisi qualitativa preliminare.

3. Conclusioni

Data la rilevanza degli studi sulla produzione e sulla ricezione, nell'ambito dei *media studies*, mi sembra importante chiudere questo breve excursus metodologico con una riflessione sui motivi della preminenza, nel disegno di una ricerca sociosemiotica, dell'analisi desk dei contenuti del proprio oggetto di studio e di un corpus di testi selezionati ad hoc, rispetto all'analisi *field* dei meccanismi interpretativi messi in atto da produttori, critici e consumatori. Anche questa scelta forte deriva infatti da una precisa convinzione epistemologica circa il funzionamento della Cultura e su come devono essere concepiti i testi che circolano al suo interno.

Come ho sostenuto sopra, da un punto di vista sociosemiotico i testi sono campi di forze, entro cui si confrontano i modelli culturali più importanti che, nella nostra società, influenzano il pensiero di tutti. La loro struttura portante, quella che ne determina il significato socioculturale, deve dunque essere descritta come l'incrocio, il collegamento o la contrapposizione di una serie di visioni del mondo, collettivamente rilevanti e già in qualche modo condivisibili, o criticabili, da parte della loro comunità di interpreti. I testi, in pratica, contengono già, al proprio interno, i codici interpretativi che vengono di solito rilevati negli studi sulla produzione o sulla ricezione, poiché, quando si parla di un determinato tema, tutti i discorsi che circolano nella nostra società, sia che assumano la forma di un prodotto mediatico, sia che

vengano espressi da un individuo in una intervista o in un focus group, derivano dai medesimi modelli culturali. Il ruolo di un'analisi sociosemiotica di tipo *desk* deve dunque essere quello di enucleare e mettere a fuoco il funzionamento di questi modelli, mentre l'analisi *field* deve mostrare non tanto come interpretiamo i testi stessi — poiché questo lo facciamo, di solito, con i medesimi codici con cui essi sono costruiti — ma, secondo il paradigma dei cosiddetti *usi e gratificazioni* (Wolf, 1985, pp. 68-78), riprendendo i concetti di tattica e strategia di De Certeau (1975), rifacendosi all'*encoding/decoding model* di Stuart Hall (1980) o seguendo l'approccio, più moderno, degli *audience studies* (Scaglioni, 2006, pp. 65-130), essa deve chiedersi cosa facciamo quando ci serviamo, nelle nostre interazioni quotidiane, dei modelli culturali che i testi veicolano. Ma questo, a mio modo di vedere, è un compito che può essere svolto meglio con l'apparato metodologico di altre discipline.

Riferimenti bibliografici

- AIMERI L., FRASCA G. (2002), *Manuale dei generi cinematografici*, Lindau, Torino.
- CASETTI F., DI CHIO F. (2001), *Analisi della televisione*, Bompiani, Milano.
- COLOMBO F. EUGENI R. (2001), *Il prodotto culturale. Teorie, tecniche di analisi, case histories*, Carocci, Roma.
- DE CERTEAU M. (1975), *L'invention du quotidien. I: Arts de faire*, Gallimard/Folio, Paris.
- FABBRI P. (1973), *Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia*, "VS. Quaderni di studi semiotici", 5.
- FABRIS G. (2003), *Il nuovo consumatore: verso il postmoderno*, Franco Angeli, Milano.
- (2010), *Societing. Il marketing nella società postmoderna*, Egea, Milano.
- FERRARO G. (1999) *La pubblicità nell'era di Internet*, Meltemi, Roma.
- (2001) *Il linguaggio del mito*, Meltemi, Roma.
- GARGANI A., a cura di (1979), *Crisi della ragione*, Einaudi, Torino.
- GEERTZ C. (1973) *The interpretation of Cultures*, New York, Basic Books (trad. it. *Interpretazioni di culture*, Il Mulino, Bologna, 1987).

- GINZBURG C. (2000) *Miti, emblemi e spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino.
- GRANDI R., a cura di (1994), *I mass media tra testo e contesto. Informazione, pubblicità, consumo sotto analisi*, Lupetti, Milano.
- HALL S. (1980), *Cultural Studies: two paradigms*, in Hobson D., Lowe A. e P. Willis, *Culture, Media, Language: working papers in cultural studies*, Hutchinson, London.
- KROEBER A. (1952), *The nature of Culture*, The University of Chicago Press, Chicago.
- LÉVI-STRAUSS C. (1964), *Le cru et le cuit*, Plon, Paris (trad. it. *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano, 1966).
- LANDOWSKI E. (1997), *La prospettiva socio-semiotica*, "Lexia", 6.
- MARRONE G. (2010), *L'invenzione del testo*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- POZZATO M.P. (2012), *Foto di matrimoni e altri saggi*, Bompiani, Bologna.
- ROSSI P., a cura di (1970), *Il concetto di cultura*, Einaudi, Torino.
- SCAGLIONI M. (2006), *TV di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Vita e Pensiero, Milano.
- WOLF M. (1985), *Teorie della comunicazione di massa*, Bompiani, Milano.

Soggetto e riconoscimento

MARINA SBISÀ

ENGLISH TITLE: *Subject and Acknowledgement*

ABSTRACT: This paper deals with the relationship between subject and acknowledgement. I contend that the notion of subject involves the idea of an acknowledgement of the subject as such by others and that therefore the subject can be said to arise from intersubjectivity. This claim is liable to various objections, among which a very obvious one is that one could think that, in order to hinder someone from being a subject, it is enough to refrain from acknowledging him/her as a subject. Nevertheless, the conception of the subject I put forward has also various advantages with respect to the received conceptions that separate the subject from his/her own acknowledgement and attempt to lay foundations for intersubjectivity starting from individual subjectivity. It enables us to get a better understanding of various problems in which the notion of subject, both as a philosophical notion and as an ethical and political one, plays a role. It can be used as one of the tools of semiotic, socio-semiotic or socio-linguistic analyses of social interaction. It enables us to transform the notion of a subject, rather than simply reject it or complain about its alleged end.

PAROLE CHIAVE: subject; acknowledgement; enunciation; agency; anchoring.

I. Premessa

Il tema di questo saggio è il rapporto fra soggetto e riconoscimento intersoggettivo. Vi sostengo che è insita nella nozione di soggetto l'idea di un riconoscimento del soggetto in quanto tale da parte di altri e cioè che il soggetto nasce nell'intersoggettività. Questa posizione è esposta a varie obiezioni di cui una molto ovvia (se ne potrebbe dedurre che basti non riconoscere qualcuno come soggetto perché soggetto non sia), ma ha anche vari importanti vantaggi rispetto alle concezioni che separano il soggetto dal proprio essere riconosciuto o

che cercano di fondare l'intersoggettività a partire dalla soggettività individuale. Consente, meglio di quest'ultime, di interpretare vari problemi che nei nostri tempi coinvolgono la nozione di soggetto sia sul piano filosofico che su quello etico-politico. Si può inserire bene fra gli strumenti delle analisi semiotiche, socio-semiotiche o socio-linguistiche dell'interazione sociale. Consente di trasformare la nozione di soggetto, anziché semplicemente ripudiarla o lamentarne la fine.

2. Concezioni del soggetto

Vorrei distinguere, e contrapporre, due modi principali di vedere il soggetto. Il primo lo definisce a partire dall'individuo biologico: là dove c'è un individuo biologico della specie umana, c'è un soggetto, non importa che cosa dica o faccia o se dica o faccia alcunché, non importa ciò che intorno a esso dicono e fanno gli altri. Si tratta di un'ottica individualista, naturalista, e tendenzialmente "specista". L'individuo umano è soggetto automaticamente, per così dire, e universalmente, ed è come tale titolare di diritti e esposto a punizioni se non esegue i propri doveri. La versione illuministica di questa concezione ha espresso l'idea dei "diritti umani", idea da cui non si può né si deve prescindere, naturalmente (pena ricadute di barbarie non indifferenti), ma che forse oggi per essere pienamente convincente va riletto in una cornice modificata.

A questo modo di vedere il soggetto vorrei contrapporre un altro, che lo definisce a partire dalla intersoggettività come elemento che partecipa di questa e che da essa emerge. In questa prospettiva è l'intersoggettività a essere prioritaria rispetto ai soggetti e quindi rispetto alle affermazioni riguardanti diritti, doveri e responsabilità degli individui umani. Non si tratta, precisiamo subito, di una visione comunitarista. Non si riconduce il soggetto individuale a un super-soggetto collettivo, né si fa dipendere la sua identità da una identità di gruppo. Anzi, radicare il soggetto nella intersoggettività è forse l'unica mossa che può mettere in salvo le conquiste più importanti della concezione illuministica di soggetto dall'implicito totalitarismo del riassorbimento del soggetto nella comunità.

Il confronto fra queste due concezioni del soggetto non è una questione neutra riguardante “semplicemente” (ammesso che ciò possa essere semplice) la verità di una teoria. Per rendersi conto di ciò che mette in gioco basta considerare quanti problemi attuali di carattere sociale e culturale dipendono, per la loro soluzione, dalla prospettiva in cui si considera il soggetto. Anche escludendo posizioni comunitariste, il problema se il soggetto debba essere fondato esclusivamente sull’individuo, o se non così, in qual altro modo (pena considerarlo una illusione), non è affatto privo di ricadute nei campi dell’etica, della cittadinanza, dell’educazione, delle deontologie professionali, della comunicazione. Per una concezione del soggetto che lo fondi esclusivamente sull’individuo, quando comincia e quando finisce la vita dell’individuo, li cominciano e finiscono il soggetto, la persona, le responsabilità, i diritti. Tuttavia, come è ben noto, le soglie, i punti di viraggio, fra non-vita e vita, fra vita e vita di un individuo, fra vita e morte sono difficili da fissare, ovvero fissarli coinvolge, di regola, scelte che se non sono arbitrarie sono perlomeno ideologiche. Anche quando si potrebbero applicare criteri intuitivi, a volte intervengono schemi culturali socialmente fissati che ne incanalano e persino deviano l’uso (la condizione delle donne in molte società ne è un esempio). L’ampliamento delle possibilità d’intervento tecnologiche nei vari campi della medicina (o comunque della manipolazione dei corpi viventi), della rilevazione e conservazione di dati, della comunicazione, acuisce l’incertezza poiché mettendo in questione i limiti fisici e psicologici dell’individuo vanifica i criteri più intuitivi e radicati riguardanti l’ambito di applicazione dei diritti umani e di cittadinanza. Quando poi si sottoponga la prospettiva del soggetto-individuo-cittadino a una critica filosofica, si riscontreranno in essa ulteriori difficoltà e incongruenze, come già evidenziato negli scorsi decenni dalle tante voci che hanno contribuito a decostruire la nozione di soggetto destabilizzandone unitarietà e universalità. E tuttavia di una qualche nozione di soggetto abbiamo bisogno, abbiamo bisogno di render conto della molteplicità di prospettive che corrisponde alla diversità numerica degli individui umani, abbiamo bisogno delle nozioni di credenza e di errore, di intenzione e di impegno, e naturalmente di diritti e magari anche di responsabilità.

Vari discorsi e linee di indagine facenti capo all’ambito disciplinare della semiotica, che hanno già contribuito in passato all’analisi di im-

portanti dimensioni della nozione di soggetto, possono ulteriormente contribuire alla comprensione e articolazione dei problemi riguardanti le sue possibili definizioni e le loro ricadute. Possono contribuire a una più accurata diagnosi delle circostanze storico-culturali per cui la nozione di soggetto basata sull'individuo appare destabilizzata e forse porre freno al disorientamento. Non per restaurare alcunché, ma perché le sfide vanno accettate: orientarsi si può, si deve potere, indipendentemente dalla complessità della situazione da affrontare. Sono particolarmente pertinenti alla discussione della nozione di soggetto sotto il profilo sopra introdotto il tema specificamente semiotico dell'enunciazione e l'analisi, mutuata dalla sociologia di Goffman, dei ruoli in cui si articola un agente. L'analisi della conversazione e l'etnometodologia, o loro successivi sviluppi, hanno inoltre sottolineato nozioni di coordinamento locale, di negoziazione, di co-costruzione degli eventi sociali e del senso dei discorsi, che qui non tratterò ma che darò per scontate. Sullo sfondo rimane, naturalmente, anche il classico percorso narrativo dell'attante soggetto, ricostruito e schematizzato dalla semiotica generativa greimasiana, per cui alla nozione di soggetto afferisce un intero gruppo di ruoli attanziali caratterizzati (ma sempre grazie alla relazione con altri attanti in particolare nei ruoli attanziali afferenti al destinante) da vari tipi di competenza modale, di atteggiamenti proposizionali, di responsabilità d'azione.

3. Il soggetto come individuo: alcune difficoltà

Già nei casi più generali e "normali", la nozione di soggetto fondata su quella di individuo incontra alcune difficoltà. Una di queste riguarda l'azione, ovvero, il soggetto in quanto soggetto agente. L'individuo si muove, ha un comportamento, ha poteri causali (fa accadere cose): potremmo dire che i suoi movimenti corporei, accompagnati da intenzioni, costituiscono azioni. Tuttavia la responsabilità per queste supposte azioni non è sempre attribuibile; nella vita quotidiana le scuse, nelle situazioni di rilevanza legale le attenuanti diminuiscono la responsabilità dell'individuo per l'azione e possono spingersi persino fino a annullarla, cancellando di fatto, in casi estremi, la sua qualifica di soggetto agente. Può dunque accadere che l'individuo si muova, si comporti in un certo modo (da cui seguono certi risultati), e manifesti

il possesso di stati mentali fra i quali intenzioni, ma non sia l'agente di ciò che sembra fare, e non sia dunque almeno sotto questo profilo pienamente soggetto. Nella prospettiva in cui un individuo biologico con certe caratteristiche, di cui si può constatare la presenza, deve equivalere automaticamente a un soggetto, queste lacune di *agency* e con ciò di soggettività sono difficili da spiegare.

Un'altra difficoltà, di natura meno radicale, riguarda il rapporto fra l'essere soggetti portatori di diritti e il possesso di capacità o competenze riguardanti il corrispondente campo d'azione. Si potrebbe pensare che le due cose debbano andare di pari passo: che il possesso di capacità o competenze riguardo a un certo campo d'azione sia una precondizione della pretesa di avere diritti in quell'ambito. Ma è facile vedere che non sempre l'attribuzione di diritti discende dalle capacità o competenze effettive dell'individuo biologico: anzi, se così fosse, si determinerebbero situazioni che nella maggior parte dei contesti giudichiamo ingiuste. Nel caso di individui deboli, le cui capacità sono scarse e le cui competenze presentano lacune, si è infatti affermata la tendenza a voler tutelare l'individuo in quanto soggetto portatore di diritti, indipendentemente ovvero del tutto al di là delle sue effettive competenze e capacità. Pur non essendo ciò in diretta contraddizione con una nozione di soggetto basata su quella di individuo biologico, si tratta comunque di una discrasia e con ciò di un sintomo della eterogeneità fra le due nozioni di individuo e di soggetto portatore di diritti. La seconda esprime delle esigenze etiche che non si fondano direttamente sulla prima, o almeno, non sui contenuti descrittivi a questa associati.

Anche gli atteggiamenti proposizionali (l'aver credenze, intenzioni, desideri, timori, speranze...) pertengono necessariamente al soggetto, ma è controverso come debbano essere rapportati all'individuo biologico su cui il soggetto sarebbe fondato. Una attribuzione di atteggiamento proposizionale, ad esempio di credenza, nell'ottica in cui il soggetto corrisponde a un individuo biologico, dovrebbe essere considerata vera quando l'individuo biologico si trova di fatto in un certo stato mentale (correlato a uno stato fisico del cervello). Ma – anche senza considerare l'inverificabilità delle attribuzioni di credenza che di fatto ne segue, finché non siano disponibili e tutte le volte in cui non siano comunque disponibili strumenti sofisticati capaci di correlare stati del cervello a contenuti di credenza – è problematico

che si possano riferire veridicamente credenze sia formulandole in modo opaco (nella prospettiva del soggetto a cui sono attribuite) sia in modo trasparente, cioè in base alle competenze linguistiche e alle conoscenze del usando espressioni linguistiche che il soggetto non riconoscerebbe come formulazione adeguata di ciò che crede. Quale è la vera credenza nella mente-cervello dell'individuo alla cui soggettività la credenza è attribuita? C'è una codificazione psicologica, o psico-semantica, diversa per le credenze *de dicto* e quelle *de re*? O la ricerca di una corrispondenza fra ciò che è attribuibile al soggetto e ciò che pertiene allo stato della mente-cervello dell'individuo è vana?

Un'ultima difficoltà che vorrei considerare riguarda gli individui che per qualche ragione o aspetto sono *borderline*: fondare il soggetto sull'individuo non basta a garantire le loro soggettività, o almeno non automaticamente, senza ulteriori assunti su come si debba identificare un individuo umano e su quali individui umani sono idonei a essere con ciò soggetti. Qui si pone il problema della definizione di "soggetto" e dell'esistenza o meno di criteri, netti o graduati che siano, per la sua applicazione. In conclusione a questa sezione, vorrei soffermare l'attenzione sul criterio molto tradizionale basato sulla nozione di autocoscienza e vedere a quali tipi di difficoltà e va incontro.

3.1. *Soggetto e autocoscienza*

È certamente possibile prendere come criterio dell'essere un soggetto la caratteristica dell'individuo umano di essere autocosciente. Nei casi che sono *borderline* rispetto a questo criterio, si può specificare che qualcuno è un soggetto se è dello stesso tipo di, o è sufficientemente simile a, o è sufficientemente vicino a essere, un individuo autocosciente. Ma chi giudica se vi è autocoscienza o meno e in quale grado o quanto vicini siamo al suo darsi? È autocosciente o ha semplicemente un accesso fenomenico al mondo, il neonato? E se al neonato manca poco per essere autocosciente (non ci saranno salti visibili ma una serie di passaggi gradualmente), che cosa dobbiamo dire del feto a termine non ancora nato, e via risalendo? È autocosciente chi dorme o è in anestesia totale? (Evidentemente no, ma lo era poco prima e lo sarà poco dopo.) E che cosa si può dire delle varie forme di disagio o svantaggio mentale: gli individui che ne sono affetti sono sufficientemente simili a individui umani autocoscienti? E un computer o un robot

autocoscienti, li avremo mai, o stiamo magari già per averli? Di loro che cosa diremmo?

L'autocoscienza è difficile da definire e i criteri che ci permettono di valutarne la presenza sono comunque criteri "esterni", ivi incluso quell'appropriarsi della lingua da parte dell'individuo (o soggetto?) che ha luogo quando viene acquisita la capacità di usare l'indicale di prima persona, "io".

Non è però autocontraddittorio immaginare una autocoscienza incapace di farsi notare. E non è autocontraddittorio neppure immaginare un dispositivo in grado di usare "io" in modo corretto (ad esempio in una serie di routines parzialmente prefissate), che però non sia autocosciente nel senso fenomenologico, forte, di essere consapevole del proprio essere cosciente. Il criterio dell'autocoscienza non è risolutivo dal punto di vista epistemico, ci obbliga a decisioni, giudizi, valutazioni tanto nei casi *bordeline* che (in linea di principio) negli stessi casi più centrali (come quello di chi appare essere un essere umano adulto di genere maschile che dice "io..."), e fa sorgere l'ulteriore problema di come vada gestito ciò che non possiamo conoscere, di chi ha effettivamente diritto a giudicare in merito. Poiché nonostante tutto a volte delle decisioni devono essere prese.

3.2. Autocoscienza e illusione

E se l'autocoscienza, lungi dall'essere una proprietà reale di individui umani, fosse essa stessa una illusione, priva perciò di qualsiasi valore sia epistemico che ontologico? La prima sfida in questa direzione è filosofica: già Cartesio vide il rischio che costituiva, per la sua nozione di Io autocosciente, la possibilità di un dubbio scettico radicale. Nel Novecento, l'influenza dello strutturalismo – che ha collocato il soggetto in un luogo marginale rispetto a sistemi che lo dominano a sua insaputa – ha contribuito a gettare sulla nozione di soggetto un'aura di inautenticità, mentre la filosofia post-nietzscheana e post-fenomenologica ha dichiarato la crisi del soggetto, considerando causa persa ogni difesa della sua concezione tradizionale e nel contempo evitandone ogni riformulazione. Oggi, peraltro, anche a livello di senso comune e senza pretesa di affrontare il problema da un punto di vista astrattamente ontologico, siamo più che mai portati a dubitare del sapere dell'individuo-soggetto su se stesso: la psicanalisi ha ben

mostrato come sia piuttosto facile, se non del tutto normale, non sapere chi si è e che cosa si vuole, o credere il falso sulle proprie intenzioni e motivazioni.

Dalla filosofia della mente di tradizione analitica e dalle stesse scienze che si occupano della mente come mente-cervello non viene un aiuto sostanziale. Sarebbe infatti ragionevole cercare in questa direzione una definizione se non addirittura una spiegazione dell'autocoscienza. In fondo da tempo – a partire dalla svolta “mentalista” chomskiana in linguistica alla fine degli anni '50 del Novecento – si sono accettati come legittimi discorsi che vertono direttamente sull'interno della mente, superando la nozione comportamentista di mente come scatola nera e la mediazione da parte di criteri “esterni”. Dunque perché non chiedere alle scienze cognitive e alla neurofisiologia, nell'ottica del “naturalismo” accettato da molti filosofi contemporanei, di definire (o di collaborare con la filosofia a definire) le nozioni di autocoscienza e di soggetto? Entriamo qui in un campo difficile e delicato. Senza sminuire affatto il ruolo delle ricerche di scienze cognitive e di neurofisiologia nei confronti della conoscenza scientifica, parrebbe che una filosofia della mente naturalistica ad esse ispirata non possa che sciogliere la mente in un fascio di processi. Se anche fossero stati identificati dei processi la cui presenza può caratterizzare un individuo idoneo a essere soggetto, e in particolare conferirgli la proprietà di essere autocosciente, appare evidente che dare un resoconto di questi processi, nelle loro regole, nelle loro fasi e dettagli, magari nella loro implementazione, non può equivalere a presentare, o raccontare, il soggetto stesso. Come diceva Wittgenstein nel suo *Tractatus* (1922, 5.631), se scrivessi un libro sul tema “Il mondo come io lo trovai” potrei includere in esso la descrizione del mio corpo e dei suoi movimenti volontari e involontari, ma del soggetto in quanto tale in quel libro non si direbbe nulla. Da un ambito culturale vicino più di quanto non paia a quello di Wittgenstein possiamo attingere a un paragone letterario, che forse può riuscire illuminante. Ne *La coscienza di Zeno* Svevo fa informare il protagonista dei complicati meccanismi muscolari che rendono possibile il camminare. A quel punto Zeno improvvisamente vede la propria gamba come una “macchina mostruosa” e prende a zoppicare. In termini wittgensteiniani, la gamba è descritta a Zeno nello stile “come io la trovai”: nessuna meraviglia che essa sfugga al soggetto del cui corpo è parte e addirittura si renda indisponibile alla

sua azione. Una cosa è una serie di rappresentazioni di stati di cose o eventi, un'altra cosa è l'azione, di cui il soggetto è quella condizione necessaria presupposta *by default* che, se cancellata, cancella la natura di azione di quanto è avvenuto.

Si noti che considerare ammissibili due diversi discorsi fra loro eterogenei, quello sul soggetto e quello che rende conto della mente in modo naturalistico, in nome della diversità di contesti in cui occorrono non è di giovamento nella ricerca di una soluzione, perché troppo facilmente induce a considerare il primo dei due discorsi alla stregua di un discorso di finzione. La permissività contestualista si convertirebbe allora in un definitivo accantonamento dell'esigenza di render conto del soggetto in un qualche modo serio e attendibile. Se due tipi di discorso sono ambedue ammissibili per gli scopi e nei contesti appropriati, deve esserci almeno qualche contesto in cui chiamare in causa il soggetto, esplicitamente o implicitamente, è proprio chiamare in causa il soggetto. Perciò, mi sembra, il soggetto dovrebbe essere definito in un modo che non passi attraverso caratteristiche descrittive dell'individuo umano biologico.

4. Soggetti nella intersoggettività

La mia controproposta consiste nel mettere al centro della scena non un individuo-soggetto, ma le pratiche, che certamente esistono e vengono continuamente svolte, di riconoscimento intersoggettivo. Il riconoscimento di soggettività avviene e non può non avvenire che tra soggetti; perciò indubbiamente merita la qualifica di "intersoggettivo". Che si diano soggetti è suo presupposto ma insieme, se del caso, suo risultato: come sappiamo le presupposizioni linguistiche ma anche le precondizioni di molte azioni sono retroattive; se serve ed è possibile, l'accettazione di una certa mossa come tale non solo contribuisce a foggare lo stato del mondo successivo, ma anche a ridefinire quello precedente. È chiaro che si danno stati del mondo di carattere materiale, fisico, che non possono essere alterati retrospettivamente per ridefinizione; ma sono invece aperti a questo tipo di aggiustamento gli stati di cose riguardanti ruoli, relazioni di potere, obblighi e impegni, legittimità di aspettative, e simili, il cui darsi o non darsi dipende da una definizione della situazione socialmente accettata; nella misura

in cui quello di soggetto è uno *status*, può perciò essere concesso, o guadagnato, anche retrospettivamente, per via di presupposizione. Inoltre, ma questo è un altro discorso, l'attribuzione di uno *status* concessa a credito può avere un effetto di trascinamento dell'individuo interessato verso una più piena assunzione dello *status* che gli o le viene riconosciuto, anche mediante lo sviluppo delle capacità corrispondenti.

4.1. *Riconoscimento intersoggettivo e attribuzione di qualifiche e atteggiamenti*

Cominciamo a vedere quale è il ruolo del riconoscimento intersoggettivo quando consideriamo come si acquisiscono qualifiche di ruolo, di competenza, di potere / dovere. Nessuno le acquisisce solo per propria capacità o abilità intrinseca, ma deve esserci concessione o conferimento da parte di altri. Acquisire una competenza richiede studio e esercizio e questi, si potrebbe dire, sono questione del soggetto stesso, non del suo riconoscimento. Tuttavia esercitare le proprie capacità ai fini di acquisire competenza è ben difficile in un contesto di totale sfiducia. E le capacità stesse diventano in certo senso reali, effettive, solo quando sono realizzate in modo almeno potenzialmente pubblico: la loro realizzazione ne consente l'attribuzione al soggetto, da parte di altri soggetti. Quanto all'acquisizione di informazioni, anch'essa necessaria alla formazione di competenze, essa è possibile solo in un contesto di interazione comunicativa che preveda, come gli epistemologi che studiano il concetto di testimonianza hanno sottolineato, fiducia e con ciò riconoscimento intersoggettivo. Autorità, credibilità, legittimità di aspettative ancora più chiaramente sono aspetti di un soggetto agente che derivano non da come è, ma piuttosto da come riesce a farsi riconoscere. Il riconoscimento stesso può essere sociale e in qualche modo dipendente da regole, oppure negoziato sul campo. L'insegnante che va in una classe la prima volta ha un certo ruolo riconosciuto da chi gli ha affidato l'insegnamento, tuttavia è sul campo che la sua autorità acquista sostanza e efficacia concrete, tant'è che spesso quella sua componente che potremmo chiamare di autorevolezza deve essere rinegoziata con gli effettivi partecipanti all'interazione. Di comune ad ambedue i livelli, quello formale e quello informale, c'è il fatto che in modi diversi il soggetto, per qualificarsi al ruolo che gli è

stato assegnato, deve essere riconosciuto come qualificato in tal modo. *A fortiori* deve essere riconosciuto come soggetto.

Si possono prendere in considerazione in questo contesto anche gli atteggiamenti proposizionali come la credenza, il desiderio, e l'intenzione. Che cosa questi esattamente siano (a parte l'ipotesi della correlazione fra tipi di stati mentali e tipi di stati neurologici, che demanderebbe l'indagine sulla loro natura direttamente alla neurofisiologia) non è facile comprendere e filosofia della mente e del linguaggio si interrogano tuttora sulla loro natura; tuttavia, pare imprescindibile, nello studiarli, prendere in considerazione le pratiche della loro espressione e attribuzione. E queste pratiche comprendono gli enunciati che attribuiscono atteggiamenti proposizionali, il cui significato rimanda non solo a "condizioni di verità" composizionali ma a altri fattori in cui in vario modo si manifestano, direttamente o indirettamente, le dinamiche dell'attribuzione. Sono infatti in gioco più soggetti, di cui uno interpreta l'altro, spesso in un contesto diverso da quello dell'azione o enunciazione da cui l'attribuzione prende le mosse.

Tuttavia, si dirà, abbiamo finora parlato soltanto dell'attribuzione di qualifiche modali, o di quella di atteggiamenti proposizionali, a un soggetto già esistente e riconosciuto. Siamo sicuri che il riconoscimento intersoggettivo un ruolo altrettanto determinante a livello zero? Cioè, nei confronti di un soggetto in quanto tale? Può il riconoscimento intersoggettivo far essere un soggetto dal nulla, e arbitrariamente?

4.2. *Riconoscimento intersoggettivo e soggetto dell'enunciazione*

Più vicino dei casi sopra presentati al livello zero del riconoscimento di soggettività appare il passaggio dalla nozione di parlante o autore empirico a quella di enunciatore o soggetto dell'enunciazione, tematizzato da numerosi autori di tradizione semiotica fra cui soprattutto Benveniste, Jakobson, Greimas, Ducrot. Si tratta di un passaggio da una nozione che si applica a individui, biologici dotati di mente, all'idea di un agente che il testo presenta al suo destinatario come responsabile della sua forma e del suo contenuto, delle azioni eseguite con esso e gli atteggiamenti che esso esprime. Ducrot (1984) distingue ulteriormente fra locutore e enunciatore: locutore è per lui il parlante in quanto soggetto di atti di parola; preferisce riservare il termine

“enunciatore” per chi risulta responsabile di una enunciazione ma non emette le parole lui stesso. Potremmo (per evitare confusioni fra “locutore” e parlante o “autore empirico”, che comunque Ducrot tiene distinti) considerare il locutore come un enunciatore autonomo, indipendente (direttamente radicato in un parlante o autore empirico anche se non coincidente con questo) e riconoscere l’enunciatore chiamato tale da Ducrot come enunciatore dipendente o incassato, ovvero come enunciatore “enunciato” da un ulteriore soggetto enunciatore. In ambedue i casi infatti l’enunciatore è l’agente che si mostra nel testo come responsabile dell’atto di parola, della sua forma, contenuto, risultati, implicazioni¹.

La nozione semiotica di soggetto di enunciazione potrebbe essere considerata, nelle sue varianti, come una nozione minima di soggetto comunque non coincidente con quella di individuo biologico né direttamente fondata su di essa ma, piuttosto, coinvolgente un elemento importante di riconoscimento da parte dei destinatari del testo costituito mediante l’atto di parola e contenente le marche, gli indicatori, dell’enunciazione. Al soggetto riconosciuto è infatti associato un contenuto descrittivo minimale: la sua identificazione dipende non da qualifiche particolari. A meno che non si voglia vedere una qualifica descrittiva nel vincolo fra soggetto e linguaggio. Fino a che punto la possibilità di essere riconosciuto come soggetto deve dipendere da una produzione linguistica, effettiva o virtuale, e quindi dal riconoscimento di competenza linguistica? Mentre è certo fondamentale la scelta di considerare quello di enunciatore (indipendente o dipendente che sia) come un ruolo ascritto, a partire da una auto-attribuzione (comunque bisognosa di recezione esterna) nel caso cardine del dire “io”, non è chiaro fino a che misura questa scelta impegni a considerare il linguaggio come precondizione del soggetto.

Ora, la soggettività percettiva e la stessa *agency*, e con ciò le modalità non linguistiche della comunicazione, sono casi in cui non è richiesto ascrivere al soggetto, pur riconoscendolo tale, competenza linguistica. Vero è che questi casi sono soggetti a dei limiti: come ci ricorda Wittgenstein (1953, II, iv), quando mostra di trovare accettabile una

1. Ripensando in questa chiave a Benveniste (1966), si potrebbe dire che anche l’enunciatore autonomo o indipendente non è tale in sé e per sé, ma viene ad esistere appropriandosi della lingua con il suo dire “io”, quindi con un atto pubblico e sociale.

ascrizione di credenza come “Il cane crede che il padrone sia alla porta” (si è accucciato vicino alla porta d’ingresso, come fa di solito quando aspetta il rientro del padrone), ma inaccettabile una come “Il cane crede che il padrone tornerà dopodomani”. Quest’ultima infatti presupporrebbe un riconoscimento oltre che di soggettività anche di competenza linguistica, che il cane evidentemente non ha; invece la prima, benché ascriva una *credenza*, a livello dei propri presupposti sembra cogliere proprio una soggettività di livello zero, un centro di prospettiva non ancora qualificato a livello del possesso del linguaggio.

4.3. *Figure del soggetto nell’analisi di Goffman*

Ad ogni modo, bisogna riconoscere che una soggettività tanto linguistica quanto prelinguistica, e le sue dinamiche di affermazione e riconoscimento, sono state efficacemente analizzate dal sociologo Goffman in modi felicemente combinabili con l’orientamento già illustrato della riflessione semiotica sul soggetto d’enunciazione. Il contributo di Goffman conferma l’aspetto pubblico e l’importanza del riconoscimento: un soggetto senza “faccia” intersoggettivamente riconosciuta è, se non un non-soggetto, perlomeno un soggetto gravemente menomato; un soggetto senza presentazione del sé è, forse, impensabile, tanto che la impossibilità di una adeguata presentazione del sé aggiunge danno ulteriore alle condizioni dei pazienti dei manicomi tradizionali (Goffman 1967). A ciò si aggiunge una analisi della frammentazione del soggetto in figure diverse, correlative ai ruoli che svolgono. I soggetti particolari che spesso convivono in un attore sociale (ma possono spargersi su più d’uno, o costituire attori sociali non corrispondenti a individui) si realizzano (come del resto anche il soggetto semiotico dell’enunciazione) in ciò che fanno, e – potremmo aggiungere – nel suo riconoscimento intersoggettivo.

Nell’analisi di Goffman (1974) troviamo una triplice distinzione fra Animatore, Autore (o Stratega), e Mandante (nell’originale, *Principal*) (che potremmo anche chiamare Responsabile). L’Animatore fornisce le risorse necessarie all’esecuzione di azioni o atti linguistici. È il soggetto agente dell’emissione, del gesto, forse di quei movimenti corporei che sono stati considerati in filosofia dell’azione, seguendo Davidson (1971), azione di base o primaria. L’Autore, o Stratega, decide ciò che c’è da fare o da dire, la posizione che deve essere presa. Il

Mandante o Responsabile è chi risulta responsabile per aver preso la posizione che il senso dell'enunciato proferito o il valore dell'azione eseguita determinano (Goffman 1974, p. 518).

Le tre figure hanno relazioni parzialmente diverse con il livello dell'individuo biologico. Fermo restando che qualsiasi attività, pur svolgendosi in una cornice, ha bisogno anche di risorse prese fuori dalla propria cornice (si tratta dell'ancoraggio o *anchoring* dell'attività), nè il Mandante-Responsabile nè l'Autore devono essere ancorati allo stesso individuo biologico a cui è ancorato l'Animatore. Quella dell'Animatore è la figura più vicina al livello dell'individuo biologico, tanto che esso può essere confuso con l'individuo delle cui risorse si avvale. Raramente soffermiamo l'attenzione sul suo riconoscimento in quanto soggetto, che tuttavia è possibile e anzi diventa doveroso quando la sua attività viene isolata come performance saliente nel contesto. Così un portavoce che legge un comunicato o un attore che recita una parte sono Animatori rispettivamente di quella comunicazione, o di quella azione fittizia, ma possono essere riconosciuti soggetti agenti in relazione alla loro attività di Animatori, come dimostra il fatto che possono anche essere valutati in relazione a essa, a seconda che la svolgano bene o male)². Anche l'Autore o Stratega ha bisogno di risorse per giocare il proprio ruolo: competenza linguistica, conoscenze sul mondo naturale e sociale, vari assunti contestuali. Deve con ciò essere ancorato a qualche individuo biologico (e dotato di mente), sia esso il medesimo da cui l'Animatore trae le sue risorse oppure un altro. La figura più distante dall'individuo biologico è il Mandante-Responsabile, che è proiettato dal comportamento dell'attore sociale in quanto Animatore o Autore-Stratega. Goffman accenna a una analogia di questa nozione con concetti legali: il Responsabile (*Principal*) è infatti la figura la cui posizione è stabilita dalle parole pronunciate e a cui sono attribuiti gli impegni corrispondenti. Poiché questo aspetto della soggettività può essere messo in gioco sulla base di risorse che non coincidono con quelle di un solo e intero individuo biologico, possiamo intendere come Mandanti-Responsabili i personaggi di finzione, gli attori collettivi e quelli istituzionali (comprese le istituzioni stesse), e i soggetti di enunciazione dipendenti o incassati

2. Essere seguita dalla Sanzione è una caratteristica dell'Azione nell'analisi narrativa di Greimas (si vedano Greimas 1970, Greimas e Courtés 1979).

(che parlano tramite un Animatore che ha un ancoraggio diverso). Il Mandante-Responsabile rimane peraltro una figura proiettata anche quando ha un supporto nell'individuo biologico che presta le sue risorse all'Animatore o all'Autore-Stratega, o ad ambedue.

Tutto ciò contribuisce a consolidare l'idea di un soggetto ricostruito a partire dal testo (o dall'azione), nell'intersoggettività.

4.4. *Centri di prospettiva?*

Ma, per tornare al problema che era sorto in conclusione a 3.1, un soggetto in quanto tale (riconosciuto intersoggettivamente benché a livello zero per quanto riguarda qualifiche e attribuzioni) che cos'è (e c'è affatto)? Possiamo estrarne un concetto unitario e generale dalle proposte teoriche sopra riportate? In un certo senso non possiamo e già questo è a suo modo istruttivo. Il riconoscimento di soggettività viene sempre, di fatto, con qualche contenuto ulteriore, si tratti della competenza linguistica e dell'abilità a usare indicali oppure delle diverse e complesse funzioni e attribuzioni ricollegabili alle tre figure del soggetto agente-enunciatore di Goffman. Ciò ci riconduce al fatto che il riconoscimento di soggettività deve avere una qualche *base*. Dunque, non essere completamente arbitrario.

Una nozione veramente di livello zero di soggetto la potremmo forse formulare *in vitro* anziché sul campo dell'analisi semio-linguistica e socio-semiotica, facendo riferimento alla caratteristica generalmente riconosciuta ai soggetti di essere centri di prospettiva. Questa nozione può essere adattata al quadro generale del soggetto che proviene dal riconoscimento intersoggettivo, in quanto riflettendo sulla nozione di centro di prospettiva si giunge facilmente alla conclusione che identificarne uno, indipendentemente dal darsi di una pluralità di prospettive, non è semplicemente possibile. La nozione di centro di prospettiva porta infatti sempre con sé l'implicito confronto con una prospettiva altra, senza la quale non lo potremmo affatto immaginare come il centro di qualcosa. Se affatto lo immaginiamo, è proprio come centro di una prospettiva diversa dalla nostra.

Tuttavia una nozione di centro di prospettiva può facilmente sfumare in un approccio fenomenologico al soggetto, che può puntare nuovamente su sue caratteristiche intrinseche anziché sulle pratiche di riconoscimento intersoggettivo. Qui invece è mia intenzione atte-

nermi a quest'ultime, a cui quindi ritornerò nella prossima sezione di questo lavoro, nella quale affronterò un problema diverso da quello della ricerca del livello zero del riconoscimento di soggettività, ma che ha qualche punto di contatto con esso: la questione del potere del riconoscimento intersoggettivo e dei suoi limiti. Esso può davvero *costituire* soggetti? Dal nulla? Del tutto arbitrariamente? Può rifiutarsi di costituire un soggetto? O altrimenti, a quali restrizioni obbedisce?

5. Il potere del riconoscimento intersoggettivo e i suoi limiti

Abbiamo già parlato dei casi *borderline* in cui non è chiaro se sia corretto o meno riconoscere in un certo essere un soggetto. Mentre l'approccio basato sull'individuo e le sue proprietà, in questi casi, procede come se si trattasse di scoprire una verità già data, nell'approccio a partire dal riconoscimento intersoggettivo la verità o autenticità del darsi di un soggetto è almeno in qualche misura da costruire. Nelle condizioni *borderline* c'è in linea di principio possibilità di scelta (anche se è raro che si creino le condizioni per una scelta deliberata): si può riconoscere l'altro come soggetto, facendogli credito, oppure non riconoscerlo, bloccando così l'insorgere della relazione intersoggettiva. Riconoscere come soggetto un individuo in condizioni *borderline* cambia il suo *status* e la natura della relazione con lui o lei; come conseguenza ulteriore, può persino contribuire a cambiare i suoi comportamenti di risposta.

Consideriamo il caso della bambina che ancora non parla. Interpretare come parole i suoni da lei emessi gioca indubbiamente una parte nel processo di acquisizione della competenza linguistica e in generale comunicativa. Che l'adulto risponda a quella che sarebbe la fine del suo turno, e taccia quando lei produce suoni di nuovo, la introduce all'alternanza dei turni nella conversazione. Che l'adulto parafrasi i suoni con parole della lingua e eventualmente mostri un oggetto o faccia qualcosa, fornisce ipotesi di senso che possono favorire associazioni stabili e quindi la costruzione di un lessico. Magari la bimba non intendeva ancora "dire" nulla, non stava in effetti dicendo ancora nulla, o la sua attenzione era in realtà rivolta a cose diverse da quelle individuate dall'adulto. Viene interpretata, viene parzialmente corretta o ri-orientata nella sua relazione ai suoni che ha prodotto. Se non era

ancora vero che con quei suoni intendeva ‘mamma’ o ‘gatto’, magari lo diventerà. Per un esempio di segno opposto ripensiamo agli studi di Goffman sui manicomi, ai quali abbiamo già accennato: il mancato riconoscimento del paziente psichiatrico come soggetto contribuisce a peggiorare il suo degrado. In effetti impedire a un essere umano una presentazione del proprio sé dignitosa gli infligge la paradossale sofferenza dell’essere reso via via meno soggetto.

È nei casi *bordeline* che il riconoscimento di soggettività, o il rifiuto a effettuarlo, mostrano la loro efficacia. Ma è poi una efficacia illimitata? Possiamo far essere soggetto tutto ciò che ci aggrada? Trarre figli di Abramo dalle pietre? E se nessuno riconosce in un certo individuo un soggetto, basta questo a far sì che tale soggetto non ci sia? Sarebbe facile sterminare i nemici: basterebbe ignorarne la soggettività! E se in ciò vi è una parziale, triste verità (ignorare la soggettività di qualcuno è già essere sulla buona strada per commettere qualche violenza nei suoi confronti), certo questo non può costituire una giustificazione al rifiuto di riconoscere un soggetto, in circostanze in cui tale riconoscimento risultasse dovuto.

Può essere utile a questo punto considerare ulteriormente casi in cui le nostre pratiche di riconoscimento di soggettività sono confuse o conflittuali, oppure si scontrano con limiti insormontabili. Concediamo, o non concediamo, soggettività al nostro cane? Gatto? Canarino? Pesce rosso? Perché? Che cosa vuol dire e che cosa comporta riconoscere come soggetto un essere umano in coma irreversibile? O un essere umano il cui cervello ha subito danni ingenti per trauma o prolungata anossia? Ha senso e fino a che punto parlare con chi non sente o non capisce (non dà segno di sentire nè capire)? È pietà, speranza, cura (in qualche modo), o fantasia e illusione? O va invece riconosciuto piuttosto (e preso sul serio), nel caso del coma irreversibile, un *altro* soggetto, quello *antecedente* alla situazione presente – quello che aveva proprie opinioni materia di fine-vita o magari le aveva dichiarate in un testamento biologico?³

Nel commisurarsi a casi concreti si vede facilmente che ci sono condizioni minimali senza le quali la questione del riconoscimento

3. Perché non dovrebbe, qualcuno nel presente, farsi Animatore di una posizione di cui quella persona è stata in passato, forse insieme ad altri, Autore e rimane comunque Mandante-Responsabile?

di soggettività non si pone. Viceversa, quando si danno *prima facie* condizioni più che minimali per un riconoscimento, esso risulta dovuto *by default* (cioè salvo l'emergere di circostanze inaspettate, per esempio la chiara assenza di una responsività sia pur minima, che rende insostenibile il riconoscimento già tentato). Che cosa debba contare nei singoli casi come la minima responsività pertinente può essere ulteriormente discusso e negoziato. Tuttavia, il limite costituito dalla sua presenza non è riconosciuto da tutti, in particolare da coloro che analizzando nei dettagli le complessità della *agency*, estendono a esseri non umani, oggetti, artefatti, sia l'*agency* che la caratteristica dell'essere soggetto che essa presuppone, basandosi sul fatto che noi spesso parliamo come se tali esseri avessero soggettività e *agency*: "Oggi la macchina non vuole partire". Questa indifferenza alla responsività minima (e dietro a essa, della soggettività come centro di prospettiva) dipende dal fatto che queste analisi sono volte non tanto a rendere conto di che cosa è essere soggetto, quanto a offrire strumenti per la comprensione delle complessità della *agency* nel contesto dell'organizzazione sociale (si veda Cooren 2011). L'attenzione per la responsività è invece strettamente connessa alla *intersoggettività* del riconoscimento che ho proposto essere fondante per il soggetto.

Ciò che ho in mente è un tipo di situazione in cui due o più soggetti si riconoscono e con ciò definiscono reciprocamente come tali. Non necessariamente in modo simultaneo; possiamo facilmente immaginare modalità dialogiche, a ritmo alterno come quello della conversazione. Ma, idealmente, devono essere individuabili (ancorché implicite) delle pretese al riconoscimento, delle risposte a tali pretese, e l'accettazione delle risposte da parte di chi le riceve. Se una entità qualunque (un individuo umano) avanza una pretesa di riconoscimento di soggettività per un Mandante-Responsabile ancorato alle proprie risorse, implicitamente riconosce l'essere soggetto dell'attore sociale a cui si rivolge per il riconoscimento, o altrimenti la richiesta di riconoscimento sarebbe male indirizzata. La risposta positiva, di riconoscimento, spesso come abbiamo visto comprendente anche l'attribuzione di qualifiche e atteggiamenti, conferma il soggetto in nome del quale la pretesa di riconoscimento era stata avanzata e insieme è nuova manifestazione della soggettività dell'enunciatore e agente che risponde, in attesa di essere recepita da parte del soggetto appena riconosciuto. Una risposta negativa, cioè un rifiuto di riconoscere la

soggettività pretesa, bloccherebbe il circuito di riconoscimento intersoggettivo rimandando, per il soggetto Mandante-Responsabile del rifiuto, a una convalida della propria soggettività (e perché no, una valutazione delle proprie responsabilità) in altra sede.

5.1. *Riconoscimento per gradi*

Il quadro sopra delineato consente di affermare che il riconoscimento di soggettività avviene per gradi. L'introduzione di una gradualità e eventualmente di una contestualità del riconoscimento intersoggettivo può servire a meglio descrivere vari tipi di casi problematici, in particolare quelli contraddittori o paradossali in cui ha luogo almeno nelle intenzioni un mancato riconoscimento.

Pensiamo alla schiavitù, al razzismo e alle discriminazioni di genere. Lo schiavo è certamente riconosciuto soggetto di enunciazione, dotato di competenza linguistica perlomeno, se gli si danno ordini formulati verbalmente e si suppone che li esegua comprendendoli. Tuttavia lo schiavo è proprietà del padrone come se fosse una cosa. È dunque riconosciuto come soggetto oppure no? Sembrerebbe che lo sia, ma solo per alcuni contesti, solo per alcune attribuzioni di competenza e qualifiche modali, mentre altre (il potere decisionale) gli sono sottratte. E il padrone che fa punire lo schiavo in modo doloroso – per esempio, a frustate – lo fa in quanto disconosce la sua soggettività, cioè proprio perché lo tratta come un essere inferiore di cui può disporre come di una cosa; tuttavia, poiché la punizione è tale proprio in quanto dolorosa, non riconosce forse il suo essere centro di prospettiva? Oppure la crudeltà della punizione consiste proprio nel non prendere in considerazione il dolore dello schiavo, come se non contasse e come se non ci fosse, ma solo i suoi effetti sulla sua docilità futura, il suo renderlo sempre più simile a un robot? Nel razzismo tendiamo a disconoscere la lingua e cultura dell'altro, che è visto come barbaro ovvero balbuziente, uno che non parla "davvero", dunque neppure un vero soggetto d'enunciazione, semmai una sua imitazione un po' infelice. Nella misura in cui di fatto padroneggia la lingua maggioritaria, tuttavia, il membro del gruppo discriminato ha interazioni comunicative con chi lo discrimina, e comunque mantiene le proprie relazioni con i membri del proprio gruppo: difficile (o forse insensato) negare la sua idoneità a essere riconosciuto come soggetto.

È quindi in modo del tutto irrazionale che il razzismo, oltre a negare o distorcere vari aspetti della qualificazione del soggetto, sfocia a volte in tentativi di negazione totale, di cancellazione della soggettività altrà, spinta fino allo sterminio. Le discriminazioni di genere sono un caso ulteriore in cui il riconoscimento ha luogo per gradi o forse, più esattamente, a tratti e per contesti. A seconda delle culture, vi sono sfere di attività sociale in cui ai membri del genere femminile è riconosciuta piena e qualificata soggettività, mentre in altre le si riconduce al non sapere, alla passività, al silenzio, mettendo quindi fra parentesi (come minimo) il loro essere soggetti enunciatori e agenti. Se a ciò non basta (paradossalmente) quella forma di comunicazione sociale che è l'educazione – ma può esserci educazione a *non* essere soggetti? – si può giungere alla costrizione, tentativo esplicito di cancellazione dell'*agency*.

Come caso di gradualità del riconoscimento intersoggettivo, avente invece una funzione positiva, di promozione anziché diminuzione del soggetto, possiamo prendere nuovamente in considerazione il riconoscimento degli individui *borderline*, in qualche modo manchevoli o menomati. La non responsività, inevitabile su certi piani a seconda dei problemi che l'individuo presenta, può rendere impossibili o insostenibili alcuni aspetti del riconoscimento di soggettività, e tuttavia non li blocca necessariamente tutti. Quelli in qualche modo "sostenibili" assumono perciò un ruolo di maggior rilievo nel trattenere all'interno del contesto sociale, fissato a una rete comunicativa, un soggetto che avrebbe potuto anche essere disconosciuto, ma, ovviamente, non senza perdita (propria e presumibilmente altrui).

5.2. *Soggetti collettivi*

Essendo partita dalla messa in discussione della nozione di soggetto tradizionalmente fondata su quella di individuo umano, mi sono per lo più confrontata con problemi che la nozione di soggetto intersoggettivamente riconosciuto condivide con essa. È tuttavia opportuno ricordare che il caso dei soggetti collettivi e istituzionali (e di altri soggetti il cui ancoraggio non è direttamente l'individuo a cui è ancorato il corrispondente Animatore) è problematico in misura molto diversa nelle due prospettive. Quella tradizionale infatti non ha alcun modo di ammettere questi casi senza introdurre modifiche nella propria de-

finizione di soggetto. Non trattandosi di soggetti fondati su un intero e solo individuo umano, volendoli così fondare c'è il concreto rischio di dover assimilare il discorso che ne risulta a un discorso di finzione, letteralmente falso. In alternativa, alcuni tentativi di giustificare le pratiche sociali e discorsive che trattano istituzioni, associazioni, popoli, gruppi come soggetti ricorrono a una supposta consapevolezza che gli individui avrebbero del proprio far parte di una collettività, quasi come a un analogo dell'autocoscienza ritenuta caratteristica del soggetto individuale: afferiscono a quest'ambito di strategie, a mio avviso, le riflessioni che a partire da Searle (1995) si avvalgono della nozione di intenzionalità collettiva, intenzionalità che appunto apparterebbe per natura non al soggetto collettivo, ma agli individui che confluiscono nella sua azione. Non c'è invece alcun impedimento di principio ad ammettere soggetti collettivi o istituzionali nel quadro della nozione di soggetto basata sul riconoscimento intersoggettivo, soprattutto se nel descriverne le modalità di riconoscimento ci si avvale di una distinzione quale quella fra Animatore, Autore-Stratega e Mandante-Responsabile. Solo la terza figura, come abbiamo visto, può essere sganciata da quelle risorse di singoli individui umani a cui si ancorano in modi diversi l'Animatore e l'Autore-Stratega. La legge votata in Parlamento e pubblicata in Gazzetta Ufficiale è legge "dello Stato" (Mandante-Responsabile) anche se l'ancoraggio dello Stato non coincide con l'individuo che ha stampato la Gazzetta Ufficiale (Animatore del testo della legge), anche se lo Stato non ne è nè Autore nè Stratega perché semmai questo ruolo compete a chi, singolo o gruppo di persone, ha concertato la forma finale della proposta di legge poi approvata, o a chi ha individuato la linea politica che la proposta doveva soddisfare. È ancora la terza, fra le figure individuate da Goffman, quella che può corrispondere agli enunciatori dipendenti o incassati (ad esempio, i soggetti di cui qualcuno riferisce una affermazione mediante discorso indiretto, o ai quali si attribuisce una credenza, che in Sbisà 2003, p. 263 ho indicato come enunciatori "virtuali"), e che può spiegare quel tanto di serio che compete ai discorsi che vertono su soggetti fittizi ancorandoli all'invenzione e al lavoro di chi ha composto o tramandato l'opera di finzione in cui si costituiscono.

Se però si apre a soggetti collettivi e istituzionali (ma a questo punto, con le dovute cautele, anche a soggetti sub-personali e a soggetti virtuali o fittizi), anche riguardo a questi rimane da considerare

qualche questione relativa ai limiti del riconoscimento. Mi preme qui fare una affermazione di principio riguardo ai casi e ai gradi in cui il riconoscimento di soggettività può essere considerato “dovuto”. Esso, ritengo, è dovuto in primo luogo nei casi prototipici di riconoscimento intersoggettivo, quelli che vedono il riconoscimento di un soggetto ancorato a un individuo umano, quelli in cui possiamo e dobbiamo aspettarci la massima responsività, la più piena realizzazione di una dinamica intersoggettiva. Altre e meno prototipiche forme di riconoscimento hanno minore evidenza *prima facie* e minore valenza etica. Ne segue che non deve esser loro permesso di interferire negativamente con i casi prototipici.

Il rischio di interferenza riguarda soprattutto i soggetti collettivi. Il riconoscimento del soggetto non deve infatti dipendere dall’attribuzione al soggetto di una identità di gruppo (sociale, etnica, culturale e via dicendo), pratica questa che aprirebbe la strada a pericolose deviazioni: deve invece essere riconoscimento “per chiunque il soggetto sia”!⁴ In questo senso (e non nel senso, concretamente impossibile, dell’assenza di attribuzione di qualifiche modali e atteggiamenti dotati di contenuto specifico) il riconoscimento di un soggetto enunciatore e agente dall’ancoraggio individuale può essere considerato “di livello zero”: infatti, perlomeno, non presuppone attribuzioni identitarie. Proprio perché si presta a mettere in luce l’uso e l’abuso di queste pratiche, ritengo che la nozione di soggetto intersoggettivamente riconosciuto qui proposta sia più adatta di quella tradizionale basata su caratteristiche dell’individuo biologico a evitare quelle derive identitarie e collettivistiche che a volte mettono a rischio gli stessi diritti umani.

6. Considerazioni conclusive

Dunque che cosa è un soggetto, nella prospettiva che ho proposto (a partire da classiche analisi semio-linguistiche e socio-semiotiche)? Non è un individuo biologico nè coincide con alcuna altra entità

4. Considero deviazioni tutti i casi in cui quelli che appartengono al gruppo “sbagliato” non vengono ascoltati, non decidono, e vedono i propri sentimenti, bisogni e sofferenze trascurati.

appartenente agli arredi del mondo materiale. È una entità, una realtà, costituita mediante riconoscimento intersoggettivo, a partire da una base che prometta responsività (e con ciò garantisca la sostenibilità dell'aspetto intersoggettivo del riconoscimento) spesso individuata *by default* (e quindi smentibile), confermata però dal suo stesso rispondere al riconoscimento che riceve e la cui fonte a sua volta riconosce.

A partire da una concezione di questo genere – in cui, certo, molto sarebbe ancora da rifinire – possiamo renderci conto che ci sono circostanze in cui un riconoscimento di soggettività è dovuto, altre in cui è opinabile (ma ad esempio utile per i soggetti coinvolti, oppure illuminante per l'analisi delle dinamiche dell'organizzazione sociale), altre ancora in cui è desiderabile ma parzialmente bloccato, o infine casi in cui è insostenibile. Quando è dovuto, non è però dedotto da condizioni necessarie e sufficienti. Meglio dunque lasciare la ricerca di tali condizioni da parte, poiché contiene rischi non da poco di inclusioni ed esclusioni irrigidite, e concentrarsi sull'analisi delle pratiche di riconoscimento di soggettività nelle sfumature di cui sono infinitamente ricche, nonché sulla valenza etica di tale riconoscimento.

Riferimenti bibliografici

- BENVENISTE E. (1966) "De la subjectivité dans le langage", in E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Gallimard, Paris, 258-266.
- COOREN F. (2010) *Action and agency in dialogue: Passion, incarnation and ventriloquism*, John Benjamins, Amsterdam.
- DAVIDSON D. (1971) "Agency". Ora in D. Davidson (1980), pp. 43-61.
- (1980) *Essays on actions and events*, Oxford University Press, Oxford.
- DUCROT O. (1984) *Le dire et le dit*, Minuit, Paris.
- GOFFMAN E. (1967) *Interaction ritual: Essays on face-to-face behavior*, Doubleday, Garden City, N.Y.
- (1974) *Frame analysis*, Harper & Row, New York.
- GREIMAS A.J. (1970) *Du Sens*, Seuil, Paris.
- , COURTÉS J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Seuil, Paris.

SBISÀ M. (2003) *Belief reports: What role for contexts?*, "Facta Philosophica", 5: 257-276.

SEARLE J. (1995) *The construction of social reality*, Penguin, London.

WITTGENSTEIN L. (1922) *Tractatus Logico-Philosophicus*, Routledge & Kegan Paul, London.

——— (1953) *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*, Blackwell, Oxford.

Effetti di soggettività dal testo audiovisivo

Sonoro, visivo e mondi interiori in *Drive*

LUCIO SPAZIANTE

ENGLISH TITLE: *Subjectivity Effects in the Audiovisual Text: sound, image, and interior worlds in Drive.*

ABSTRACT: The essay begins with a survey of those procedures allowing to install, or to activate, forms of subjectivity into an audiovisual text, examining also the ways in which “real subjectivity” is translated into “textual subjectivity”. Audiovisual texts, on the other hand, show the chance to show subjective entities by the mere fact of making them perceptible, relying on mechanisms of “monstration” and giving relevance to the processes of perceptual prehension, in an overall perceptual organization where sound dimension stands in close relationship with the visual one.

The essay continues with a specific treatment of sonic dimension and of dynamics of association/dissociation existing between visual and sound dimensions, by treating examples from films such as *The Conversation* of F. F. Coppola, *Once Upon a Time in America* by Sergio Leone, and *Elephant* by Gus Van Sant. Here is outlined as well, a notion of audiovisual text subjectivity detached from the influence of a linguistic model, taking origin –instead - from within texts themselves. Subjectivity here is to be defined as a local construction of discursive forms, no longer seen as projected in the texts but arising from them. Finally, in the analysis conducted on the film *Drive* by N. Refn is explored the way in which the subjective state of the characters appears not deducible from classical “point-of-view” shots but by strategies of “widespread subjectivity”. A subjectivity that is rendered, for instance, by using spheres of sound, thus modulating the whole textual perceptual universe, giving rise also to semi-symbolic dynamics.

PAROLE CHIAVE: semiotics; audiovisual text; subjectivity; sound; monstration.

Uno dei meccanismi di base per cui un testo assume senso sta nella possibilità di potervi rilevare all’interno *effetti*, relativi a “qualcuno” o

“qualcosa”. Anche uno spot, un episodio di una serie tv o una scena di un film, in quanto testi audiovisivi, “funzionano” quando vi si possano cogliere situazioni dal valore soggettivo, ovvero si riscontrino forme di soggettività. Cos’è però che consente di *installare* nel testo queste forme di soggettività? O meglio, più nel dettaglio, cos’è che fa sì che queste forme di soggettività si *attivino* all’interno del testo? Di fatto si tratta di indagare le modalità con le quali la soggettività *reale* si traduce in soggettività *testuale*.

Al riguardo esiste innanzitutto una questione di modalità di *accesso* al testo: una narrazione o un mondo finzionale presuppongono una diegesi, ma prima ancora è necessario che vi sia una *descrizione* che faccia accedere alla diegesi stessa. Per dare vita a un racconto, deve esserci dapprima un’istanza che conduca al racconto. Se pensiamo per un attimo all’incipit di *Pinocchio* di Collodi, vi troviamo quel celebre “C’era una volta. . . – diranno i miei piccoli lettori”, dove si allude in chiave metalinguistica proprio all’esigenza di *introdurre* l’atto del raccontare, quale delicato momento iniziale che conduce poi alla *costituzione di un mondo finzionale*.

Ritornando al campo audiovisivo, ad esempio in un film, chi o che cosa possiede qui il compito di costituire il mondo, tramite l’introduzione di forme soggettive? Vi sono casi in cui l’audiovisivo mutua, allo scopo, modalità tipicamente letterarie adoperando una voce narrante più o meno interna alla diegesi, simile a quella appena citata in *Pinocchio*. Un film è però anche in grado – per così dire – di introdursi *da se*, facendo sì che i dettagli del proprio mondo *si mostrino* progressivamente. Ad esempio un film può permettersi di *non* marcare in modo esplicito la costituzione di soggettività proiettate su un Egli oppure assunte da un Io, come invece è in qualche modo costretto a fare il testo letterario, ad esempio nel caso dell’incipit di *Ulysses* di J. Joyce che recita: “Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead” (“Statuario, il pingue Buck Mulligan spuntò in cima alle scale”). Per quanto si tratti di una vera e propria apparizione improvvisa, c’è comunque un narratore che tramite un’istanza di osservazione deve *introdurre* il lettore in un mondo.

L’audiovisivo è invece in grado di *mostrare* entità soggettive per il solo fatto di *renderle percepibili*, visivamente nel riquadro o acusticamente nella sfera sonora. Esso si appoggia dunque su un meccanismo primario di “mostrazione”, tale per cui come suggerisce C. Metz

la semplice apparizione di una casa nel riquadro di un film diventa implicitamente: “Ecco una casa” Odin (2000), trad. it. p. 34.

È il caso ad esempio di *Elephant* (USA, 2003) di Gus Van Sant, che inizia con ripresa a camera fissa mentre inquadrati vediamo in primo piano un palo della luce e sullo sfondo un cielo verde-azzurro con nuvole in veloce movimento.

Figura 1. Elephant

La ripresa si mantiene fissa per il tempo di circa un minuto mentre progressivamente quel cielo diviene notte, e si distingue infine solo la luce di un lampione. In contrasto con questa pressoché totale staticità visiva (non “succede” niente. . .) c’è una certa dinamicità narrativa di cui si fa invece carico il piano sonoro: si odono distintamente, anche se in leggera lontananza, voci e rumori di un gruppo di ragazzi che gioca presumibilmente a football. È solo tramite il sonoro che qui si manifestano forme soggettive. Nel complesso, il processo di mostrazione audiovisiva si presenta in modo non congruente: ciò che appare sul piano visivo, ovvero la lenta osservazione di un palo al tramonto, non possiede alcuna apparente relazione con ciò che si presenta sul piano sonoro. Eppure entrambi i piani in linea di principio possiedono il medesimo statuto di fatticità.

Dato che tutto ciò rappresenta le primissime sequenze del film, il testo pone un problema interpretativo allo spettatore: a cosa sta assistendo, ovvero, cosa sta succedendo? Se la questione sorge, è

perché nel testo audiovisivo “ciò che si vede” assieme a “ciò che si sente”, è *ciò che è*.

Nel testo audiovisivo il processo di mostrazione consente in linea di principio una minore mediazione rispetto al testo letterario dove è invece necessario passare attraverso una forma di descrizione, la quale nell’audiovisivo viene sublimata attraverso ciò che in quel testo *si vede e si sente*. Ecco perché i regimi del visibile e udibile sono qui costitutivi per la generazione del senso. Da ciò consegue che sono i meccanismi di prensione percettiva ad essere di importanza primaria, essendo l’audiovisivo per certi aspetti un apparato tecnologico basato sulla percezione.

La trattazione che seguirà sarà per questo dedicata a discutere come i processi di soggettività nei testi audiovisivi possano derivare anche da un’organizzazione percettiva articolata e diffusa. In particolare, attraverso alcuni esempi testuali e in specifico attraverso un’analisi del film *Drive*, si vedrà come la dimensione sonora in relazione con quella visiva, fornisca potenzialità discorsive e figurative che in parte possono condurre anche ad una diversa concezione dell’apparato dell’*enunciazione*.

1. Soggetti simulacrali, soggetti testuali

Come procede dunque e come si sviluppa il senso di una sorta di “someoneness” e di una “somethingness”, cioè di una “qualcunità” e di una “qualcosità” all’interno di un testo audiovisivo? Per Roger Odin costruire un mondo, nel cinema e non solo, significa *diegetizzare*, e alla base della stessa diegesi c’è in primo luogo la *figuratività*, all’interno della quale un ruolo primario è a sua volta assunto dallo spazio. Più precisamente per Odin la diegetizzazione “si fonda sulla potenzialità narrativa che riconosco ad uno spazio” (2000), trad. it. p. 12, e poi aggiunge, citando Paul Ricoeur, che questo spazio deve essere “*abitabile da un personaggio*” (ivi), p.14. Ma in che modo nella teoria semiotica è stata altrove problematizzata la possibilità di dare vita ad un mondo finzionale? Per stabilire le condizioni che definiscono una “porzione di fabula”, Umberto Eco propone, citando T.A. van Dijk (1975), p. 277, una “descrizione di azioni” che richiedano “per ogni azione descritta un *agente*, una *intenzione* dell’agente, uno *stato* o mondo possibile, un

mutamento, con la sua *causa* e il *proposito* che lo determina” (Eco), 1979, p. 107. Dunque perché la finzione sia possibile - ciò va nuovamente sottolineato - occorre pensare innanzitutto a una primaria procedura di *descrizione*.

Alla voce *Enunciazione* nel dizionario di A. J. Greimas e J. Courtes (2007) p.105, del resto, si descrive la competenza discorsiva come “l’insieme delle procedure che istituiscono il discorso come uno spazio e un tempo, popolato di soggetti altri rispetto all’enunciatore”. Procedure che trarrebbero origine da una *disgiunzione* e dunque da una proiezione al di fuori di sé (altrimenti detta una “scissione creatrice”) realizzata dall’istanza di enunciazione (ivi), p. 69. Del resto il *débrayage* stesso viene concepito come operazione utile a “costituire gli elementi fondatori dell’enunciato-discorso” (*ibidem*). Più precisamente gli autori indicano che quelle stesse entità definite in quanto “simulacri” possiedono il compito di *imitare* il fare enunciazionale (ivi), p. 105, dando luogo così all’*enunciazione enunciata*. Il quadro teorico che in questo modo viene a delinearsi configura “un iniziale spazio ante-predicativo” dove il discorso prende forma (Bertrand), 2000, trad. it. p. 60, ossia una sorta di astratto luogo ideale di fondazione creatrice del discorso: presupposto ma al contempo inattuabile, ad un tempo pragmatico e assieme idealistico. Allo stesso modo si allude ad una sorta di scissione di un Io, astratto come un’Istanza ma pieno come un Soggetto pensante; un Io che ancora una volta è presupposto ma inesistente.

Il modello di soggettività testuale che ne risulta è ad un tempo “creazionista” ma fortemente debitore di una sorta di *cogito*: se il testo esiste è perché “qualcuno” lo ha pensato. Una visione del testo che mantiene un’impronta linguistica, perché il testo stesso tende ad apparire solo come il surrogato di un atto di linguaggio. Questa sorta di modello “a ombra residuale”, tramite il quale si prova a illustrare la soggettività nei testi, risulta limitante e fuorviante in particolare nel caso del testo audiovisivo. Vi permane un’idea di soggetto dal quale scindersi ma al quale comunque restare legati. Un’idea che in questo modo non consente di osservare le forme di soggettività nei testi per come concretamente esse vengono esperite.

La proposta qui sviluppata consiste invece nell’attenuare quell’aspetto creazionista insito in un modello legato a una scissione e a un processo di schizìa originati a partire da un Io, e dove ai soggetti si

attribuisce uno status di simulacri e surrogati. Piuttosto, la soggettività nei testi va pensata come una *costruzione originale e locale* di forme discorsive, e che trae origine dall'interno dei testi stessi. Del resto, se uno dei principi meno opinabili e più universalmente accettati in semiotica è il fatto che la significazione prodotta dai testi avvenga tramite *effetti di senso*, è proprio a questi ultimi che dobbiamo rifarci. La soggettività non viene *proiettata* nei testi bensì da essi *deriva*, ovvero è *dai* testi che essa emerge. Si tratta cioè di un effetto che sono i testi stessi a produrre. Dunque piuttosto che seguire processi creazionisti, è utile porsi domande sui meccanismi tramite i quali testi sono in grado di produrre questi effetti.

2. Sonoro e soggettività audiovisiva

Una possibile strada per discutere della questione della soggettività nell'audiovisivo e per metterne alla prova gli strumenti metodologici necessari, è quella di concentrarsi sulla dimensione sonora, tradizionalmente meno considerata rispetto a quella visiva, ma che con il tempo, soprattutto con l'evolvere della tecnologia di post-produzione e *sound design*, risulta sempre più decisiva nel dare efficacia ai mondi costruiti.

Ripartiamo dal momento in cui inizia la visione di un film, quando cioè siamo di fronte ad un progressivo formarsi di entità dalla presenza crescente, dotate di una progressiva individualità: vediamo cose, sentiamo suoni, rumori e voci, vediamo persone, figure, oggetti. In quanto spettatori veniamo innanzitutto posti di fronte ad una dialettica tra qualcuno/qualcosa che viene percepito e qualcuno/qualcosa che percepisce, dato che il dipanarsi della superficie discorsiva audiovisiva è per forza di cose *orientato* a partire da una descrizione, ovvero da un *punto di vista*. Si definisce un'istanza orientata che è in senso generale *percipiente*, che cioè non solo è in grado di vedere, ma anche di ascoltare. Dunque più che di un punto di vista sarebbe più corretto parlare di più *punti di prensione percettiva*.

Se la visione è necessariamente *singolare*, e cioè per quanto il montaggio possa idealmente proporre differenti punti di vista in serie il dipanarsi del testo ci fa vedere una cosa alla volta, l'ascolto è invece potenzialmente *plurale*. I suoni possono essere sovrapposti e la loro

provenienza può non essere necessariamente definita. In una sequenza audiovisiva, come abbiamo precedentemente rilevato nell'esempio di *Elephant*, i suoni possono essere non esplicitamente correlati a oggetti o spazi visibili. Ecco perché il manifestarsi delle potenzialità percettive nell'audiovisivo possiede un carattere potenzialmente plurimo. Anche sul piano visivo d'altronde, se possono darsi configurazioni simil-antropomorfe come la classica "soggettiva" (guardare attraverso la prospettiva di un personaggio), altre volte il testo presenta una disposizione più complessa in cui i punti di accesso del vedere, ovvero le modalità enunciative di "lettura" del mondo, risultano meno lineari e meno decidibili. Ciò che è presente nel riquadro visivo è ciò che in teoria in quel momento la "realtà filmica" ritaglia rispetto al reale, ossia la sua "ipseità visiva" ovvero "ciò che io vedo e dunque è". Ma va ricordato che esiste anche una "ipseità sonora" la quale però possiede uno statuto virtuale, e in relazione tensiva con ciò che vedo. Se la "scena visiva" è dotata dei limiti conferiti dal riquadro, la "scena sonora" possiede confini più labili, con potenzialità enunciative più aperte. Per rendere più comprensibile la dinamica di associazione/dissociazione che sussiste tra visivo e sonoro nel testo audiovisivo, possono essere utili due esempi cinematografici.

Il primo è tratto da *La conversazione* di F.F. Coppola (USA, 1974), film che inizia con una intercettazione ambientale messa in atto in una piazza all'aperto per carpire la conversazione tra un uomo e una donna. Mentre le sequenze visive si preoccupano di seguire in modo sempre più ravvicinato i movimenti e le espressioni labiali della coppia, ciò che invece noi ascoltiamo non corrisponde alle loro "reali" emissioni vocali, bensì alle tracce sonore della loro conversazione catturate tramite microfoni nascosti posizionati nelle vicinanze, e nelle quali di continuo si ascoltano rumori che disturbano la comprensibilità del dialogo. Ciò che ascoltiamo e ciò che vediamo, ovvero la banda audio e la banda video, derivano idealmente da due diverse prensioni percettive collocate nella realtà diegetica. L'audio distorto si giustappone al video rendendo evidente, tramite la qualità sonora, il fatto che si tratti di una intercettazione ambientale, ma rompendo in questo modo anche la convenzione realistica.

Il secondo esempio è contenuto in *C'era una volta in America* di Sergio Leone (Italia-USA, 1984) nella sequenza iniziale ambientata nella fumeria d'oppio. Qui il personaggio di Noodles (alias De Ni-

ro) mentre è sotto l'effetto della droga legge su un quotidiano della morte dei suoi tre compagni: d'improvviso viene come risvegliato dal trillo di un telefono che però egli voltandosi non vede accanto a sé. Intanto il trillo continua a suonare in modo reiterato, non regolare ma continuo, ma senza un'evidente motivazione narrativa o alcun collegamento tra audio e video. Il telefono cioè suona ma non si capisce né "dove", né perché. Quel trillo si sta trasformando in una figura logico-narrativa che attraverso i ricordi conduce cronologicamente all'indietro l'azione: dapprima Noodles assiste al ritrovamento dei corpi bruciati dei suoi amici, e poi ancora, procedendo all'indietro nel tempo, egli presenzia ad una festa dove si celebra la fine del proibizionismo. Ma quel suono incessante tuttora continua. Nella sequenza della festa successivamente Noodles si allontana verso un telefono, ed ecco che sembrerebbe finalmente emergere un aggancio narrativo tra sonoro e visivo. Quando potremmo essere indotti a pensare che si tratti di "quel" telefono che sentiamo, questa si rivela una falsa pista deliberata: Noodles alza la cornetta ma il trillo persiste. Solo nella scena successiva, finalmente, apparirà visivamente quel telefono a cui è ascrivibile il trillo. Il suono finalmente si interrompe al termine della sequenza, ritornata cronologicamente al suo inizio, nella fumeria d'oppio, quando Noodles sarà assalito da un fischio assordante che chiuderà idealmente questa sorta di corto-circuito mnemonico.

Nel primo esempio (*La conversazione*) il fenomeno di dissociazione figurativa tra immagine nitida e suono distorto guadagna una motivazione solo grazie ad una spiegazione narrativa che giunge ex-post. Ma anche nel secondo caso (*C'era una volta in America*) il piano sonoro (trillo del telefono) non possiede alcuna reale congruenza con il piano visivo, ed è solo grazie ad una ricostruzione narrativa ex-post che il trillo assume una logica, in quanto figura sonora che connette i ricordi nella "mente" di un personaggio.

Da questi casi si desume come nel testo audiovisivo l'associazione parallela tra il piano visivo e quello sonoro costituisca un processo tutt'altro che necessario e lineare, e derivi da complesse e consapevoli strategie testuali. Un processo all'interno del quale si danno infinite possibilità di articolazione, attuabili come abbiamo visto anche solo attraverso la dilatazione temporale, oppure la dissociazione e la riassociazione tra sonoro e visivo.

Poter dunque determinare “cosa c’è”, o “cosa succede” in una scena, oppure “cosa pensi” quel personaggio deriva da ciò che è *manifesto* sulla scena audiovisiva. Come abbiamo visto nell’esempio del trillo telefonico, più che presentare simulacri di “persone” all’interno di luoghi e in tempi dati, il testo audiovisivo ci presenta *tracce di presenze* sensoriali, che di volta in volta ricoprono poi percorsi all’interno dei quali si decide di dare corpo a *presenze soggettive*. Queste presenze possono però facilmente attraversare e abbattere quelle che nel mondo reale sarebbero considerate barriere. Ecco perché un trillo telefonico può andare avanti e indietro nel tempo, attraversare luoghi, ed essere al contempo in grado di alludere ad un percorso mnemonico che è del tutto “interno” ad un personaggio.

Il testo audiovisivo si presenta dunque come una continua distribuzione ideale di punti di prensione percettiva: punti di visione, punti di ascolto, punti che manifestano una loro capacità di presa sensoriale. Come se fossero sensori o sonde che il testo distribuisce al suo interno per restituirci *sensazioni di presenza*. Punti di prensione che, a partire da protesi tecnologiche (microfoni, telecamere, ecc.), vengono poi articolati nel linguaggio audiovisivo, creando effetti di alto/basso, vicino/lontano, nitido /sfocato, chiaro/ovattato. Quelle che da un testo emergono come “sensazioni”, altro non sono se non formanti espressivi audiovisivi. Si comportano come disegni che, tratteggio dopo tratteggio, progressivamente acquisiscono forma.

Solo quando è necessario, l’audiovisivo presenta soggetti antropomorfi compiuti (personaggi), altrimenti può limitarsi a distribuire generiche istanze senzienti. Entità che tra l’altro, a causa dei limiti audio-visivi, devono sublimare tutte le altre capacità sensoriali, ovvero poter toccare, odorare, gustare tramite il vedere e il sentire.

3. Il caso *Drive*: soggettività e sfere sonore

Da questo punto di vista il film *Drive* (USA, 2011) di N. W. Refn costituisce un esempio significativo: la costruzione della sfera soggettiva del protagonista, ovvero il suo “*mondo interiore*”, si realizza solo attraverso assenze, sguardi e contrasti che avvengono tra la sua interiorità e il suo agire esteriore nel mondo. Alla sua soggettività infatti non accediamo mai attraverso una comoda voce narrante, come ad esempio quella

voce over che possiamo trovare in classici cinematografici come *Sunset Boulevard* (USA, 1950), *Stand By Me* (USA, 1986) oppure *Carlito's Way* (USA, 1993) dove c'era qualcuno che ci raccontava di sé, di quello che aveva fatto, di cosa aveva provato e di come si sentiva. Senza adoperare "soggettive", il testo definisce l'arredo figurativo, in particolare quello sonoro, *sintonizzandolo* sullo stato interiore del Driver. Il suo sentire interno si ricava attraverso il modo in cui riesce a *depositarsi sul mondo*, ovvero attraverso il modo in cui è l'intero mondo che viene ridefinito a partire dal punto di vista del personaggio.

Se *Drive* possiede la struttura classica di una favola, il Driver ne è l'eroe solitario: in un unico percorso attoriale legato in specifico alla figura dell'*automobile* egli riunisce diverse competenze e differenti ruoli tematici. Egli fa l'autista per rapine, ma è anche stuntman di auto per il cinema, nonché meccanico in un garage. Il suo grado di competenza in tutte e tre queste attività è massimo e autorevolmente riconosciuto, al punto che nella fuga successiva alla rapina, nel corso di una concitata e rischiosa caccia da parte della Polizia, dinanzi alla sua capacità di guida e alla sua gestione strategica i suoi complici non osano fiatare. Il Driver apparentemente dedica la propria esistenza ad ottimizzare il controllo di una vita rischiosa. Tende a non esplicitare volontà o desideri così come sembra non tradire emozioni, fin quando non incontra una vicina di casa, Irene, assieme al figlio Benicio, per i quali invece manifesta un evidente interesse.

Il Driver parla molto poco e non "si" racconta mai. La sua soggettività emerge in primo luogo dalla descrizione dei suoni e dall'organizzazione acustica del mondo che lo circonda. Il suo mondo interiore rimane di fatto totalmente impenetrabile e inaccessibile, e dunque parrebbe inconsueto dedicare un'analisi alla soggettività di un simile personaggio. In realtà proprio la divisione netta tra mondo interiore e mondo esteriore conduce il testo a strategie figurative peculiari.

Una chiave interpretativa determinante risiede ad esempio nella *maschera*, in quanto involucro che funge da interfaccia e da filtro tra soggetto e mondo, tra interno ed esterno. Il volto del Driver di fatto è già esso stesso una maschera neutra e impenetrabile, e nel corso della narrazione proprio la maschera riappare di frequente come isotopia figurativa. Dapprima il Driver nella sequenza in cui fa lo stuntman ne indossa una di gomma per proteggersi il volto; successivamente è il figlio di Irene ad apparire d'improvviso con una maschera; infine nelle

sequenze finali, quando il Driver è in azione per ottenere vendetta, indossa di nuovo la maschera da stuntman convocando così il motivo figurativo del “vendicatore mascherato”. La modalità principale con la quale nel testo si compone la sfera percettiva del Driver è appunto quella di una modulazione filtrata della percezione (ecco perché la maschera) rispetto all'esterno.

Figura 2. La maschera del Driver

Ciò rappresenta la figurativizzazione semisimbolica della sua partecipazione al mondo, la quale a seconda dei momenti è più aperta o più chiusa. L'automobile, e dunque la competenza nel guidare nonché lo spazio dell'abitacolo, rappresentano il suo spazio naturale. Egli percepisce il mondo a partire dall'automobile -un mondo percepito sempre come interno o esterno a un abitacolo- comportandosi alla stregua di un computer di bordo che misuri la temperatura interna oppure esterna. L'automobile funziona da operatore filtrante: si può

decidere di aprirla o chiuderla, attraverso una portiera o un finestrino, così come tramite l'autoradio si può decidere di aggiungere una dimensione percettiva aggiuntiva.

Oltre all'abitacolo dell'auto, il film è disseminato di ulteriori spazi tramite i quali si definiscono i limiti di possibili ambienti sonori: l'ascensore, la casa del Driver, il pianerottolo, la casa di Irene. In questi ambienti sonori un ruolo determinante lo gioca la musica, che interviene a ridefinire le interazioni negli spazi, creando stati di sospensione oppure canali di comunicazione telepatica. Lo stato soggettivo dei personaggi, in particolare del Driver, viene spesso descritto attraverso una sorta di *sfera sonora* avvolgente, separata dal realismo diegetico. Una sfera sonora che, adagiandosi sulla percezione del mondo circostante, crea una sorta di filtro di frequenze, come una campana ovattata che cali dall'alto e separi l'interno -caratterizzato dalla soggettività o dall'intersoggettività affettiva- dal resto del mondo. Più in generale il testo sembra articolare una dinamica profonda semi-simbolicamente basata su un'opposizione tra (suono) *ovattato* e (suono) *nitido*, la quale a sua volta articola un'opposizione tra interno/esterno e soggettivo/oggettivo.

Ne è un esempio la sequenza iniziale della rapina.

Il punto di prensione percettiva –cioè la fonte del sentire- ha qui il suo centro radiale posizionato all'interno dell'abitacolo dell'auto. Da qui dipartono molteplici linee narrative relative al suono tutte sovrapposte: innanzitutto all'interno dell'auto abbiamo la radio accesa sintonizzata sulla radiocronaca di una partita, poi ci sono il ticchettio del cronometro dell'orologio che scandisce i quattro minuti concessi ai rapinatori, e ancora il walkie talkie sintonizzato sulla radio della Polizia; all'esterno dell'auto invece abbiamo il rumore del motore acceso e i rumori che provengono dalla rapina in corso; infine la colonna sonora extra-diegetica presenta una figura sonora elettronica che sta a metà tra una pulsazione e un motore al minimo, altamente ripetitiva. La configurazione musicale è apparentemente sintonizzata sullo stato forico del Driver, disegnando un andamento attivo ma privo di variazioni.

Il Driver non proferisce parola né sembra tradire agitazione: si limita a tenere sotto controllo la situazione. Porta a termine la fuga in auto incrociando le informazioni sonore ricavate della radio della Polizia, mentre la radiocronaca della partita ci conduce narrativamente verso la sanzione finale.

Le dinamiche e le trasformazioni del mondo nel quale si muove il Driver si svolgono essenzialmente attraverso una chiave sonora. Egli è un soggetto in grado di tenere assieme ambiti tra loro contrastanti grazie ad un forte controllo emozionale, e alla capacità di porre *filtri* tra sé e il mondo. Il testo ne fa emergere le emozioni in particolare attraverso il suono, e in specifico attraverso una dimensione sonora che figurativizza i suoi stati emotivi. L'interiorità del Driver si manifesta in modo più evidente quando prendono corpo "mondi separati" originati proprio dalla sua modalizzazione passionale.

Ad esempio nel momento in cui avviene l'incontro con Irene e nasce l'intesa, la musica copre ogni altro elemento sonoro, creando una sorta di mondo in comune ai due ma separato dal resto. Quando però comparirà il marito di Irene, di nome Standard, questo legame totalizzante si interromperà, ed è proprio la sequenza della festa (a circa mezz'ora dall'inizio del film), organizzata per il ritorno del marito di Irene, a presentare una delle configurazioni testuali più interessanti.

Si inizia con un primo spazio, l'appartamento del Driver, dove egli è intento a lavorare su un motore: dal punto di vista sonoro si odono distintamente i rumori del suo cacciavite e sullo sfondo una *musica ovattata*. In un primo momento non è possibile decidere se la musica appartenga o meno ad una colonna sonora con statuto extra-diegetico. Successivamente si segue un percorso visivo che figurativizza uno spostamento spaziale e mima antropomorficamente un avvicinamento ideale alla porta di casa di Irene (ma non c'è "nessuno" che sta camminando). Per enfatizzare l'effetto di realtà dello spostamento da una casa all'altra, nel frattempo sono spariti dal panorama sonoro i suoni del cacciavite mentre è aumentata l'intensità della musica. Con stacco improvviso appare l'ambiente della festa, ed ecco che la musica si presenta non più *ovattata* ma totalmente *nitida*. Dallo spazio A, l'appartamento del Driver, tramite un percorso figurativizzato il testo ci indica che siamo arrivati allo spazio B, l'appartamento di Irene. All'inizio della sequenza viene mantenuta una certa plausibilità realistica dovuta al percorso spaziale pseudo-antropomorfo del tipo "ecco lo spazio A, ecco ora lo spazio B". Progressivamente le scelte di focalizzazione sul piano visivo tendono a figurativizzare un percorso non più realistico bensì solo funzionale alla comunicazione passionale "telepatica" tra il Driver e Irene. Un canale telepatico che sul piano visivo è rappresentato dalla direzione degli sguardi e dei volti, mentre

sul piano sonoro prende corpo nella modulazione dell'intensità (volume basso/alto), nel rapporto tra musica ed effetti ambientali e nel timbro delle frequenze (suono filtrato / non filtrato).

Figura 3. Irene

Figura 4. Driver

Subito prima e subito dopo la sequenza della festa, ci sono altri due momenti che descrivono efficacemente simili strategie semantiche.

Nel primo, quando Irene comunica al Driver, mentre entrambi sono in auto, che il marito sta per tornare a casa, e l'atmosfera rapidamente si guasta. Il Driver ferma l'auto perché ha capito che la prospettiva del loro legame è forse finita per sempre. Ma quando l'auto riprende a muoversi, il nitido rumore del motore progressivamente diventa sempre più *ovattato* e lo spazio sonoro sembra improvvisamente chiudersi. Anche sul piano visivo lo zoom restringe sempre più il campo focalizzandosi sul volto preoccupato del Driver. Ed ecco che

il suono di due veicoli provenienti in direzione opposta diventa una sorta di fruscio *astratto*, utile più che altro a rendere lo stato mentale totalmente assorto del Driver.

Nel secondo momento invece, successivo alla sequenza della festa, il Driver ha conosciuto il marito di Irene ed è a questo punto sempre più consapevole dell'impossibilità del loro rapporto: lo vediamo in un brevissimo tragitto notturno in auto. Stavolta, mentre l'abitacolo è quasi del tutto filtrato rispetto ai suoni esterni, il silenzio non viene interrotto dai veicoli in senso contrario, bensì dalle luci dei lampioni stradali. Qui *sono le luci a produrre rumore*. Il Driver, cioè, legge il mondo *sub specie* sonora, convertendo l'intera dimensione percettiva in suono: assorto e chiuso nella sua cupezza, egli percepisce le immagini come rumori. La stessa cosa si ripeterà anche in una delle sequenze più significative del film, ovvero quella dell'ascensore.

Si tratta di un punto del plot nel quale il Driver è oramai consapevole di avere perso non solo l'amore ma anche il rispetto di Irene. Ma di fronte all'imminente pericolo, pur di salvarla, e pur consapevole di perderla così definitivamente, decide di mostrare il proprio lato più violento.

Entrambi si trovano in ascensore assieme ad uno sconosciuto; il Driver guardando nell'interno della giacca di quest'ultimo, vi scorge una pistola. Questa visione rivelatrice viene sottolineata da un suono cupo: il pericolo intravisto diventa così qualcosa di udibile. L'azione non scatta però immediata, anzi, avviene il contrario. C'è una sospensione totale: l'immagine rallenta, c'è un totale silenzio, e il Driver con il braccio distanzia Irene dall'uomo.

Figura 5. Driver e Irene nell'ascensore

Nello stesso tempo la colonna sonora presenta un tappeto musicale di archi elettronici che disegnano una melodia eterea. Sotto una luce calda e satura il Driver bacia Irene con passione. Ma il momento di sospensione si conclude rapidamente: il *ralenti* visivo e la musica cessano d'improvviso e il Driver si avventa sull'uomo uccidendolo a calci e pugni, in mezzo a fiotti di sangue. Lo scarto repentino tra il momento lirico e quello di violenza selvaggia, nonché il salto di ambiente sonoro, pongono allo spettatore un dubbio fondato: che cioè l'intera sequenza del bacio rappresenti diegeticamente solo un desiderio partorito dall'immaginazione del Driver. Il dubbio non ha soluzione ma se possibile conduce ad avvalorare ancora di più l'intero impianto interpretativo sin qui proposto.

In conclusione, si è cercato di illustrare come il Driver nel corso di tutto il film distribuisca il proprio sentire sull'ambiente circostante, mentre i suoi stati soggettivi non si desumano da prese di parola esplicite, bensì da stati estesici leggibili negli spazi discorsivi da lui stesso abitati. Spazi che non seguono una logica realistica bensì propongono una lettura del mondo a partire dal punto di vista di un soggetto non desumibile da classiche "soggettive" filmiche, bensì da strategie di soggettività diffusa. Questo esempio testuale conduce a riflettere in modo approfondito sull'adeguatezza delle nozioni e delle categorie finora elaborate dalla teoria semiotica, e in quale misura consentano di rendere conto delle dinamiche soggettive relative ai testi, audiovisivi e non.

Riferimenti bibliografici

- BERTRAND D. (2000) *Precis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan (trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma 2001).
- ECO U. (1979) *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- GREIMAS A.J. COURTÉS J. (2007) *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori.
- ODIN R. (2000) *De la fiction*, De Boeck, Bruxelles (trad. it. *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano 2004).
- VAN DIJK T.A. (1975), *Action, Action Description, and Narrative*, "New Literary History", 6, 2: pp. 273-294.

Proust, Wagner, and Narrativity

EERO TARASTI

ITALIAN TITLE: *Proust, Wagner, e narratività*

ABSTRACT: As all know music played essential role in Marcel Proust's novel *A la recherche du temps perdu*. Not only did he portray a fictive composer Vinteuil, whose figure was a mixture of Fauré, d'Indy, Wagner, Saint-Saëns, Franck and Debussy, but he also wrote about music itself, its aesthetics and message in a most profound manner. How this was possible, since Proust did not have any formal music education. However, albeit being a dandy from Parisian salons, his musical taste was very serious and German, his preferred composers were Beethoven, Schumann and Wagner. His writing itself has been described as 'musical prose'. Gabriel Fauré appears in his correspondence, and we know that he performed as a pianist in concerts and dinners Proust arranged. Yet, Ernest Chausson is the contemporary composer, not mentioned by Proust explicitly, but whose character comes very close to the Proustian musical aesthetics and its inner narrativity. The idea of ekphrasis originally means a speech about visual arts, explaining their intentions, particularly of statues in the antiquity. Later, it has been expanded to convey any correspondence among arts, explaining one by another. The *Nibelungen Ring* by Richard Wagner and *A la recherche du temps perdu* constitute two highly significant artistic achievements of the European culture at the 19th and early 20th century. The idea to create a cycle of works unites them, but since Proust admired Wagner, the analogies can be brought deeper. The Wagnerian technics of 'musical prose' became the ideal of Proust's novel writing, *écriture*; but also as to the semantics and significations they share common aspirations for an art work as a 'redemption' of an artist. The works can be compared on many levels from phonetics, metrics, syntax, semantics, and symbols to their most profound 'isotopies'. The model elaborated by the Lotman school of cultural semiotics can be applied here. Yet, above all, the parallels are convincing in every detail of these art works, be it music or literature. However, we can particularly follow how the conventional, organic and existential narrativity are all functioning in the Proustian and Wagnerian works.

PAROLE CHIAVE: Marcel Proust; Richard Wagner; narrativity; semiotics; music.

Marcel Proust and Richard Wagner are undeniably among most central names in the arts of the pre-war Europe, the impact of both upon our culture and art is overwhelmingly great. Yet, to which extent their life works touched each other? When Wagner lived in 1814-1883, and Proust in 1871-1922 it is clear that one can speak of genetic influence only in one direction. It is true that in Proust's life and work so many strong signals are found of a most intimate spiritual and technical kinship that I might have the courage to launch the following thesis: both specialized in production of gigantic series of works. If Wagner's tetralogy has as one of its 'pre-signs' the trilogy of Aiskhylos, then again one model for Proust's *In the Search for Time Lost* - in the side of Balzac's *Human Comedy* - was perhaps Wagner's *Nibelungen Ring*. Proust himself passingly refers to this in that moment of *La Prisonnière* in which he speaks about Wagner's composing technics:

Wagner [...] having written one mythological opera, then a second, then more, he realized he had composed a Ring Cycle, must have known something of the same intoxication Balzac felt when, casting over his novels the eye of both of a stranger and father [...] he suddenly saw [...] that they would be even more beautiful if brought together in a cycle in which the same character would recur.

(*The Prisoner*, p. 144)

This assumption can be thus crystallized as a scientific question: is the Proustian novel *ekphrasis* of Wagner's Ring? The term 'ekphrasis' means in the arts research the idea that one art is explained or described by another art – for instance painting in literature, music in painting, music in literature etc. Hence, one is moving in the intermediate field among arts, looking after exact connections. The American-German musicologist Siglind Bruhn has scrutinized this in her work *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*. To her 'ekphrasis' means the shift of a message from one medium to another – considering both its form and content, imagery as well as symbolic signification (Bruhn 2000:xvi). In the ancient Greek rhetorics the ekphrasis meant in general 'to describe and present something very clearly' (ibid). What was involved was a general rhetoric device, but in the late Antiquity it specialized to refer to verbal portrayal of sculptures and paintings.

Regarding this ground it is a rather strong argument to say that Proust were pursuing the ekphasis of Wagner in his novel. In the following I try to ponder whether the idea could be accepted in the light of all that evidence we have about these two 'great' men. I roughly divide my treatise in three parts: the life of Proust, output and theories.

Nevertheless, I want to state right at the beginning that 'hermeneutic' observations by the Frenchmen themselves have always returned to this unity emphasizing the importance of music as the source of inspiration at the writer. In his profound study whose very title tempts to read it, *La musique et l'immortalité dans l'oeuvre de Marcel Proust* (Paris: Simon Kra 1926) Benoist-Mechin remarks:

In the series In Search of Lost Time music has a kind role of an immediate metaphysic. It seems to be in the side of memory the source from which the whole work is stemming. Those pages in which Proust speaks about it are its climaxes in which the deepest sense of his psychology and ethics are revealed. In music Proust situates the 'paradise' of his work [. . .]. Ultimately he lets music to reveal us by its concealed manner 'the highest truth' (p. 35).

1. Wagner in Proust's Correspondence

Although almost all recent theories of art and literature try to minimize the role of the author and to claim that 'beyond the text there is nothing', one cannot avoid the fact that all stems from some person or subject. In his life time Marcel Proust was best known in the Parisian societies as 'small-Proust' compared to his famous doctor father. No one could have guessed that all people he met and all his experiences ultimately in a form or another would end up to be included in his novel. These ingredients also covered music- and particularly Wagner. As known towards the end of his life Proust more and more closed at his home at Boulevard Haussman to complete his great work; when he was asked to write a criticism of one of his contemporary authors he would refuse by resorting to the words of a pillar saint: *Magnum opus facio, non posso descendere!* (I am pursuing a big work; I cannot descend). Yet taking into account Proust's musical *Umwelt* I have always considered it unbelievable how strikingly, eloquently and above all profoundly he penetrated into the essence of music itself. It

is still a mystery that a literary dandy of the salons was able to write about music more ‘scientifically’ than many leading scientists of his age and later periods. This mystery I shall try to elucidate in what follows.

Proust heard music at his home. His mother, born as Weil, played fluently piano, a.o. Beethoven sonatas. This Proust has portrayed in his essay *On Reading* shifting his observations upon his grandmother. This was perfectly aware of what was perfection on the basis of how one prepared certain dishes, performed Beethoven and received guests – one was not allowed to play with too much pedal and emotion. Proust probably played himself also somehow piano, but his musical familiarity was rather built upon aural perceptions, as one might now say, a kind of auditive analysis. There are many proofs in his novel that his listening strongly synaesthetic.

We do not need to guess which music he heard since there are documents on all this in his vast extensive correspondence which has been published in many volumes. The most useful and practical is the abridgement in one volume with 1353 pages, which has been extremely meticulously edited by Françoise Leiriche, Caroline Szy-lowicz, Katherine Kolb and Virginie Greene (Proust: *Lettres*, Paris: Plon). Its index of persons shows that Wagner is definitely the most often mentioned composer (37 times), Beethoven next (30 times). The musical taste by Proust developed gradually into a more serious direction since when he responded to the English questionnaire of Antonietta Faure about his preferences, he announced in the point “Your favourite painters and composers” with a rather childish hand writing: Meissonnier, Mozart, Gounod – the year is not known exactly, but probably Proust was then 13 years old; a little bit over twenty he answered himself to his own questions *Marcel Proust par lui-même* and listed his favorite composers: Beethoven, Wagner, Schumann. Those moments in which Wagner is mentioned in his letters and early newspaper essays before the novel, reveals many aspects of Proust’s Wagner reception.

In a letter on Sept 16 1892 Proust deals with Wagner as a fashion phenomenon and says: in fine circles holds the rule by Voltaire that it is still finer to admire unfashionable phenomena than fashionable ones, hence when people praised Wagner, the ex-Wagnerians already preferred Beethoven, Bach and Handel to him. he writes to Robert de

Montesquiou on May 25, 1893 that “certain Wagnerian phrases have that grace of certain glances typical of da Vinci.”

On Sunday morning Sept 16 1894 he reports to his friend Reynaldo Hahn on a recent Lohengrin performance – which obviously had not pleased Hahn, the anti-Wagnerian, “The role of the king and herald, Elsa’s dream, the arrival of the swan, the quire of sentence, the scene between two ladies, *le refalado* (Proust here refers to notes re-fa-la-do i.e. d-f-a-c), Graal, the presence of the horn, sword and ring and prelude – is that not all beautiful?”

Proust wrote sometimes in May 1895 to Suzette Lemaire, when *Tannhäuser* had been performed as a concert version with a great success in the series Concert d’Harcourt under Eugén d’Harcourt with 150 performers (the beginning of the letter is missing):

Parsifal, And the death of Elisabeth who gives redemption to the soul of Tannhauser (sic!) already represents the Christian doctrine which manifests in Parsifal. I say this quite silently – when Reynaldo is not listening - that I believe that these are essentially musical themes, since they are irrational. But I am afraid I am annoying you. . . In Tannhauser I once again noticed the stupidity of people. Your fine taste certainly realizes that the prayer of Elisabeth and the Romance to the Evening Star are weak and tiring pieces, whereas the last act and particularly its end are entirely admirable. But when the romance is at the end and as early as before the narrative of the Roman journey, before the death of Elisabeth and joy of the pilgrimers, when the stab starts to green (cf the Good Friday miracle), Carl and Hippolyte Dreyfus stood up with determination and left. Their rejoicing glances showed what Gustave Dreyfus had always said as an expert: ‘Leave after the Evening Star romance, there one has to exit, thereafter comes nothing.’ Although it is just there whee all truly begins.

Here Proust intermingles the pure musical perception and the the process of its reception and the context of the event – like later so often in the music scenes of his novel.

In his letter in March 1904 he mentions among the errors of great artists Tolstoi’s views on Wagner referring to his essay *What Is Art?* There Tolstoi characterized the *Siegfried* he saw in Moscow as ridiculous. Proust was well familiar of the general ideas of his time.

In 1905 Proust writes to Paul Grunebaum-Mallin again about the musical taste and snobbism of the public:

The snobs cannot go to follow Wagner in opera, since the dress of the female singer is so terrible, since the quires are so miserable, since some part is sung too slowly. Those who really love Wagner, are by and large satisfied when they can go to listen to his operas, and they pass by those errors, even though they well recognize them.

The letter to Reynaldo Hahn on July 3 1907 is very illustrative considering the milieu in which Proust's Wagner reception took place. Proust arranged in the restaurant Ritz a dinner to which he wanted musical program. Since Fauré who was supposed to come to the occasion to play, had to cancel suddenly, Proust wrote to another pianist Risler and offered 1000 francs for the whole evening program. In a message to 'Bunchnibuls' which was Reynaldo's nickname, Proust carefully lists who came to the occasion: for the dinner 14 persons and to the concert thereafter in addition 19 persons, and he also mentions who were absent. Present was the whole 'parrockuee' of Proust.

The concert featured the following works: Fauré's violin sonata, Beethoven's Andante (favori?), *Des Abends* by Schumann, prelude by Chopin, the overture to *Mastersingers*, idyll by Chabrier, *les Barricades mystérieuses* by Couperin, nocturne by Fauré, Isolde's love death and Fauré's Berceuse. Proust complains that one had no time to play the waltzes by Hahn, nor those pieces he had asked i.e. the Viennese carnival by Schumann and *Soirées de Vienne* by Schubert, since people left. Wagner was placed in the program as a picturesque number amidst stylistically diverse repertoire.

A message again to Reynaldo Hahn on Feb. 21, 1911 reveals another crucial feature in Proust's listening to Wagner, namely the use of the so-called theatrophone. It was a kind of telephone which was connected to the stage of Palais Garnier and wherefrom one could be staying at home in order to follow an opera performance: "I have to irritate you now terribly by speaking about music and telling that I yesterday heard at theatrophone one act of *Mastersingers* when Sachs writes by dictating to Walther that master song he does not know that Beckmesser will steal it from him, therefore why he writes those ridiculous words (incomprehensible).. and tonight the whole *Pelléas*."

In his letter on Jan 6 1914 to Henri Gheon Proust mentions the first *Parsifal* performances in Paris. Gheon had published an article about *Tristan* and Proust comments. Yet, did Proust hear then *Parsifal* as a

French version? Probably, since he writes on Feb 6 to Jacques Rivière about search for truth as the goal of the art of novel, and denies the conception that his novel would represent an illusionless skepticism. He compares it to the same as if in *Parsifal*'s first act Gurnemanz expels him as a person understanding nothing and on this basis the spectator believes that Wagner wants to say that the sincerity of the heart does not lead into anything.

However, in a letter to Lucien Daudet Proust, on Nov 16, 1914, evokes the whole ongoing anti.-german debate – some Frederic Masson had published in *L'Echo de Paris* newspaper an article against Wagner:

The Parisians whom this man had insulted since they did not applaud him enough, have covered by bravo calls the miserable rhapsody of Mastersingers, and have not even read the pamphlet of the author against them.

The same writer was convinced that since Wagnerism was the most perfect expression of German culture, the Frenchmen infected by wagneritis would immediately abandon themselves to Germans. Proust was opposed to this type of chauvinism. He said that if war was to be waged against Russia, the object of the attack would be Tolstoi and Dostoyevsky. He mentions how *Tristan* and tetralogy had inspired French writers – and this did not in any manner deprive the Frenchmen to Proust's mind. The same theme is dealt with by Proust also in his letter to Walther Berry on July 21, 1917, i.e. antimilitarism when he notices that Walther's prize song in Nürnberg was not bad at all, and it was truer than the bombs of the year 1914."Nevertheless letters to the Rumanian prince Antoine Bibesco on Oct 4 in 1915 and to Jacques Lacretelle on Apr. 20, 1918 touch a problem very close and important to Proust's output, namely the possible composer and model for the sonata and 'small phrase' by Vinteuil. To Bibesco Proust straightforwardly says that the sonata is not violin sonata by Franck. According to Proust it had been also argued that it were the sonata by Saint-Saëns, and as to the small phrase and tremolos accompanying it, it had been said they were stemming from Wagner's overture (whereby Proust meant the prelude to *Lohengrin*) whereas the beginning of the sonata was from Franck's sonata and its movement in the space were taken from Fauré's Ballade (which was as known written

inspired by *Siegfried*). In the latter letter Proust speaks about the keys to his novel, for him there are always several, from eight to ten for one protagonist. In the same manner there were several models for the church of Combray. Yet his memories of the sonata were more accurate. The small phrase is definitely from the end of Saint-Saëns' violin sonata, the mediocre, but charming theme – particularly played by Jacques Thibault. Proust does not consider it surprising that it had been compared to the Good Friday wonder of *Parsifal*. The tremolos accompanying the theme Proust confirms to originate from the prelude to *Lohengrin* but at the same time there was something of Schubert. In any case Wagner was again in the background!

In a letter in 1920 to Jean-Louis Vaudorelle Proust defends the length of Wagner's music, and says that *Rhinégold* pleases him since it is heard as one action without dinner although musicians contempt any piece that lasts longer than five minutes and therefore consider Beethoven's last quartets unplayable.

2. Wagner in the writings and novel by Proust

In the series of novels by Proust there are two big music scenes in which music is really portrayed – and moreover music belongs to his inexhaustible store of metaphors. Yet it is essential that music – like in the novels – is always described via the consciousness of some protagonist, therefore as filtered into some subjective experience. In the volume *The Love of Swann* this subject is Swann, who falls in love with Odette in the salon of Madame Verdurin, when a violin sonata of some unknown composer is played there. First, music is to him completely chaotic. Then he recognizes there some structures and at the end the composer: the first experience is provided with a certain shape and identity. Finally this identity again disappears when music becomes outworn and ultimately indifferent like the relationship to Odette. However, in the second phase the small theme still is the 'national anthem' of their love. The Wagnerian connections of the theme were already mentioned above.

Another great musical scene is in the volume *The Prisoner* – again a concert but now the fictive composer Vinteuil has had time to dye and his septetto is performed as a reconstruction of his daughter and

her female friend. Wagner and especially his music for the Good Friday wonder has been taken as the model of the septetto. Otherwise the description is one of the most congenial portrayals of musical communication one can find and its view about music astonishes by its depth and richness. I have earlier analyzed this scene in my essay “The implicate musical semiotics by Marcel Proust” (in English 1997, in French 1991). What is most interesting is that there does not exist any musical object since music is present simultaneously in the reactions of the audience, the physical activities of the performers, intentions of the composer, musical structure itself, its aesthetics, the conditions of its creation. It is impossible to determine any focus, any privileged mode of being in music. Proustian conception is the same as later by Walter Benjamin who invented that modern music listener is an absent-minded receiver, whose perception is interrupted by whatsoever issue; we listen to Wagner at radio, but at the same time we are washing the dishes, talk with others, read newspaper etc. The roots of the Proustian fragmentary musical experience were certainly in opera performances, in which the social context and displaying the competence were at least as important as to enjoy the work itself. Proust socially distinguishes just by the behavior in opera halls between the small bourgeois Verdurin and the high nobility of Guermantes: when the first mentioned arrived at opera they ‘showed’ themselves, whereas the last were extraordinarily humble to persons under them in the hierarchy:

As I ascended the grand staircase of the Opéra, armed with the ticket my father had been given, I saw in front of me a man whom I took at first to be Mr. Charlus, whose bearing he had; when he turned to ask something of an attendant I saw I had been mistaken but I had no hesitation in placing the stranger in the same social class [...] For quite apart from individual characteristics, there was still at this time a very marked difference between a rich and dressy man from this section of the aristocracy and a rich and dressy man from the world of finance or high industry. Where one of the latter would have thought he was asserting his elegance by adopting a cutting and haughty tone in speaking to an inferior, the aristocrat, mild and affable, would convey the impression of respect, of practising an affectation of humility and patience, the pretence of being any ordinary member of the audience, as the prerogative of his good breeding.

(*The Guermantes Way*, p. 34-35)

Yet the manner whereby Proust describes music is at the same time a sociological observation on people's musical 'behaviour' (in the ethnomusicological sense of the term by Alan P. Merriam). and penetrating to the core of the musical message. The portrayal of Vinteuil's septetto which clearest manifests this view, was already preceded by similar scenes in the writings by Proust. Often Wagner looms in the background, he lived amidst the cult and religion of Wagner, in Paris in 1880-1900. Accordingly he knew from Wagner at least *Tannhäuser*, *Lohengrin*, tetralogy partially, *Tristan*, *Mastersingers* and *Parsifal*. The last mentioned was the most important in the side of *Tristan*. It is no wonder that Wagner was evoked by most varied occasions for him automatically as an apt metaphor of whatsoever life phenomenon.

Thus when he under the influence of John Ruskin wrote an essay *En mémoire des églises assassinées. Les églises sauvées, les clochers de Caen, la Cathédrale de Lisieux*, its topics was a ride in the area by a car which enabled an easy moving (as his chauffeur he had a young mechanician Agostinelli who was an important figure in Proust's life). The subtitle of the essay is *Journées en automobile*. Here is a fragment from this essay:

But our car had stopped at the crossroad, in front of a gate decorated by an iris and roses. We had arrived at the home of my parents. Mecanician signaled the car horn so that the gardener would come to open, that sound of the horn, whose tone was for us unpleasant due to its penetrating and monotonous quality, but which still like whatsoever matter, can turn out to be beautiful if it is furnished with some emotion. In the hearts of my parents is sounded like an unexpected speech. "It seems to me as if I had heard... but it cannot be anyone else than him.".. the horn signal which threw its uniform call like a *fixe idée* of their approaching joy, pushing to their ears and increasing their growing anguish. And I dreamed how in *Tristan and Isolde* (in the second act first when Isolde waves her scarf as a sign and in the third after the arrival of the ship).It is at the first time as said penetratingly indefinite and always faster series of two notes, whose succession emerge by accient in that unorganic worldof the noises; it is at the second time the 'whistle' of a poor shepherd which Wagner, with an increasing intensity and unmitigated monotony, with his congenial power of creation, lets convey the most wonderful expectation of the happiness, what ever can fill a human soul.

(Proust 1971: 68-69)

What is interesting is that Proust refers to this passage also in his afore-mentioned vision of his cycle of works a la tetralogy and the Human Comedy by Balzac.

At the same time Proust admits that if he would tell this, having visited Bayreuth, the snobs of seasons would complain that they could not follow him: but if he tells having stayed in Normandy or having seen blossoming apple trees in Amiens, he would have been smiled with a pityfulness (op. cit p. 71). Proust wonders why the State does not support cathedrals but rather performances of catholic ceremonies in opera, performances which have, that is true, historical, social, plastic, musical and aesthetic interest – but which Wagner were able to approach by imitating them in his *Parsifal* (op. cit p. 142). However, he argues next that a Wagner performance in Bayreuth is scarce when compared to the celebration of a great mass in the cathedral of Chartres (op. cit 146-147). Later Pierre Boulez repeats the same idea about Wagner that for a believer a mass is more valuable than even a finest performance of *Parsifal*.

Proust did not reserve any essay exclusively to Wagner, instead he wrote a criticism on Saint-Saëns' Mozart play when this had appeared as a soloist in the conservatory. It is revealing as to the musical aesthetics by Proust, since he tells that many left the hall unsatisfied, he played too fast, too dry, a wrong piece etc. Yet the reason for this for Proust was something quite different: the fact that it was truly beautiful. Beauty namely cannot be blended with other virtues: skilfulness, sensuality, acting. . . The origin of the beauty was in the truth, to which it has been linked through ages with a perpetual friendship, for which it does not need any other attractions. The play of Saint-Saëns was based upon purity and transparency, it was like clear water. But the best recognition Proust could give him was that he is a 'great music writer', who is in search for the truth. The same idea is repeated in Proust's essay on his friend Reynaldo Hahn, who was the most important music advisor of Proust – more about him soon. To Proust's mind also Hahn was inclined to abandon all other graces, charms and gifts to the more severe Goddess who was Truth. By this he did not mean the Italian verism, 'that parody of the truth by the neo-Italian school' . . . but the inner psychological truth. His truth was the life of the sole itself, the inner substance of the language, which deliberated itself, rose, started to fly and became music (Proust op cit. p. 556).

3. Proust and musicians

Proust does not only portray music but also musicians. he admired and understood their work and was dependent on them in order to get musical experiences he desired. Madame Strauss has told that Proust had in his apartment a pianola, whereby he could play Wagner's piano scores, the scene in which the narrator sits at the piano musicizing is certainly something personal:

Making the most of the fact that I was still alone, and half closing the curtains so that the sun would not stop me reading the notes, I sat down at the piano, opened Vinteuil's sonata which happened to be lying there, and began to play (*The Prisonner* p. 141) [. . .] As I played the bar, and despite the fact that Vinteuil was at that point expressing a dream that would have remained quite alien to Wagner, I could not help murmuring, 'Tristan!' with the smile of a family friend recognizing something of the grandfather in an intonation, a gesture of the grandson who never knew him. And just as people then turn to a photograph to confirm the resemblance, I set on the music-stand the score of *Tristan* fragments of which were being performed that very afternoon in the Lamoureux concert series (op. cit. p. 142) [. . .] I went on playing *Tristan*. Separated from Wagner by the intervening sound, I could hear him exulting, inviting me to share his joy, I could hear over and over again the eternally youthful laughter and the hammer-blows of Siegfried, in which furthermore, the more perfectly struck out the phrases were, the more the workman's technique served to make them soar more freely above the earth, like birds resembling not Lohengrin's swan, but the aeroplane I had seen at Balbec turning its energy into elevation, gliding above the waves and disappearing into the sky.

(op. cit., p. 145)

In addition to the fact that here the narrator by his play gets familiar with Wagner, it becomes a metaphor of flying what again joins with many strays to the real events of life - like that the chauffeur of Proust Agostinelli 'escaped' to Antibes, enrolled to pilot school with pseudonym Marcel Swann (!) and after the crash of the airplane drowned close to the shore. Elsewhere Proust return to airplanes and Wagner in the last part when he compares the zeppelin attack by Germans to the Valkyries flying in the air - from what we have a direct connection to the movie by Francis Ford Coppola *Apocalypsis Now!*, in which the ride of the Valkyries accompanies as a diegetic music the Vietnam bombing of American pilots.

Proust commissioned musicians to perform at his home. A.o. Mr Georges de Lauris has told how Capet quartet got a telephone call at three o'clock in the night: Proust wanted to hear the quartet by Debussy immediately. Renée Chalupt in turn tells how at a November midnight in 1916 someone knocked at the door of the home of the altist Amable Massin from Poulet Quartet. The mother of the musician opened and there was a man who announced as his name Marcel Proust. He wanted to hear at his home the string quartet by Franck. Proust told that taxi was waiting for them, The musicians were just called and brought to Boulevard Haussmann and the work was performed. Then he paid them like a duke. In another night he wanted to hear the Fauré piano quartet, Gaston Poulet as the pianist and even this managed. Proust's idea was to hire a house in Venice and bring musicians there along, in order to hear them playing all the night. However, the war had broken and the project remained unrealized. Moreover, Proust's musical taste became more and more Wagnerian, the chauvinism and anti-german spirit of the war time did not have any impact upon it (Piroué 1960: 32-3).

4. The Presence of Wagner in *A la recherche du temps perdu*

Many scholars agree that for Proust Wagner and via him Schopenhauer became the most important background philosophy of the entire series. Indeed Wagner is omnipresent in the novel naturally reflecting the French society saturated by Wagnerism. The condition to belong to the inner circle of the salon of Madame Verdurin was that all accepts a certain young pianist of whom it was said that no one should be allowed to play Wagner so well'. and that he won even such artists like Planté and Rubinstein. The program of the evening was not fixed before. The young pianist played if he happened to like to do it (The Love of Swann, p. 8).

If the pianist wanted to play the ride from The Valkyrie or the prelude from Tristan, Mme Verdurin would protest, not because she did like that music, but on the contrary because it made too strong an impression on her. 'So you want me to have one of my migraines? You know perfectly well the same thing happens every time he plays that. I can count on it! Tomorrow when I try to get up – that's it, not possible!

(A Love of Swann's, p. 192, in The Way by Swann's)

So begins the second volume of the novel series. Later in the concert at the volume of *The Prisoner*, Madame Verdurin is introduced as reddish like the goddess of Wagnerism and *migren*. Hence Wagner is an essential part of the identity of this protagonist. It also is connected to the neurasthenia common in the world of the salons. However, the proper music specialist was Madame Cambremer into whose mouth Proust puts many characteristic opinions on Wagner. It is said about her that “she had learned to caress the phrases of Chopin with their sinuous and excessively long necks, so free, so flexible, so tactile, which” (op. cit. p. 334). Yet the music of Chopin had already given the way to Wagner and it showed almost bad taste to be enthused about it (op. cit. p. 186).

The ignorance of the people of the salons is a target of irony for Proust throughout his novel. He does not only portray an ideal all-knowing music listener, but also mediocre listeners. Mrs Bontemps says: “It is only a week ago when I spoke about Lohengrin with the wife of the minister of education who answered: Lohengrin? Oh, that new revue of Folies Bergères, I have heard it is unbelievably funny. . .” Such a speech got her ‘blood coursing’ and she loved dinner parties where they knew, week after week, that they would have to defend their goods against the Philistines.. If some lady who was not able to distinguish Mozart from Wagner said about novelties in Paris, that Pelléas et Mélisande was ‘ghastly’, Mme Cambremer used to exclaim

What a masterpiece *Pelléas* is! I simply adore it; and drawing closer, with the gestures of a female savage seeking to have her way with me, and making use of her fingers to pick out imaginary notes, she began humming something that I supposed for her represented Pelleás’s farewell [. . .] I think it’s even more beautiful than Parsifal, she added, because in Parsifal the most beautiful things have had a certain halo of melodic phrases added to them, obsolete because melodic.

(*Sodom and Gomorrah*, p. 214)

Thereafter Mme Cambremer was asked to play something, since it was true that

Chopin’s one surviving pupil had declared, rightly, that the Master’s way of playing, his ‘feeling’, had been handed down, through her, only to Mme de Cambremer, but to play like Chopin was far from being a commendation or the sister of Lerandin, who despised nobody so much as the Polish

musician. . . Because she saw herself as 'advanced' and '(in art only) 'never far enough to the left', as she put it, she imagined that music not only progresses, but does so along a single line, and that Debussy was some sort of super-Wagner, a little more advanced even than Wagner.

(op. cit., p. 215)

Nevertheless in the long portrayal of the Septetto of Vinteuil (The Prisoner p. 237-259) one does not refer to Wagner but very seldom. Only at the end of the scene when the sonata from the early output of Vinteuil is compared to his posthumous master piece Septetto, it is mentioned as an analogy to it, that in its side the themes of the sonata "the few passages of the sonata that were all the public had known before seemed so banal that one could not understand how they had excited such admiration. In the same way we are surprised that for years such insipid pieces as 'O Star of Eve' or 'Elisabeth's Prayer', could have brought audiences to their feet, applauding wildly and crying 'encore' at the last notes of what seems to us poor, colourless stuff now that we have heard *Tristan*, *The Rhinegold* and *The Mastersingers* (The Prisoner p. 241). We must suppose that these characterless melodies nevertheless contained in tiny and therefore perhaps more easily assimilable quantities something of the originality of the masterworks which now are the only important ones for us. The same was true of Vinteuil if he had not left anything but sonata and not the septetto. (op cit. p. 242).

Yet the entire description of Septetto makes us presume that its subtext or isotopy, hidden level of signification is precisely Wagner and just Wagner of the *Parsifal*. The narrator is searching for the basic character of Vinteuil's music, his individual tune, which in the meta-physical sense was for Proust a proof 'of the existence of absolutely individual soul'. This tune, trait, where had Vinteuil learned it, where had he heard it? Every artist seems to a citizen of an unknown country, a fatherland he has forgotten, different from that which some other great artist is going to leave in order to get on the earth. At least in his last works Vinteuil seemed to have approached this fatherland (The Prisoner p. 248-249).

The course of the thoughts is very Wagnerian. Namely the first melody in which Wagner is Wagner is doubtless the prayer of Rienzi. And undeniably the opening theme of holy communion of *Parsifal* is

like the gesture of a kind of prayer rising from a depth. The syncopated descending motif with parallel chords from *Prelude, chorale et fugue* of Cesar Franck (bars 8-9) represented to Jules Gentil, piano professor from Ecole Normale de Musique in Paris (oral communication in 1973), not only the use of the so-called *e muette* in French in music (i.e. the end of the motif had to be played diminuendo), but also one could imagine to sing it with the words: *Je vous pri-e*.

It is precisely this Proust is also looking for. On the other hand the idea of an artist who arrives from elsewhere on the earth can be found also in Wagner – in the Flying Dutchman and Lohengrin – and similarly the idea of a hero bringing the redemption from elsewhere (Siegfried, Parsifal). The fact that Wagner here idealizes himself as an artist into a mythological figure is obvious. Proust combined this view on composer's tasks into his own aesthetics.

Timothée Picard has in his outstanding study *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)* (Presses Univ de Renne 2006) shown how the whole description of the Septetto was since the beginning based upon *Parsifal* in the sketches to the novel. To Proust the work is linked above all by the problem of the time (Picard op. cit p. 453). The question of time is crucial even in *Parsifal* – not only due to the famous 'slowness' and length of the opera, but because that when the opera starts everything has in fact already taken place. The opera is only a huge post-script to what happened to its protagonists during the prehistory, a kind of 'post-sign' in order to use terms of existential semiotics (see Tarasti 2000). The fate of the actors like Amfortas, Kundry, Klingsor etc. i.e. their acts heavily rest upon them. In the narration of the opera they are always evoked. Parsifal ripens from a naïve youngster into the redeemer. Proust has turned this other way around: when the novel closes in the *Finding Time Again* the author makes up his mind to write a novel or what is involved in the maturing of the narrator into a writer, who with his work redeems his reader. This is possible because the writer is searching for the truth, it is the definite objective. The program is therefore the same as in Parsifal,

Instead, in the portrayal of the Sonata there are many obviously Wagnerian references. At the end Swann succeeds in analyzing the small theme that much that he realizes that its 'impression of tenderness' was due to the slight difference of scale among its five tones, and

of the constant recurrence of two of them. More than this Proust tells anywhere about any music he described – unless one wants to search for hidden codes in verbal puns. Furthest in such interpretations goes the American Richard E Goodkin in his study *Around Proust* (1991), in which he claims that the *O sole mio* heard by the narrator sung by a gondoliewra frequently, in his description of Venice, is a reference to the intervals sol and mi or g and e – what again is the same as the famous ascending motif of the opening of *Tristan* overture, yet there on notes la-fa (a-f) and taking into account moreover that mi is of course mi bemol. The rising minor sixth of the *Tristan* motif namely occurs as such right when the vocal parts starts on the opera. It is evident that *Tristan* is the central model ever since the description of Vinteuil sonata. The small theme lives as a kind of ‘double’ in the mind of Swann. This leads to a moving metaphysical vision of music and a kind of immortality of the soul:

In this way Vinteuil’s phrase had, like some theme from *Tristan* for example, which may also represent to us a certain emotional accretion, espoused our mortal condition, taken on something human that was rather touching. Its destiny was linked to the future, to the reality of our soul, of which it was one of the most distinctive, the best differentiated ornaments. Maybe it is the nothingness that is real and our entire dream is non-existent, but in that case we feel that these phrases of music, and these notions that exist in relation to our dream, must be nothing also. We will perish, but we have for hostages these divine captives who will follow us and share our fate. And death in their company is less bitter, less inglorious, perhaps less probable.

(*The Way by Swann*, p. 352-3)

In the aforementioned scene in which the narrator has lost Albertine and left with his mother for Venice, this hears when looking at the sunset at a canal, when some musician sings *O sole mio*. The sun sinks lower and lower. Mother could not be too far from the station. Soon she will leave, I would be left alone in Venice, alone and sad (*triste et seul*).

What is essential here are phonetically the French words *triste* and *seul* - sad and alone which form in French *Tristan et Iseult*. In other words, it evokes Wagner. Proust certainly knew also Wagner’s story about the creation of the *Tristan* overture, in one night just in Venice. Goodkin points out that Proust’s names are full with musical symbolism, Odette = small Ode, Swann meets her in *Maison Dorée* =

do-re or reference to the first tones of the scale. Nattiez again remarks the German connection of the name Swann to *Schwan*, which of course belongs to central Wagnerian imagery (Nattiez 1984: 67).

5. The Species of Narration

Next I try to situate my observations about the kinship between Proust and Wagner to a kind of theoretical framework, to ponder the issue more systematically. Naturally what is involved in both Proust and Wagner is narration, story telling albeit with different tools. Yet in addition to reporting something directly to a reader or a listener, they often turn to themselves and observe the narration itself, i.e. they tell about telling. Carl Dahlhaus has remarked just about the difficulties of the narrative aspect in Wagner, since as early as Aristotle knew to warn about arranging epics into drama (Dahlhaus 1984: 142, 146, 148). Long stories on stage retardate and obstruct the action. Yet the whole series of novels by Proust puts narrating in the first place, it is a story about how the narrator or writer develops into a writer. In any case to my mind there can be three kinds of narrativity in my mind: *conventional*, *organic*, and *existential*.

The conventional narration is articulated via traditional forms, a story can be segmented into 'functions', actions of acting protagonists, what method was used by Vladimir Propp in 1928 in his study of the morphology of Russian fairy tales. He distinguished there altogether 31 functions, which he denominated as: Lack, departure, donor, hero's reaction, receipt of magical agent, struggle, victory, return, pursuit, rescue, recognition, transfiguration, punishment, wedding. They followed always each other in a certain order, but different stories pick up from the functions often only certain items to be realized. This theory was further elaborated in the time of structuralism to two directions: A.J. Greimas created the typology of protagonists and distinguished altogether six 'actants'. subject, object, sender, receiver, helper, opponent. Claude Bremond in turn developed the idea of the dynamics of the plot, which proceeded via three phases: virtuality or possibility for an action, passage or not-passage to act, the achievement/not-achievement of the goal. If in the chain a negation was chosen one had to return to the previous phase and try again.

Likewise in music we speak of beginning, developing and closing function or to put it like Boris Asafiev of phases: i-m-t (*initium, motus, terminus*), or as Greimas says: inchoativity, durativity and terminativity. From such reflections emerged the so-called conventional narrativity, which could be analyzed as a construction consisting of discrete units.

As our very first impression we can say that both Proust and Wagner question the conventional narrativity. The Proustian phrases unfold capriciously like the 'long-necked theme of Chopin' and his prose is completely Wagnerian art of continuous transition (see Tarasti 1993: 61-62). On the level of the plot his novel cannot be read at all as a traditional narration phase by phase. Events follow so slowly that at the end it does not matter where one starts reading. The sense of micro-time seems to be lost altogether, it is as if there were not at all a plot to be segmented into functions. At Wagner again a gradual shift towards his late style takes place, in which he rejects the Italian stop and go opera. The drama becomes in *Ring* and *Parsifal* a self-referential continuous process, the tonal basis of music starts to get dissolved, the sense of directions in harmonic process vanishes, listener is betrayed constantly as to where one is going. In the *Ring* there are about 200 leitmotifs, which are recognizable, that is true, as basic units of narration, but which undergo so multiple transformation that what is involved is rather a network or rhizome in which all refers to all. Alfred Lorenz tried in the 1930s to reduce Wagner's music into something fundamentally 'symphonic', what meant that all his works could be articulated by the old medieval form principle *Stollen, Stollen, Abgesang* - what could be nowadays called an aab form. motif, its repetitions and something else (Lorenz 1924/1966). Nevertheless this generalization cannot be taken convincing (as little as in Finland the Wagnerian Sibelius analyses by Ilmari Krohn and the reduction of music into symmetric spans of beats, Krohn 1945). One can therefore state that mostly the conventional narrativity does not function in Proust nor in Wagner (moreover Wagner can radically change and distort the stereotypical actant roles, like the case of 'Brünnhilde's choice' shows us).

Organic narrativity means just that we give up distinguishing above mentioned discrete units, the abolition of segmented tectonic form, and put the emphasis on continuity, shift from phenosigns to genosigns which when they appear carry along the entire process

of their elaboration and generation. When *Parsifal* launches with the prayer theme of the communion, it is still a phenosign, which makes an impact by its mere sensual presence and emergence, its *Schein*. It is experienced as an unconsummated sign, But when it in six hours returns in the finale of the opera and resolves into E flat major tonic chord, it becomes a genosign, the goal of the whole narrative course, its achieved end. Precisely creation of such tensional arches inside the work constitutes its organic form.

This has to be kept apart from what Monika Flutterdijk considers so-called 'natural' narration (see Berruti 2007), whereby she means the small stories appearing in every turn of the everyday life, let us when meeting with neighbours and changing news, or at coffee parties which abundant small stories, which kindle and extinguish, ever to proper joke tellers who always captivate the attention of all. Such natural narration occurs all the time in Proust and Wagner. Proust's descriptions of the salons by Verdurin and Guermantes are full with such small stories – and they continue as a kind of 'autocommunication' inside the narrator, as kind of inner narration and fabulation.

In Wagner also much is narrated and the stories create unity and coherence to the entire tetralogy, and save it from dissolution, they return to our memory what happened previously. Hence they make so called organic unity. The organic narrativity of Wagner's music is again very obvious, i.e. that in the stream of his music one distinguishes telos, goals and destination of growth, culmination, waves. On the basis of Schenker analysis we can even distinguish two principles: *Ausfaltung* and *Fokusieren*, in English unfolding/focusing. Focusing means that music can be crystalized let us say into one vertical chord, cluster. When music starts to proceed, it is opened, something unfolds and emerges from it, and because it opens from this bundle of signs, its emergence is organic. The triad c-e-g is a focused musical utterance, from which launches the so-called *Urlinie* in the melody 5-4-3-2-1 and the bass the so-called *Grundbrechung* or I-V-I (see Pankhurst 2002 and particularly 2008). In terms of Ernst Kurth this would constitute a *Bewegungsphase*.

In Wagner this principle appears for instance in the preludes. In *Lohengrin* the timbre gets denser from up to down, and culminates from static harmonies into an appoggiatura chord on dominant which is resolved (bar 54); this chord represents the genosign to which we

aim for, to it one focuses and it is followed by a resolution. Correspondingly the overture of the Rhinegold on E flat major tonic chord is its unfolding. In music this type of ‘organicity’ is evident but how does it appear in literature?

Even in Proust the narration proceeds as a kind of waves, in which condensing and focusing takes place into one symbol for instance, and then their dissolutions. The whole novel as known starts from one single sensation, the famous madeleine cake, and tea, and the associations they launch, as a kind of *Ausfaltung* of this motif. From this technique we have a lot of examples in Proust. When speaking about Elstri, his fictive painter Proust remarks: “And this eye had been able to arrest the passage of the hours for all the time in this luminous moment when the lady had felt hot and stopped dancing, when the tree was encircled by a ring of shade, when the sails seemed to be gliding over a glaze of gold” (*The Guermantes Way 2*, p. 419)

In other words, what is involved is just focusing – but it is followed immediately by unfolding or Proust imagines, how the narration in the painting so to say would continue after having stopped for a while (in the manner of the conventional narrativity this represents the rhetoric figure of the ellipse.):

But precisely because that moment had such a forceful impact, the fixity of the canvas conveyed the impression of something highly elusive; you felt that the lady would soon return home, the boats vanish from the scene, the shadow shift, night begin to fall; that pleasure fades away, that life passes, and that the instant illuminated by multiple and simultaneous plays of light, cannot be recaptured.

(*ibid.*)

Focusing is also a humouristic technics, whereby the persons of salons abridge their names. Duke von Faffenheim is started to call only by ‘Von’, what he at the end starts to use as his signature in his letters. Montesquiuo becomes mere ‘Quiou’. One Polish name is turned into ‘Ski’, Elisabeth becomes ‘Lili’ and so.

Moreover one has to notice that organicity does not only appear as horisontal unfolding, but can be realized as well in depth: the entire musical surface, its thematic network is derived from a germ motif, which is never heard as such, but which keeps in the background as an implicit legising, wherefrom all can be inferred – somewhat like

in the *narration* all modalisations at the end return into processes of signification of one transcendental ego or subject, although this ego be not revealed to listener/reader/spectator.. Wagner's leitmotifs have been claimed to possess such an organic origin in some *Grundmotive*, basic motif (a.o. Deryck Cooke believes in this theory). Proust in turn has many passages in which he presumes that behind the surface phenomena looms the principle generating them, let it be a Schopenhauerian will or Bergsonian duration. Proust refers to Celtic mythology, in which stones, plants and trees conceal from us their hidden spirits which we ought to deliberate.

The souls of the dead are shifted to some inferior creature, animal, plant, even a thing, and are thus kept beyond our reach, until the day which for many never arrives, when we happen to wander or pass by a certain tree or get to our possession a rhing, which is the prison of the souls. Then they shatter, they call us, and once we have recognized them, they return to live with us.

This thought certainly holds true as well for music works and their upraisal in a performance! Hence this would constitute a kind of organic *Ausfaltung* but in a vertical sense and in depth!

Yet in Proust's novel there is always some person who questions sublime philosophies: Swann says: "I'm merely trying to point out to this young fellow here that what music shows, to me at any rate, is nothing like 'The Will-in-Itself' or 'The Synthesis of the Infinite' but something like the palm house at the Zoo in the Bois de Boulogne, with old Verdurin in his frock-coat" (*In the Shadow of Young Girls in Flower*, p. 110).

At the end in the larger scale of narration one of the laws of an art work is that it may have some carrying background idea, the *raison d'être* of the entire work, which has been extremely important during the creation to its author. However, in the final version, in its manifestation, nothing has remained of it. The decisive peripeteia passes by unnoticedly leaving us cold. For instance Wagner's tetralogy was launched by the death of Siegfried, around which all was built gradually as circles of narrativity. Yet, when it does take place in *Götterdämmerung* it is not so effective as it should be. Where the work ought to focus, brings a disappointment. We are much more moved by the young Siegfried amidst the murmur of the forest, and the hero

who has conquered Brünnhilde and has been for one moment happy – before he leaves for a journey which becomes fateful to him. Even in life we cannot always know which moment is ‘focused’ and which is not.

Thus it often happens that later in life one encounters some dislikable school-mate and scarcely even shakes his hand, whereas if one ever thought about it, it is from some passing comment he made to us, like ‘You ought to come to Balbec’, that our whole life and our whole work have sprung.

(*Finding Time Again*, p. 224).

Moreover one manifestation of organic narrativity is the oldening of themes, a very ‘vegetal’ phenomenon. When the leitmotifs are heard Heaven knows a hundredth time in the farewell of Brünnhilde, they cannot any longer move us so much as in their first occurrence. They have got old, as Boulez remarks – and compares this phenomenon to the end of Proust’s novel, in which the same actors when they are growing old have become almost unrecognizable. The idea of oldening appears in Wagner on the level of the plot also in the *Rhinegold*, where the gods start immediately to get grey when they no longer eat Freia’s apples. In the III act of *Parsifal* years have passed since the previous act, Gurnemantz has turned into an old man and the knights have paled without the miracle of the Grail.

However, in reality both in Proust and in Wagner the organic narration can blend together with the conventional, which it exploits at the same time when it denies it. For instance the extreme corporeality of the ride of the Valkyries is of course something organic or vegetative – what was one of the favourite expressions of Schopenhauer. It represents the foregrounded form of corporeality, its affirmation. movement, ecstasy of the speed, wildness, immodesty, *Rausch*, dionysiac quality (like in Nietzsche). It conveys at the same time the feeling as if when skiing one gliding down a hill and enjoys the motion in a heightening speed, or when riding a car one arrives at a top of a hill and suddenly turns down. Yet the unmitigated desire can lead to unexpected results. Whether it be ethically acceptable or whether it has a seed of the evil – when one thinks how it symbolized aggressive masculinity and virility in Wagner. At the end of the novel the First World War has bursted out and the narrator together with Robert admires the air planes flying in the sky: “And those sirens, weren’t they

Wagnerian? . . . one wondered whether they really were airmen and not Valkyries who were climbing into the night [. . .] obviously the Germans have to come before we can hear Wagner in Paris” (*Finding Time Again*, p. 66). We have from here a direct link to Coppola’s movie, he had well read his Proust.

This is the ‘organic’ side of the Ride of the Valkyries. Yet at the same time it utilizes the fairly old topics which Raymond Monelle has studied under the title of ‘galloping horses’, one of the musical figures linked to the military and pastoral lie since the baroque and viennese classicism (Monelle 2006:24). Or what is involved is the conventional narrativity linked to the organic one.

The third species of narration is therefore the existential one (see Tarasti: “Mozart or the Idrea of A Continuous Avantgarde”, *Synttesi* 2007/4 p. 18-26; available in the internet <http://www.horizon.semiologie>). Although the conventional (arbitrary) and organic narrativity follow their own paths, there are gaps, wherefrom so to say sunrays of existentiality glimpse. Not every moment and whatsoever moment in music is an existential moment there. In such one we go beyond and outside of conventional time and space coordinates. Subject is altogether present, and this presence lets him detach from the framework of external Dasein. This is what ‘transcending’ just means, there he/she finds his/her omnitemporal situation. From it at the same-time a view opens to the immanence of the subject, what is involved is *Erscheinen*, appearance, in which a sign becomes a transsign or existential. It turns from its horisontal temporal appearance into omnitemporal one. From it, so to say, threads start, connections to all directions at the same time, it refers to the past and it anticipates the future. In such a moment all other projects of the existential subject prove to be *Schein*, appearance, a subject finds there his/her semiotic self, his ‘lost fatherland’ was Proust said in *The Prisonner* (p. 236).

Accordingly, the existential narration always means stopping, in the sense of negation or affirmation, there behind the world of *Schein* the ‘truth of being’ it revealed, the outer vanishes in favour of the inner. The existential narration can therefore appear not only as particular mechanisms of textual production, but also as a kind of enlightenment of the normal narration, as a Heideggerian *Stimmung* or ‘betunement’ of the being (*Befindlichkeit*) In relation to the principles of the organic narrativity such as focusing/unfolding, it appears as metaphorisation,

there the organic and conventional procedures proves to be only a metaphor of something, which looms behind this phenomenon. The transcendence appears us only as metaphors (Solomon Marcus, the Rumanian academician and mathematician, in a discussion in Bacau, Rumania Nov 15, 2006).

In Wagner such moments of existential halting one can find often, they can be enacted as affirmation at the climaxes of musico-dynamic movement, like when in *The Valkyrie* Sieglinde prophesizes about Siegfried and the music bursts into bel canto – and in the use of the same leitmotif at the end of the *Götterdämmerung* as the final theme of the whole Nibelungen Ring. The manifestation of beauty, overwhelming aesthetic elevation can also serve as such an existential narration. Siegfried amidst the Germanic forest, in search for himself and identity constitutes precisely such an existential stopping.

Likewise in Proust's narration there are such moments. One typical is the moment when finally the narrator-ego has been allowed to enter the salon of Guermantes and attended at dinner and experienced there an exaltation; when he exits, the narrator tells us:

An exhilaration which, because it was artificial, tailed off into melancholy was what I also felt, though quite differently. . . once I finally left her house in the carriage that was to take me to M de Charlus, We are free to abandon ourselves to one or other of two forces, one arising in ourselves, emanating from our deepest impressions, the other affecting us from without. The natural accompaniment of the first is a joy, the joy that springs from the life of creative people. The other current, the one which aims to introduce into us the impulses by which people external to ourselves are stirred, is not accompanied by pleasurable feeling; but we can add pleasure to it through a vicarious reaction, adopting an intoxication so artificial that it quickly turns into melancholy, into boredom; whence the gloomy faces of so many society people and their pronounced tendency towards nervous conditions.

(*The Guermantes Way* p. 547)

Whatsoever sign can open for the narrator the existential dimension, even quite an ordinary telephone call, in which the narrator hears his grandmother's voice from a distance: since a telephone line had just been drawn between Doncières and Paris Saint-Loup proposes that the narrator would call to her grandmother. This happens: "But was it solely the voice, heard in isolation, that created the new impression which tore at my heart? Not at all; it was ather that the

isolation of the voice was like a symbol, an evocation, a direct consequence of another isolation. . . ." (op. cit. p. 132). What was involved was how the voice became a metaphor, as it said above, the person herself was 'transcendent', absent.

Another 'existential' experience of the narrator ego took place on a journey to Balbec, where he was suddenly filled by a deep happiness, which he had not felt since the days of Combray. And the reason for this happy feeling, the existential affirmation and halting, was three trees: "but my mind suspected that they hid something on which it could have no purchase" (*In the Shadow of Young Girls in Flower*, p. 296).

Then follows a long development, 'unfolding' of the theme of three trees:

were they perhaps only an invitation to comprehend an idea, concealing behind themselves, like certain tress or clumps of grass glimpsed along [...] a meaning which was every bit as obscure and ungraspable as a distant past? [...] still coming towards me they might have been some mythological apparition, a coven of witches, a group of Norns propounding oracles [...] I watched 'the trees as they disappeared, waving at me in despair and saeeming to say, 'Whatever you fail to learn from us today you will never learn. If you let us fall by this wayside where we stood striving to reach you, a whole part of your self which we brought for you will return for ever to nothing.

(op. cit. 298-299)

This fragment of text also illustrates unfolding beginning from a simple lexeme 'three trees' – but at the same time it is an intertext or reference to Wagner: the scene of three Norns from the beginning of *Götterdämmerung*, who offer their knowledge about the fate of the world, which, however, the protagonists of the Ring do not want to listen. Of course what is involved is also the case of pathetic fallacy by John Ruskin, whom Proust admired, nature's anthropomorphizing ((Ruskin 1873/1987: 362-368). At the same time it also represents the existential narration, stopping, the new illumination of the stage.

How the three types of narration function side by side, not against each other but supporting each other, is exemplified by main leitmotif of Wagner's *Tristan* prelude. It represents conventional narrativity: music takes shape as periods still and is based upon rhetoric figures katabasis/anabasis. In the rhetorics of antiquity and rhetorics katabasis signified sinking down. Athanasius Kircher explains katabasis as

follows: “*descensus periodus harmonica est, qua opposito prior affectus pronunciamus servitutis, humilitatis depressionis affectus, atque infimis rebus exprimendis, ut illud Massaini ‘Ego autem humiliatus sum nimis’ et illud Massenti ‘Descenderunt in inferum viventes’*” (Unger 1941/2000: 36) or freely translated: it means descending tonal passage, which expresses an emotion opposed to the previous emotional state (anabasis), subordination, humility, depression, portraying the lowest things, like Massaini’s expression ‘Me, too, have been humiliated’ or Massenti’s utterance: ‘Living creatures descended to the inferiority’.

After the ascending minor sixth a-f one hears chromatic descending which is just a katabasis, as such a typical rhetoric figure in Wagner, upon which even the song of the evening star of Wolfram is based; it occurs in Lohengrin’s admonition to Elsa etc. Thereafter one hears a chord, which corresponds to the figure of *kyklosis* or circulation, focused in one cluster, in which parts are in a mutual tension (as a dominant-appoggiatura-chord, whose ‘pre-signs’ in music history has been listed a.o. by Jacques Chailley ever since from the introduction to *Sonate pathétique* by Beethoven to the opening chord of the *Wesendonck* song *Schmerzen* (Chailley 1972:32,79).

The chord dissolves with an upward figure which is nothing else but the anabasis from rhetorics: “*Sive ascensio est perioduas harmonicam qua exaltationem ascensionem vel res alteras et eminentes exprimimus, ut illud Moralis Ascendens Christus in altum*” (Kircher, op. cit). or here we have a chordal passage which expresses exalted ascending and other sublime issues like ‘Christ ascended to Heavens’. The anabasis course then continues as the implication of melodic movement and dissolves two octaves higher into submediant in F major in bar 17.

Hence these represent the conventional narrativity in Tristan chord. But at the same time it is organic, based upon movements of pushing and pulling, which a Parisian piano professor, Jules Gentil described by arrows up and down. ‘↓’ meant movement down, the feeling of heaviness of gravity, in a katabasis, whereas ‘↑’ meant correspondingly lightening, movement up, elevation anabasis, Breathing out and in. Moreover, all this is likewise existential or katabasis represents the *trans-descendence* by Jean Wahl or sinking to the transcendence or emptiness, and anabasis arising into transcendence or *trans-ascendence*. Perhaps still more striking example of the latter figure is the Grail motif from *Parsifal*, whose origin is in the so-called Dresden alleluia tune.

In this manner the organic and the conventional arise into a metaphysic meaning, what is just the message of *Tristan* also in Proust's mind.

These three types of narrativity concern also the Wagner performance and staging. His own conducting was completely organic. Richard Fricke told as an eyewitness about Wagner's style of conducting in Bayreuth in 1875.1876;

Working with Wagner is extremely difficult, as he does not stick to one thing for long. He jumps from one subject to another, and you cannot pin him down for *one* subject, which could immediately find a solution. He wants to be his own stage director, but for this detailed work, I may say he lacks all it takes, for his mind is always focused on the entirety, losing sight of the details and forgetting how he had wanted things done the days before. So what can we do?

(Fricke 1906 / 1998: 32).

6. Ernst Chausson, the Perfect Wagnerian and the Most Proustian Among Composers

To conclude I examine elements of the "zemic" model in Chausson's Piano Quartet in A major, whose performers consist of violinist, violist, cellist, and pianist. By 'zemic' I understand the existential semiotic diagram of my theory of *Moi/Soi*: M_1 = body, M_2 = person, S_2 = social practices, and S_1 = norms, and values. At the very moment, when the performers in the Proust's novel decide to perform this work in the salon of Madame Verdurin, the musicians undersign a kind of "performance contract". Perhaps these four performers have never before played together. In that case, their first time playing together usually proves frustrating and chaotic. Four bodies, M_1 s, with their physical differences must blend into a single organism with four membranes (M_1 s), in which all of them depend on each other. Moreover, the four M_2 s, artistic personalities, must habituate themselves to following unified manners of action and reaction. To some extent, they must abandon their personal peculiarities. On the level of S_2 (musicianship) they have different educations, schools, and techniques. As to rhythm, for instance, one player represents a type who follows larger shapes and gestalts, and hence does not pinpoint precisely where attacks

should fall. By contrast, another player is a pedantic calculator, who wants to know in precise detail the timing and placement of each note. Another might refuse to be foregrounded and take the leading part when necessary, since preferring instead to blend with the global sound. There can be many reasons for quarreling. In general, the group notices rather soon whether their playing together can lead to a desirable result. As individuals, each may be a brilliant performer, but the chemistries of persons from M₁ to M₂ might not function properly; or there can be different technical capacities of the levels in S₂, or in S₁, completely diverse visions of the aesthetics and expressive contents of the work.

A brief example: Once I played the piano part in Koussevitsky's *Valse miniature* for double bass and piano. Towards the end of the piece is a virtuosic passage, which can either be interpreted either as an impressionistic sound or as technical brilliance. We performers discussed this issue one day prior to the performance, but it was too late. In the performance the double-bassist "forgot" and leapt a half page forwards. Another case: I once told to a first-rate pianist the night before his recital about the fingerings of octave leaps at the beginning of Beethoven's C minor Piano Sonata Op. 111, how in the piano school of Jules Gentil the first octave is divided between two thumbs which strike with certainty. When the work launched it collapsed into wrong notes right at the beginning, and thereafter started to careen wildly out of control. The pianist suddenly stopped playing and said to the audience, "I started too fast, I shall try again." The work then began correctly and continued smoothly, but at the same time its essential *appassionata* mood had vanished.

The above cases demonstrate the importance of what occurs *before* the performance, before one goes on stage. The more reliable the functioning of organic unity in the zemic model in the level of the enunciation of the piece, the less the performer has to fear.

Another aspect is that the work itself forms a strongly normative model of S₁ and S₂ for any performance. If the musicians decide to play a certain piece, it must be just that piece: improvisation is not allowed. Of course, in contemporary music, improvisation may be taken into account as early in the composing phase; here we may speak of "comprovisation", the blending together of composition and improvisation, as suggested by the Slovakian composer Julius

Fujak (2011). The term “comprovisation” may also be interpreted with reference to the prefix “com”, or “making together”, that is, to the interaction of musicians. Another issue concerns the “labeling” of the work. If it is designated as a “quartet”, then it has a strong reference to a genre, and with that to a certain musical form. If the title is “quatuor” it is French, not German music, and should be played accordingly; in addition, if the year of composition appears on the cover, the piece can be timed to a certain culture or society and hence to a specific aesthetics (S1).

When rehearsal starts a large-scale transformation process begins, in which n-Signs (notes) are changed into g-Signs (gestural-tactile signs). These last either directly produce the sound in ways codified by a culture (for instance, “a singing touch”, etc.) or they convey to musicians their starts, tempos, phrasing, and so on.

6.1. *Movement I*

The first performance indication in the Chausson piece is *animé* (animated). Hence right away we see that a certain linguistic competence is presupposed on the players’ part. This work contains unusually numerous performance indications; their meaning must be known, otherwise it is difficult to play. Many of these show up in the first 12 bars. M1 contains positive energy, ‘will’, while the *portamentos* in quarter-notes and counter-dactyl rhythms add a nuance of obstinacy. The theme-actor that opens the piano part as M2 strongly projects the modality of *vouloir* (will, wanting, desire), an energetic unfolding which soon stops, however, with a feminine ending on a weak beat of the bar, lasting for two full bars. In general, if the pianist plays while counting mechanically, he re-enters too early thereafter. It is best for him to listen to when the strings have finished, and then begin. The next phrase is a completion of the opening actor, but it is a kind of understatement, a sub-comment, and should be performed less cogently than the first part, *moins f*, as labeled.

Thereafter, the now-familiar theme of the main actor enters into a dialogue between violin and viola, and the piano reinforces the two descending fourths. As M2 this motif evokes the chorale theme in Franck’s *Prélude, choral et fugue*, yet as if Mediterraneanized. A more distant pre-sign or type may be found in the bell motif the Holy Com-

munion scene in Wagner's *Parsifal*. At the same time, there emerges on the level of S1 a dialogue between French and German musical aesthetics. Now, as Jacques Février said to me about Franck, "*Ce n'est pas Parsifal*" (It is not *Parsifal*), meaning "not so heavy"; and indeed this bell motif is quite nonchalant, carelessly cheerful. Yet, when it is repeated in unison with all the instruments, it is shortened and stops at the fifth bar. It is then prolonged and undergoes a chordal development, after which there is no doubt about the place, the country that one is in: it is the France of the Impressionists. The counter-dactyl turns into a dactyl, and at the same time its energy diminishes and the phrase tightens, *retenu* and *en diminuant*. Hence we may say that Chausson immediately begins to vary his themes and that he particularly loves irregularity and capriciousness. This means that that type of variation speaks for a certain national aesthetics on the level of S1.

In the continuation, the cello takes the lead part, the melody culminating on the tone G, a modal tone in the framework of A major. The triplet figuration in the piano is highly nuanced but understated, until it swells into a motif with fourth-second intervals, which as a pre-sign anticipates the subordinate theme. At the same time here is an indication *augmentez*. But what are we to accelerate—volume, tempo, emotion? The answer is one on which the musicians must agree. When the second theme has been introduced against the viola and cello trill, it starts an elaboration, and the "red thread" of the melody part alternates among various instruments. Of interest again is the continuous syntagma of the discourse, which is also surreptitiously polyphonic: the "silent" parts do not disappear, but await their turn. Thus the linear musical line changes into something like a virtual space. The harmonic world, with its ninth chords and color harmonies, is very French, a harmonic *débrayage* that must be clarified in the performance.

An enigmatic issue is the shift to the secondary theme *plus lent*, two bars earlier, preceded by the instruction *cedez un peu*, relax a little. It is followed by two bars in Tempo I. But in relation to what? To the beginning of the work or to the point where the second theme appeared for the first time? The music of the two bars in Tempo I consists of a repeated G note in the strings. The performers must ask, Why does such a scanty musical signifier receive such an abundance of performance indications?

What follows first in the octave unisons of the bass is an undulating musical movement, a development that is linear and singing, and at the same time *augmentant* to resolve into a G major arpeggiated tonic in the piano. The virtuosic cadential figuration leads to the return of the main actor, but by now we have entered the development. At rehearsal number 5 the issue is whether to enter at the same time or to add a tiny *ritenuto*. The development features various superimposed rhythmic levels, metric dissonances such as those found in Schumann. Hemiola occurs four bars before rehearsal number 6, and also in 6/4 meter later, in which one starts to count in three while the basic quarter-note unit remains stable. The character is *pressez*, pressing or urgent, but it leads surprisingly to *subito pp*, where the main theme returns. Before the return the performers have to make a salient *Luftpause*. The main theme has now been transformed into 5/4 meter, and it liquidates gradually: the musical field becomes a dreamlike pastoral. At rehearsal number 8 the *cedez* section affords a brief respite from forward motion. Then Tempo I returns in 6/4, and the piano takes the leading melody. It is very hard for the viola to compute a correct asymmetrical entrance on the weak beat of the bar, and in fact it enters half a bar later than expected. The subordinate theme undergoes a kind of “pathemisation” stemming from its almost obsessive repetition. The music continues passionately with the same melody, the climax arriving at rehearsal number 12, where massive piano chords support the melodic culmination. This is followed by a wave-like descent in a kind of sighing gesture; the music’s corporeal level comes to the foreground in the sense of M₁ and M₂. Before rehearsal number 13 the overall motion ceases in the cadence *beaucoup plus lent*. It is again followed by the sighing motif, as if leaning forward. The pianist must watch and wait for the viola, when the C sharp major changes to C sharp minor with the alteration of E-sharp to E.

The real recapitulation, at rehearsal number 14 in Tempo I, demands preparation, such that the musicians must maintain eye contact so that that the tempo *animé* finds the right flow. The harmonic coloration changes, now with modal tinges (Lydian), until at rehearsal 15 the main theme bursts out *tutti*. It now has a new M₁ gestalt, but M₂ remains the same. The theme is developed rhythmically, undulating, with a swinging dotted-rhythm figure in rehearsal 16. This figure ends with a kind of pseudo-attack: a crescendo followed by an abrupt *subito piano*

until one reaches a lacuna, all of which is like a musical counterpart of Manet's Nymph paintings and their watery surfaces, here pictured by a world of quarter-note trills and non-functional harmonic colors.

Starting at number 18 the return of the second theme takes place, first in the viola. And here occurs the great energetic culmination of the first movement, an organic growth, first *plus calme* and in a new tempo, as in a dream. At number 19 a hemiola consists of the piano's massive chords, elements of the cello's repeated arpeggios, and the secondary theme played cantabile by the violin; the latter takes the leading role, and the others listen to it. At number 20 the piano takes up the second theme, but must play *mezzo forte* for a long time, hence guarding against premature dynamic growth and conserving enough resources for the climax. The return of the main theme is brilliantly highlighted by the syncopated contrary motion between bass and descant. The piano texture is mere figuration, but even it is thematic. Existentially, what is involved here is a plenitude section, an affirmation. The tempo should not get out of control at rehearsal 22. The rhythm is syncopated and even violent, but the movement subsides with a rhythmic variation of the main theme and sigh motifs at the end. The A major tonic does not appear in its basic form at the end; hence the *embrayage* remains incomplete.

6.2. Movement II

The second movement is indicated, in tempo and in nature, as *très calme*, very calm. The key is D flat major, enharmonically a third-related key to A major (D flat = C sharp). Yet the difference in color from the bright A major to a dark, flattened D flat major has a large impact on the level of M1. It frames the main actor M2, the slowly ascending arpeggiated-triad theme, which is like a distant post-sign of Parsifal's Abendmahl motif. The actor here is melancholic in character, almost Nordic, and economically well-formed by intervallic leaps filled by scales. When the theme is repeated, the piano accompaniment fills the structural tones with ornamental tones, as if wrapping the theme in a cloth, or pouring healing balsam on its wounds. The transitional section from number 27 on is more mobile, and the problem becomes whether to play the dotted melody in precise thirty-second note values or closer to triplets. At number 28 an impres-

sionistic color-harmony prevails on the level of M₁. The movement culminates dramatically in F minor with descending figures and thereafter as a long diminuendo and rallentando in which the retardation has been carefully notated to ensure that the rhythm in performance be exact. Tempo I in C sharp minor forms a dim and distanced timbral texture, which is mere M₁–M₂, its true appearance occurring at number 31 in the cello. The undulation peaks with the return of the main theme at number 33, the glorification of the chief protagonist. It is followed by a proper trans-descendance into the C sharp minor of number 34, where the texture becomes dialogical. As a post-sign, the cello plays the main theme in the elegiac C sharp minor, and its sighing, dotted motif circulates among all the instruments.

6.3. *Movement III*

The third movement features dance-like kinetics, but simple et sans hâte, without hurry. This means that the strings should avoid vibrato, and the rustic, dance-like theme be phrased the same in all the instruments. The key, D minor, is infused with modal elements. At some moments pizzicato is used, imitating guitar. The syncopated texture in number 39 presupposes that the tempo be non troppo.

6.4. *Movement IV*

The last movement, animé, is balladic according to its S₁ genre, but moves in a basic meter of 6/8, very dramatic and mobile. At rehearsal number 44, from the sixteenth-note texture a theme emerges in the piano, whose massive chords are in principle secco; but with every second chord, the pedal may be used (justified by a later variant of this theme).

In number 47, plus vite, a triplet-type rhythmic texture occurs along with developing syncopation. In number 49, there is a rondo-like return of theme of the main section and its figuration. In number 51 the piano triplets must be “swept by”, so to speak, and in 52 the syncopation brought out between strings and piano.

At number 53 a long static section begins, where the motifs undergo a ripening process, at the end of which the themes of the beginning start to return in the texture formed by the piano. All these themes

are post-signs in relation to what has happened previously in the work. At the same time, they are pre-signs of what is to come. Here we have a strong hint on the level of S2 of the genre being a cyclic sonata form, as created by César Franck.

Tempo I returns slowly, first in that the static levels of the previous section start to move and also change, while the ternary rhythmic actors continue. The repetitive texture grows in intensity and finally bursts into virtuosic martellato octaves in the piano. The balladic main theme returns at number 60, and amidst the figuration one can distinguish the return of the “Mediterranean” theme of the first movement. All this is highlighted in a hyper-dramatic, arpeggiated *sixte ajoutée* chord of the C minor tonic, which is a kind of violent and tragical end to the whole warlike ballad, a kind of “death”. The strings become a vibrating timbre with their third figurations, which function as a geno-sign of the previous processes. The heavy piano chords become thinner and evaporate when they shift towards the upper register as a trans-ascendance. At the end the violin continues this elevation, *très retenu*, as a kind of vanishing upward, into the heights of the soul. At 61 a postlude begins, *plus lent*, where the theme of the slow movement returns, now shifted into a luminous A major, while the piano keeps up its evenly figured pulsation. The third motif starts to rise from the bass, overlaid with sigh-like string motifs. The programmatic and narrative climax of the whole work is at number 62. The third motif is now declared in octaves, and in the fifth bar from 62, the texture reaches its fullest. Here the performer must distinguish between what is most pertinent, being (*Sein*), and what is mere surface (*Schein*).

The main motif of the slow movement rises in unison with the bass of the piano and in viola and cello; the right hand of the piano and the violin are mere figuration. In the piano sounds a derivation of the first movement’s main theme and in the violin from the third-motif. Here we have four superimposed sound levels. The brilliance of the *Schein* and *pouvoir* are at their height. Here is the desire for strong confession, an optimistic declaration of faith in life, the passage from transfiguration to transcendence. The ending features the main motif of the first movement, now rhythmically transformed. As the last piano note we hear the tonic A in the descant, picked up by the left hand, after all the others have first played the A major tonic chord.

7. Concluding remarks

It is clear that on the level of S we have here a symphonic work, but in many respects it is an “estranged” symphony. What is symphonic is the monumental scope of expression and form. On the S_I level the work’s narrative deals with human fate, struggles, and salvation. The zemic structure of the work is dense and coherent, since excessive isomorphism of various levels is avoided by the introduction of many deviations on the levels of M_I and M₂, beginning from quite simple harmonic constituents; in general, the chords have surprisingly many altered notes, with syncopations and hemiolas quite common. At the surface level a capricious nature and irregularity prevail, as a counterbalance to events of the serious large-scale narrative. A stable fixed structure carries the innovations, variety, and diversity of the M_I and M₂ levels. Performance of this work is a physical-spiritual process that mobilizes all the forces of the musicians, since the efficiency of the work rests largely on whether the performers understand the basic message, narrative, and isotopies of the piece.

Bibliographic references

- ASAFIEV B. (1977) *Musical Form as a Process*. 3 vols. Translation and commentary by J.R.Tull. Diss. Ohio State University.
- BENOIST M. (1926) *La musique et l’immortalité dans l’oeuvre de Marcel Proust*. Paris: Simon Kra.
- BERRUTI M. (2007) “Towards a ‘natural’ narratology”. Approaches to Narratology. Lecture 5. delivered at Semiotic studies program, University of Helsinki.
- BOULEZ P. (1986) *Orientations. Collected Writings*. Edited by Jean-Jacques Nattiez. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- BÉRÉMOND C. (1973) *Logique du récit*. Paris: Seuil.
- BRUHN S. (2000) *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale NY: Pendragon Press.
- CHAILLEY J. (1972) *Tristan et Isolde de Richard Wagner*. Paris: Alphonse Leduc.
- DAHLHAUS C., DEATHRIDGE J. (1984) *The New Grove Wagner*. New York. London: W.W. Norton & Company.

- DAUDET C. (1927) *Répertoire des personnages de 'À la recherche du temps perdu'*. Les Cahiers Marcel Proust 2. Paris: Gallimard.
- FRICKE R. (1998) *Wagner in Rehearsal 1875-1876*. A Translation by George R. Fricke. Franz Liszt Studies Series #7. Stuyversant NY: Pendrago Press.
- GOODKIN R.E. (1991) *Around Proust*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- GRABOCZ M. (2007) *Sens et signification en musique* (sous la direction de MG). Paris: Hermann editeurs.
- GREIMAS A.J. (1966) *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- HAHN R. (1933) *Notes. Journal d'un musicien*. Paris: Plon 1957/1990 *On Singers and Singing. Lectures and an Essay*. Translated by Léopold Simoneau, O.C. London: Christopher Helm.
- KROHN I. (1945) *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius*. Annales academiae scientiarum fennicae B LVII. Helsinki: SKS.
- KURTH E. (1923/1985) *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*. Hildesheim, Zürich and New York: Georg Olms.
- LORENZ A. (1924/1966) *Der Ring der Nibelungen*. Tutzing: Verlet bei Hans Schneider.
- MAUROIS A. (1984) *Marcel Proust*. suom Inkeri Tuomikoski. Helsinki: Otava.
- LOTMAN J., USPENSKI B.A., IVANOV V.V., TOPOROV V.N., PJATIGORSKIJ A.M. (1975) "These on the Semiotic Study of Cultures (as Applied to Slavic Texts)" In: Thomas A. Sebeok (ed.) *The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics*, 57-84. Lisse: Peter de Ridder Press.
- MILLINGTON B. (ed.) (1992) *The Wagner Compendium. A Guide to Wagner's Life and Music*. New York: Schirmer Books.
- MILLY J. (1991) *Proust et le style*. Genève: Slatkine Reprints.
- MONELLE R. (2006) *The Musical Topics. Junt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- NATTIEZ J.-J. (1984) *Proust musicien*. Paris: Christian Bourgois Editeur.
- PASCO A.H. (1976) *The Color-Keys to 'À la recherche du temps perdu'*. Genève: Paris.
- PICARD T. (2006) *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- PIROUÉ G. (1960) *Proust et la musique du devenir*. Paris: Editions Denoël.

- PROPP V. (1928) *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press (reprinted in 1970).
- PROUST M. (2003) *In Search of Lost Time 1-6*. Penguing Books, Translated by Lydia David; General editor Christopher Prendergast. 1. *The Way Swann's*; 2. *In the Shadow of Young Girls in Flower*; 3. *The Guermites Way*; 4. *Sodom and Gomorrah*; 5. *The Prisoner and the Fugitive*; 6. *Finding Time Again*. 1971 *Contre Saint-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard 2004 *Lettres (1879-1922)*. Paris: Plon.
- RUSKIN J. (1873/1987) *Modern Painters*. edited and abridged by David Barrie. London: André Deutsch.
- TARASTI E. (1987) *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Approaches to Semiotics 51. Berlin.
- GRUYTER DE M. (1994a) "Brünnhilde's Choice or a Journey to the Wagnerian Semiosis: Intuitions and Hypotheses" in *Signifying Behaviour. A Journal of research in Semiotics. Communications and Cognitive Science*. Spring.
- (1994), Volume 1, Number 1, Toronto: Canadian Scholar's Press, p. 148-175.
- (1994b) *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1997) "The implicit musical semiotics of Marcel Proust". *Contemporary Music Review*. vol. 16 part 3, pp. 5-25. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- (2000) *Existential Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press.
- (2003) *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- (2008) "Proust ja Wagner". *Osat 1 ja 2*. Turku. *Wagneriaani. Suomen Wagner - Seuran julkaisu nro 31 ja 32*, (Publication of the Finnish Wagner Society) pp 16-22, and 12-20.
- TYNJANOV I. (1977) *Le vers lui-même. Les problèmes du vers*. Paris: Union Générale d'Éditions, 10/18.
- UNGER H.-H. 1941/2000 *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.
- VOSS E. 1970 *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*. Regensburg.

Ai confini della soggettività

Il sogno fra esperienza e cultura

PATRIZIA VIOLI

ENGLISH TITLE: *At the Frontiers of Subjectivity: Dream between Experience and Culture*

ABSTRACT: The paper analyses the expressive forms of subjectivities exhibited in dream reports, claiming that they are always subject to various types of multiple constraints, which at the same time both render it possible for subjectivity to emerge, and also constrain it. In particular, two such constraints are considered here: 1) systemic, depending on the kind of semiotic system the dream is expressed in, and 2) cultural. To exemplify the first group of constraints some examples are analysed from the extended corpus of Federico Fellini's dream reports, both verbal and visual. The analysis demonstrates how in each of these systems different devices constrain and shape the semiotic functioning on both the expression and content planes. Finally, it is argued that dreams need to be understood by also taking into account the various cultural practices within which dream reports take place, as well as their different roles and functions in any given culture. In particular, some examples from Otomi culture will be considered.

PAROLE CHIAVE: subjectivity; dreams; cultural semiotics; text; practice.

1. I molti modi del sogno

Il sogno può essere detto in molti modi e, di fatto, in molti modi è stato interrogato da discipline diverse, dalla psicoanalisi all'antropologia, nonché descritto e raffigurato all'interno di romanzi, film e rappresentazioni visive di vario genere.

La prospettiva che adatterò nella mia analisi è invece una prospettiva che, muovendo da una metodologia semiotica, intende riflettere su alcuni nodi problematici che riguardano l'esperienza soggettiva e le

sue pratiche di iscrizione semiotica. In particolare tre sono i nodi che intendo indagare attraverso il sogno: quello della soggettività, quello dell'esperienza, ma soprattutto quello dell'intersoggettività e della cultura, nella convinzione che siano proprio queste dimensioni a dare forma e costituzione alla nostra esperienza soggettiva.

Che il sogno abbia a che vedere con la soggettività è quasi un'ovvietà. Il sogno appare, almeno nella nostra cultura, come una delle manifestazioni apparentemente più indubitabili della soggettività individuale: per Freud era la via maestra all'inconscio, quindi lo strumento privilegiato per accedere ai lati più oscuri di ciascuno di noi, alla dimensione più segreta e misteriosa della nostra soggettività.

Ma il sogno nella sua fenomenologia è prima di tutto un'esperienza, come dice Foucault (1994) una "esperienza di esistenza", quindi apre la questione del rapporto fra esperienza e semiotica, di cui si è molto discusso in questi anni. La mia posizione su questo problema è che l'esperienza soggettiva sia passibile di indagine semiotica come ogni fenomeno dotato di senso, fatte salve alcune cautele metodologiche. Per poter "semiotizzare" l'esperienza sono infatti necessarie alcune mosse preliminari: innanzitutto quella di abbandonare un'idea ingenua e presemiotica di esperienza intesa come indicibile, in secondo luogo quella di costituire l'esperienza come una semiotica oggetto, instaurando una funzione semiotica fra un piano dell'espressione e un piano del contenuto. Si tratta di convertire un piano di esperienza in un piano di immanenza, come suggerisce Jacques Fontanille:

Una regola semplice può essere formulata: un piano di esperienza può essere convertito in un piano di immanenza se e solo se esso dà luogo alla costituzione di una semiotica oggetto, ossia se fa apparire la possibilità di una funzione semiotica fra un piano dell'espressione e un piano del contenuto.

(Fontanille 2008, trad .it. p. 24)

Tornando al sogno, ciò significa che noi non ci occupiamo mai del sogno come esperienza, ma sempre e solo del sogno come racconto. È questo un punto di accordo trasversale su cui oggi convergono anche psicoanalisti e antropologi che ci dicono che "il sogno" non esiste, perché quando parliamo di sogni parliamo in realtà sempre di racconti del sogno; ci possiamo occupare dei sogni, anche da psicoanalisti, solo nel momento in cui essi nascono a esistenza semiotica, la fenomenologia

del sogno essendo già una semiotica del sogno, se pure nella forma di un pensiero interno.

Lo spazio che io voglio interrogare, e che risulterà centrale per riflettere sulle procedure di iscrizione e contenimento semiotico della soggettività, è proprio quello che intercorre fra esperienza e racconto. Questo spazio intermedio configura in realtà uno specifico livello di analisi, perché, a ben vedere le entità da considerare sono tre e non solo due: vi è l'esperienza onirica, vi è il racconto del sogno – il sogno-testo risultante dalla messa in discorso – e vi sono le pratiche semiotiche che consentono di passare dall'esperienza al racconto.

Una simile stratificazione di livelli di analisi non vale in realtà soltanto per il sogno, ma si estende a ogni forma di esperienza: l'esperienza, per divenire una semiotica oggetto analizzabile, deve essere configurata entro un insieme di pratiche semiotiche (Fontanille 2008) che sono da un lato pratiche interpretative, dall'altro pratiche trascrittive e traduttive, cioè procedure di iscrizione all'interno di un linguaggio.

L'insieme di queste pratiche implica dei vincoli specifici sui nostri modi di semiotizzare l'esperienza che chiamerò *vincoli di soggettivazione*, espressione che va intesa nel doppio senso datole da Foucault: da un lato ad indicare la costituzione dell'esperienza soggettiva nel discorso, dall'altro invece l'*assoggettamento* dell'esperienza a quelle stesse forme discorsive. La soggettività può essere colta solo all'interno di questo doppio movimento i cui vincoli costituiscono al tempo stesso condizioni di esistenza e dicibilità dell'espressione soggettiva e sue forme di controllo e sottomissione.

La soggettività che si esprime nei sogni (sogni-testi naturalmente, perché al sogno esperienza non abbiamo accesso e in certi casi, come vedremo, potrebbe addirittura non esserci, pur permanendo il sogno manifestato) presenta una natura vincolata ed è ben lontana da qualsiasi auto rivelazione diretta e priva di mediazioni; essa è piuttosto il risultato di vincoli modellizzanti di vario genere, che se da un lato ne rendono possibile il dispiegamento, dall'altro ne costituiscono altrettante procedure di normalizzazione e contenimento. Qualcosa di simile d'altronde era già stato osservato da Eco (1984) quando, discutendo la nozione di simbolo, analizzava l'esperienza mistica di Frate Niklaus von der Flüe, già studiata da Jung, mettendo in luce come la soggettività individuale fosse profondamente strutturata da vincoli storici e culturali. Per poter dar voce alle proprie visioni mistiche,

Frate Klaus le dovette tradurre nel linguaggio e nell'enciclopedia del suo tempo, iscrivendole nel dogma trinitario e riportandole entro i canoni della "dicibilità" culturale della sua epoca. Credo che qualcosa di molto simile avvenga anche per i nostri sogni.

In particolare esistono due tipi di vincoli che, anche se interconnessi, presentano tuttavia caratteristiche specifiche:

- *vincoli sistemici*, legati alle pratiche di iscrizione, relativi cioè al sistema semiotico scelto per la traduzione dell'esperienza in discorso, che incidono soprattutto sulla organizzazione del piano della Espressione;
- *vincoli interpretativi*, che presiedono alla selezione e interpretazione dell'esperienza onirica, e che riguardano più direttamente la strutturazione del contenuto. Si noti che non sto qui parlando di interpretazione dei sogni nel senso usuale del termine, come interpretazione del racconto del sogno già costituito, ma della fase che la precede, e che dà appunto origine a tale racconto. L'interpretazione del sogno, come usualmente intesa, è in un certo senso un'interpretazione di secondo livello, che si applica sempre al racconto del sogno, cioè ad un testo che è già il risultato di una prima operazione interpretativo-traduttiva da parte del soggetto sognatore. Ma prima di interpretare il sogno-testo bisogna costruirlo come tale, ed è sui vincoli che regolano questo primo passaggio dall'esperienza al racconto che vorrei qui soffermarmi per metterne soprattutto in luce il carattere di vere e proprie procedure di contenimento della soggettività, dipendenti da soggiacenti logiche culturali e intersoggettive. Il racconto del sogno risulterà così assai meno libero di quanto non appaia a uno sguardo superficiale, regolato da pratiche di ordine sovra-individuale che ne determinano le possibilità stesse di espressione.

Facciamo ora un passo indietro e ripartiamo dall'esperienza onirica. Cos'è questo oggetto misterioso? L'esperienza onirica nella sua fenomenologia è in primo luogo una sorta di "nebulosa percettiva", caratterizzata da una sensorialità di natura multimodale che unisce elementi diversi appartenenti a differenti forme del sensibile: immagini in movimento, che percepiamo secondo modalità di natura iconica,

suoni e rumori, che rinviano ad una modalità uditiva, parole, che introducono tutta la complessità del linguaggio e, in alcuni casi, anche di più linguaggi all'interno dello stesso sogno.

Il sogno è stato definito “il teatro dell'inconscio” e l'espressione è più che una metafora, perché la nostra esperienza del sogno assomiglia molto alla visione di una performance o di un film, a cui talvolta assistiamo come semplici spettatori e di cui altre volte siamo invece attori e protagonisti.

Ma ciò che caratterizza in maniera del tutto particolare e unica questo intreccio di stimolazioni sensibili è la sua coloritura affettiva e patemica. Potremmo dire che l'esperienza onirica è un insieme di stimoli emotivi e percettivi – immagini, percezioni sensibili, affetti – una nebulosa patemico-percettiva, già *dotata* di un senso affettivo-corporeo ben prima di venire raccontata, un senso che, per così dire, *ci appare*, e nello stesso tempo attende di venir tradotto in una forma semiotica più trasparente. Si tratta in questo caso di modi di esistenza semiotica di livelli diversi: la nebulosa esperienziale si presenta come senso virtuale, che viene poi attualizzato in una data forma discorsiva e infine realizzato nella sua manifestazione su un qualche supporto¹.

In questo senso l'esperienza del sogno, il suo perturbamento affettivo e la sua densità sensibile, possono essere visti come una “esperienza di esistenza” per utilizzare la bella espressione di Michel Foucault. Foucault (1994) ha dedicato al sogno un piccolo, denso scritto, comparso come introduzione alla traduzione francese del testo di Binswanger *Le rêve et l'existence*, in cui si interroga sui rapporti fra senso e simbolo, immagine e espressione. Il filosofo parla dell'esperienza onirica come “esperienza di esistenza”, una prima forma in cui l'esistenza si

1. Questa progressione suggerisce anche una riflessione a lato sulla formazione del senso, che non posso sviluppare in questa sede, ma che porterebbe a considerare il senso in primo luogo come un nucleo affettivo-percettivo. Un'ipotesi di questo tipo attraverso d'altra parte tutta la riflessione psicoanalitica, che, se pure con angolature differenziate, ha tuttavia sempre pensato la formazione del significato a partire dall'esperienza preverbale del fantasma, dell'oggetto interno, del sogno. André Green ad esempio (1974) parla dello scenario visivo-affettivo del fantasma, e prima di lui Susan Isaacs (1943) individua il significato delle fantasie inconse in una configurazione squisitamente emozionale. Meltzer (1984), richiamandosi a Bion, sottolinea la valenza di significato di ogni esperienza emotiva, Imbasciati e Calorio (1981) insistono sulla natura preverbale del significato. Se è così, allora il sogno può diventare un luogo privilegiato per riflettere sul progressivo manifestarsi del senso.

annuncia significativamente. Altrove, sempre nello stesso testo, parla di Imago e la definisce come “struttura immaginaria, considerata nell’insieme delle sue implicazioni significative”. Il racconto del sogno altro non è la forma con cui l’Imago, polisensoriale e fortemente patemizzata, viene iscritta in un linguaggio dato. Ora, indipendentemente dal tipo di linguaggio scelto, ogni iscrizione semiotica dell’esperienza onirica implica sempre un doppio movimento di *regolamentazione delle forme* e di *stabilizzazione dei significati*.

La traduzione dall’esperienza al racconto è infatti un processo complesso e non lineare: le immagini oniriche, vaghe, multi dimensionali e spesso confuse devono venire riformulate in una forma “accettabile” e quindi comunicabile. Nel corso di questo processo l’esperienza onirica subisce un processo di “normalizzazione”, deve cioè divenire conforme ad un insieme di norme di differente natura, che in alcuni casi sono esplicite ed inerenti ai linguaggi, in altri casi più implicite e culturalmente regolate. In un processo di normalizzazione di questo tipo giocano un ruolo molte diverse variabili, ognuna delle quali rappresenta vincoli specifici sulla forma finale del racconto del sogno. Tali vincoli possono essere pensati come differenti parametri del processo di normalizzazione che intervengono nel regolare il passaggio dall’imago interna al testo prodotto. Come ho già accennato, due sono le dimensioni più rilevanti: da un lato i vincoli semiotici dipendenti dal tipo di linguaggio scelto, dall’altro le dinamiche intersoggettive e culturali entro cui ogni racconto di sogno prende forma.

2. I linguaggi del sogno

Ogni sistema semiotico impone forme specifiche di normalizzazione sui testi che si possono produrre, a partire dalle sostanze espressive utilizzate: suoni, fonemi e parole nel verbale, immagini e segni iconici nel visivo. Prendiamo ad esempio il linguaggio verbale. Raccontare un sogno in parole implica innanzitutto “linearizzarlo”, cioè costringere la complessità multi dimensionale delle immagini oniriche entro la linearità del sistema linguistico.

Tutti gli elementi non lineari, come la simultaneità di eventi, i rapporti di non dipendenza logica i nessi non causali che popolano le immagini oniriche, devono venir proiettati in un ordine lineare ed

essere espressi attraverso selezioni lessico-grammaticali operanti a livello della struttura sintattica, l'unico dispositivo linguistico che ci consente di conservare livelli di gerarchie e differenze mantenendo al tempo stesso l'ordine lineare di superficie degli elementi linguistici.

Data questa caratteristica il racconto verbale di un sogno è forzato ad imporre un ordine sequenziale e logico su quegli elementi che, nell'esperienza onirica, ci si presentano invece in forma compresente, multipla e sincretica. L'imgo ha una presenza visibile e immaginativa che sfugge alla sequenzialità, e mette in scena simultaneamente elementi appartenenti a diversi ordini sensoriali e a differenti modi di darsi del senso. Il suo aspetto costitutivamente non lineare deve così essere ridotto e "normalizzato" nella sequenzialità linguistica, imponendo, ad esempio, un ordine gerarchico di presentazione a ciò che noi, mentre sogniamo, percepiamo come una compresenza.

Alla normalizzazione linguistico-lineare va aggiunta la "normalizzazione narrativa" che tende a chiudere l'apertura dell'imgo riportandola spesso entro la logica chiusa della forma narrativa che prevede sempre un momento "terminativo" che da senso a ciò che lo ha preceduto.

Proprio perché il senso si dà in forma narrativa, il racconto del sogno tende sempre a proporsi come una narrativa, suturando con connessioni e dipendenze ciò che nell'esperienza onirica ci si presenta in genere come più aperto, indefinito, spesso anche confuso. Ad esempio è frequente, nel racconto del sogno, instaurare legami connettivi su materiali interni molto meno strutturati; in particolare si tende a costruire una coerenza testuale su sequenze di eventi "in parallelo" e non necessariamente connesse, imponendo dipendenze causali e motivazionali che possano dar luogo ad una lettura narrativamente più coesa. A questo livello la normalizzazione funziona come un'iscrizione della "non logica" dei processi primari nella logica dei processi secondari, che è fondamentalmente una logica narrativa.

Vi è poi una questione di ordine più generale, che ha a che vedere con la natura fondamentalmente iconica dell'immagine onirica. Un resoconto linguistico di un'esperienza intrinsecamente non linguistica ci costringe a esprimere in forma discreta qualcosa che non è percepito come tale. Naturalmente ciò non vale solo nel caso del sogno, ma si presenta come un vincolo generale che si applica a qualunque trasposizione linguistica di un'esperienza percettiva visiva. In questi

casi, indipendentemente da quanto accurata possa essere la nostra descrizione verbale, la traduzione linguistica dell'esperienza percettiva risulterà sempre incompleta. Si pensi, per non fare che un esempio, a quanto difficile se non impossibile sia descrivere in termini precisi i colori: l'esperienza cromatica visiva non è mai completamente traducibile in parole. Per quanto ricco possa essere il lessico dei colori di una data lingua, ci sarà sempre una sfumatura non espressa, né esprimibile, in quella lingua. E ciò non dipende solo dal carattere necessariamente finito e limitato del nostro lessico, ma da una caratteristica più strutturale, è cioè dal fatto che noi dobbiamo mappare un campo che è di tipo continuo, come la scala cromatica, con uno strumento di natura non continua e discreta, come il linguaggio².

Vale la pena a questo punto di tornare per un momento ad un punto importante sviluppato da Foucault. L'autore è molto critico con la psicoanalisi e in particolare lamenta il fatto che la psicoanalisi abbia dato al sogno solo lo statuto della parola, "senza saperlo riconoscere nella sua peculiare realtà di linguaggio":

Il linguaggio del sogno viene analizzato unicamente nella sua funzione semantica; l'analisi freudiana lascia nell'ombra la sua struttura morfologica e sintattica, cioè lascia nell'ombra la specificità dell'immagine.

(Foucault 1994, trad.it. p. 9)

Mi pare ci sia un equivoco di fondo alla base dell'argomentazione foucaultiana. Di fatto Foucault considera come un limite della psicoanalisi quello che è invece una caratteristica semiotica del linguaggio. È il passaggio in sé dal nucleo esperienziale del mondo interno all'iscrizione linguistica che trasforma, e in certa misura riduce e depotenzia, la forza dell'Imago, costringendola entro vincoli che sono inerenti a quella particolare forma semiotica. Non è tanto, o non è solo, la psicoanalisi a normalizzare il sogno, ma il linguaggio stesso. Ricordiamo che anche Freud lavora su dei racconti verbali di sogni e la forma linguistica di quei testi inevitabilmente guida e condiziona la sua analisi.

2. Il problema si pone in tutti i casi di traduzione intersemiotica, come le trasposizioni filmiche di testi letterari.

La difficoltà a “far parlare le immagini”, che Foucault attribuisce alla psicoanalisi, a me sembra piuttosto un limite legato alla non completa trasparenza ed effabilità delle esperienze interne, solo parzialmente traducibili nel linguaggio; un limite che non riguarda certo solo il sogno, ma investe anche le fantasie, gli stati interni, le impressioni corporee e affettive nonché l’esperienza percettiva, sensoriale e sensibile del mondo nella sua interezza (basta pensare alla difficoltà di descrivere le sensazioni ed emozioni prodotte da un odore o da un sapore).

Né d’altra parte si può pensare di sfuggire a questo limite scegliendo, invece che un racconto linguistico dell’esperienza onirica, una trasposizione entro un differente sistema semiotico, come ad esempio una rappresentazione visiva. Se guardiamo ai numerosi tentativi che sono stati effettivamente fatti, sia in pittura che al cinema, di riprodurre gli effetti onirici, ci accorgiamo subito che le cose non vanno, in effetti, meglio, anzi a volte la “resa” del sogno è ancora più insoddisfacente con questi mezzi. Ma anche laddove il risultato estetico è molto interessante, altri vincoli semiotici condizionano l’espressione, come vedremo ora.

3. Sogni d’artista

Praticamente lungo tutto il corso della sua vita Federico Fellini ha scritto e disegnato i propri sogni che nel 2007 sono stati finalmente pubblicati da Rizzoli nel *Libro dei sogni*, un corposo volume che raccoglie i sogni di due periodi della vita del regista, il primo dal 1960 al 1968, il secondo dal 1973 al 1990.

Non tutti i sogni sono accompagnati da immagini ma una larga maggioranza lo è, fornendoci così un corpus prezioso che ci consente di mettere a confronto le differenti traduzioni intersemiotiche tra visivo e verbale, nonché riflettere sulle differenti forme di “normalizzazione” che operano nel rapporto fra i due linguaggi. Nell’ampio corpus felliniano, di cui non è ovviamente possibile dare qui un resoconto completo, risulta evidente come il racconto del sogno nella sua forma linguistica si articoli, nella larghissima maggioranza dei casi, seguendo una struttura narrativa, a volte anche molto complessa, con sequenze di azioni concatenate. La trasposizione visiva consiste,

specie nel primo volume³, in una singola immagine, che fissa in una sorta di istantanea quello che il racconto narrato sviluppa in varie fasi successive. Diventa allora interessante chiedersi cosa, dell'intera narrazione linguistica, viene selezionato e rappresentato visivamente. Può un'immagine "condensare" una storia? In che modo⁴? Che tipo di salienza narrativa viene selezionata nella rappresentazione visiva? O sarebbe forse più corretto chiedersi quale espansione il testo verbale opera a partire da un singolo "fotogramma" visivo? Il rapporto di implicazione fra i due testi nel corpus che abbiamo esaminato, che non include la totalità di tutti i sogni raccolti ma circa un terzo di essi, risulta composito e differenziato. In molti casi l'immagine rappresenta il punto di massima salienza narrativa, in genere rappresentato dalla fase conclusiva di un sogno, ma non è sempre e necessariamente così. Spesso capita che il particolare selezionato nella rappresentazione visiva sia una salienza di ordine forico e percettivo più che narrativo, un momento che nel sogno è stato vissuto come particolarmente patemizzato e colorato di affetti.

Vediamo ora qualche esempio, selezionato fra i moltissimi del primo dei due volumi (1960-68).

Mia madre (o Giulietta) mi sta portando in bicicletta verso casa pedalando lenta e sicura. La stradina di campagna è quella che portava dalla nonna oltre il borgo di San Giuliano. Forse il giorno sta calando, c'è ancora molta luce intorno. Sul lato destro del tranquillo sentiero, un enorme pennuto di colore grigio piombo, alto un paio di metri, se ne sta immobile, ritto come una sentinella. Poi spicca un balzo, non c'è più, è alle mie spalle con gli artigli possenti mi ha chiuso delicatissimo la gola: potrebbe strangolarmi in un secondo ma forse non ha questa intenzione, forse è soltanto un avvertimento.

(Sogno del 29-10-1962)

3. È interessante notare come invece nel secondo dei due volumi, che contiene i sogni tra il 1973 e il 1990, compaiano anche sequenze di immagini realizzate con tecnica molto simile alle strisce di un fumetto.

4. Su come un testo visivo possa sintetizzare un'intera narrazione si vedano i saggi di Calabrese e Marrone in Lorusso, Paolucci e Violi (2012).

Figura 1.

L'immagine in questo caso visualizza solo la fase iniziale del sogno e non l'azione vera e propria, che è certo la parte più drammatica e forse significativa. In un certo senso l'immagine non ci dice nulla del micro racconto che la versione linguistica ci fornisce. È interessante inoltre osservare il diverso funzionamento delle dinamiche enunciate nei due testi. La quasi totalità dei sogni di Fellini, come avviene in quasi tutti i racconti dei sogni, sono in prima persona, nella forma di una enunciazione enunciata, con un narratore che coincide sia con il sognatore (“ho sognato che io ero. . .”) che con l'attante osservatore installato nel testo. La trasposizione visiva del sogno è invece sempre realizzata attraverso un *débrayage* in terza persona, dove il protagonista del sogno si autorappresenta come un attore fra gli altri. Certamente questo dipende anche, almeno in parte, da una difficoltà tecnica inerente alla possibilità stessa di rappresentare visivamente in un disegno un'enunciazione in prima persona, anche se la realizzazione non sarebbe impossibile. Di fatto però non ho trovato nessun esempio di questo tipo. Vi è invece una precisa auto rappresentazione di Fellini come attore e protagonista dei sogni in forme costanti e facilmente riconoscibili. Per tutti i sogni del primo album Fellini è facilmente riconoscibile per la forma particolare, vagamente a cuore, con cui

disegna la propria testa, diversa da quella di tutti gli altri personaggi che compaiono nei suoi sogni. Nei sogni del secondo periodo l'auto rappresentazione si fa via via più realistica, fino ad assumere la forma di un vero e proprio autoritratto.

Un mediconzolo sudicio e brutto dice che l'orzaiolo che Giulietta ha nell'occhio sinistro può essere di origine luetica. Andiamo da uno specialista portando l'ingrandimento radiografico dell'occhio di Giulietta dicendo che si tratta dell'occhio di un malato russo.

“Li vedi i pioppi” dice lo specialista e indica la radiografia dei segni, delle macchie che assomigliano ai pioppi. “Certo –aggiungo io preoccupato – se ci sono i pioppi l'origine del disturbo è indubbiamente luetica”.

Ma più tardi quando incontro Giulietta mi sembra che stia molto meglio, l'infiammazione all'occhio è quasi scomparsa, solo un lieve arrossamento. Giulietta mi dice che si sente benissimo.

(Sogno del 15-4-1962)

Figura 2.

Dalla stilizzazione caratteristica della forma della testa riconosciamo a sinistra la figura di Fellini, mentre viene eliminata dalla rappresentazione visiva la figura di Giulietta, presente invece nel testo linguistico; scompare anche tutta la parte sull'origine luetica del di-

sturbo visivo e la conclusione positiva della breve narrazione, con la fase finale della guarigione. L'immagine è dominata dal grande occhio, immagine saliente che pare sussumere in sé il senso del sogno.

Sul Corriere della sera esaltano Truffaut. Incontro in ascensore il regista francese attorniato da entusiastici amici e collaboratori fedeli. Lui sale. Io scendo ed ora l'ascensore si è trasformato in un letto (col baldacchino) sul quale io faccio la cacca insudiciando tutti. Mi sembra di avere anche in bocca schizzi di merda, e forse qualche pezzetto l'ho inghiottito. Furio Meniconi continua a esibire la sua muscolatura e a dirmi che vuole essere scritturato per il mio prossimo film.

(Sogno del 16-2-1962)

Figura 3.

In questo caso l'immagine ingigantisce e mette in primo piano la figura di Furio Meniconi, che nel testo verbale ha un ruolo certamente meno centrale, mentre scompare la prima parte del racconto, con l'allusione a Truffaut e alla sua recensione positiva, che invece nel testo verbale è fondamentale come elemento scatenante dell'azione.

Naturalmente questi sogni richiederebbero un'analisi ben più approfondita, che non ho qui il modo di fare, il punto che mi premeva

sottolineare era come ogni sistema semiotico abbia i suoi vincoli specifici, diversi ma non per questo meno cogenti. Fra le varie implicazioni è da segnalare un differente, e quasi simmetricamente opposto, rapporto fra implicito ed esplicito: il linguaggio verbale può anche non esplicitare ciò che invece l'immagine di necessità mostra – le determinazioni visive e figurative della rappresentazione – mentre consente un'articolazione delle emozioni che le immagini possono solo suggerire.

4. Culture e sognatori

Abbiamo fin qui considerato i vincoli sistemici che agiscono sull'espressione del racconto onirico, ma i sogni sono soggetti a forme di determinazione forse ancora più rilevanti, che rinviano ad un altro livello di pertinenza, quello delle pratiche in cui il racconto del sogno è sempre inserito.

Perché si raccontano i sogni? E soprattutto: *a chi* si raccontano i sogni? Quale la struttura di destinazione che presiede alla pratica del racconto, quali le sue finalità, quali le sue modalizzazioni? Non è la stessa cosa raccontare i propri sogni perché si vuole farlo, perché si deve, o semplicemente perché è possibile.

Sappiamo ad esempio che Fellini ha fatto per lunghi anni un'analisi junghiana e le trasposizioni verbali e visive dei suoi sogni erano anche eseguite in funzione di un preciso rapporto analitico con un certo terapeuta. L'osservazione non è peregrina. Gli psicoanalisti sostengono spesso scherzando che i pazienti fanno sogni diversi a seconda degli orientamenti del proprio terapeuta. Non saprei dire se l'affermazione ha un qualche riscontro empirico, ma contiene un'intuizione importante perché suggerisce che il sogno-testo prende sempre forma all'interno di una pratica intersoggettiva e relazionale di narrazione, culturalmente data. Nella nostra cultura tali pratiche sono perlopiù di tipo psicoterapeutico, ma altrove le cose vanno diversamente, come vedremo.

Il passaggio dal sogno-testo alla pratica che lo rende possibile implica un salto di livello nell'analisi, e richiede l'applicazione di quel *principio di integrazione* che, elaborato inizialmente da Benveniste (1966), è stato recentemente ripreso anche da Fontanille nel suo lavoro

sulle pratiche (2008). Il principio di integrazione è, di fatto, un principio di regolazione dell'analisi che Benveniste elabora per dar conto dell'articolazione dinamica di livelli diversi all'interno del sistema linguistico, ad esempio quando si passa dal livello del fonema a quello della frase. Nel passaggio da un livello all'altro l'analisi cambia statuto, dalla fonologia si arriva alla linguistica del discorso.

Nel caso del sogno, il passaggio dal testo alla pratica implica un trasferimento di senso da un livello all'altro; l'integrazione del livello superiore consente all'analisi di farsi carico delle forme specifiche in cui determinate pratiche sovra determinano la produzione testuale, affrontando in modo più adeguato il rapporto testo-cultura. Non si tratta tanto di collocare un dato sogno in un dato contesto culturale, ma piuttosto di integrare il contesto nell'oggetto, in quanto parte delle sue stesse procedure di formazione. Seguendo Landowski (1989) potremmo dire che il contesto non è né a monte né a valle ma nel cuore stesso del linguaggio. Nel nostro caso ciò significa pensare al sogno come inserito entro una pratica di interpretazione e messa in forma dell'esperienza onirica che ne determina e al tempo stesso circoscrive i possibili esiti espressivi, nelle forme già indicate dell'assoggettamento e del contenimento della soggettività. In altri termini, per comprendere la totalità di significato del sogno è necessario un livello di immanenza di ordine diverso da quello del puro testo che rappresenta il racconto del sogno.

Per illustrare questo punto, farò riferimento al lavoro di Jacques Galinier (1990, 1998) un antropologo francese che ha a lungo lavorato sulle culture meso-americane, in particolare sulla cultura Otomi. Per gli Otomi tutta l'organizzazione sociale è regolata dai sogni, che rappresentano una sorta di tessuto interconnettivo dell'intera collettività, un vero e proprio discorso sociale a cui tutti i membri della società prendono parte. I sogni, nella cultura Otomi, si iscrivono in una complessa cosmogonia in cui al mondo dei vivi corrisponde un modo speculare e ribaltato, popolato dai morti. È da questo mondo infero che provengono i sogni, che hanno a volte anche una funzione regolativa molto specifica e concreta: ad esempio un Otomi può diventare cacciatore o guerriero solo se lo ha prima sognato, come se il destino del singolo non fosse giocabile in un'autodeterminazione strettamente individuale, quale siamo abituati a concepire nella nostra cultura, ma dovesse sempre iscriversi entro un più ampio disegno che

include non solo la collettività dei viventi, ma anche il mondo più vasto e segreto di chi ci ha preceduto.

Cambia qui in profondità il sistema di destinazione, nonché la modalizzazione entro cui si iscrive l'azione individuale del racconto del sogno: sono i morti i veri destinanti nella cultura Otomi, sono loro a regolare il destino dei vivi e da loro provengono i sogni. Un Otomi *deve* sognare il sogno "giusto", pena l'impossibilità di compiere certe scelte nella vita.

Il carattere di assoluta necessità che il sogno riveste in questa cultura assolve in certi casi anche ad una funzione terapeutica e riparatrice. Dato che in queste società la mortalità infantile è elevatissima, gli Otomi hanno elaborato un sofisticato sistema per contenere l'angoscia delle madri che hanno perduto i loro bambini, angoscia purtroppo molto diffusa e comune. È sufficiente che la madre sogni il piccolo entro alcune settimane dalla sua morte perché il bambino sia salvo: non sparirà nel regno dei morti ma tornerà ad incarnarsi nella prossima gravidanza della donna. Accade però che a volte la madre non riesca a sognare il neonato, condannandolo così a sparire per sempre. Per evitare questa sciagura gli Otomi hanno creato una figura di "sognatrice professionale", una donna anziana in età non più fertile che, per modico prezzo, sogna per la madre il sogno che questa non può fare, ripristinando il sistema delle corrispondenze attraverso una sorta di commutabilità onirica. Il suo sogno assume, in una dinamica circolare e condivisa del simbolico, lo stesso valore di quello materno; con il sogno è l'intera collettività che riannoda il legame spezzato fra mondo dei morti e mondo dei vivi e con questo ridà letteralmente vita al bambino perduto contenendo l'angoscia materna e rendendo possibile l'elaborazione del lutto.

Ho sempre trovato questa storia molto poetica e toccante, ma credo che essa ci dica anche qualcosa di più sull'intreccio fra soggettività, intersoggettività e cultura. Il sogno per gli Otomi non è come per la nostra cultura l'espressione di una soggettività individuale specifica e unica; esso è parte di una circolazione simbolica collettiva, quindi può venire scambiato, regalato e venduto. Si può prendere a prestito il sogno di un altro ed esso diventerà anche nostro, perché in fondo il sognatore è solo un tramite in una fitta rete di rapporti e relazioni.

Per concludere, il sogno appare come un interessante banco di prova per riflettere sui processi di soggettivazione e sul loro rapporto

con le procedure di dicorsivizzazione da un lato, e le pratiche culturali dall'altro: è all'interno del campo di tensione fra questi due domini che prende forma la soggettività semiotica.

Per questo non possiamo limitarci all'analisi della sola testualizzazione dell'esperienza onirica, ma dobbiamo anche interrogarci sulla pratica del suo farsi racconto. Come abbiamo visto, si può raccontare un sogno per farsi curare o per curare gli altri, per ridare un'anima ai bambini morti o per predire l'avvenire, e addirittura per rendere possibile quello stesso futuro.

Ed è da qui che bisogna partire, perché la pratica culturale della narrazione trasforma al tempo stesso il senso del sogno ma anche le modalità attraverso cui la soggettività prende forma e si manifesta nel discorso.

Riferimenti bibliografici

- BENVENISTE E. (1966) *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard (trad.it. *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971).
- ECO U. (1984) *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Bompiani, Milano.
- FELLINI F. (2007) *Il libro dei sogni*, Rizzoli, Milano.
- FONTANILLE J. (2008) *Pratiques sémiotiques*, PUF, Paris (trad. it. *Pratiche semiotiche*, ETS, Pisa 2010).
- FOUCAULT M. (1994) "Introduction" in L. Binswanger (a cura di), *Le rêve et l'existence*, Gallimard, Paris (trad. it. *Il sogno*, Raffaello Cortina, Milano 2003).
- GALINIER J. (1990) *La Mitad del Mundo. Cuerpo y Cosmos en los rituales otomies*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional Indigenista, Mexico.
- (1998) "The dream's cosmic print in Indian Mexico: an Otami outline", in P. Salzarulo e P. Violi (a cura di), *Dreaming and Culture. Cultural Context and the Communication of Dreams*, Brepols Turnhout.
- GREEN A. (1974) *Il discorso vivente*, Astrolabio, Roma.
- IMBASCATI A., CALORIO D. (1981) *Il protomentale: psicoanalisi dello sviluppo cognitivo del primo anno del bambino*, Bollati Boringhieri, Torino.

ISAACS S. (1943) *The Nature and Function of Phantasy*, "International Journal of Psycho-Analysis", vol. 29, 73-97.

LANDOWSKI E. (1989) *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Seuil, Paris (trad. it. *La società riflessa*, Meltemi, Roma 1999).

LORUSSO A., PAOLUCCI C., VIOLI P. (2012) *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*, BUP, Bologna.

MELTZER D. (1984) *La vita onirica. Una revisione della teoria e della tecnica psicoanalitica*, Borla, Roma.

Riflessione e trascendenza di una maschera

UGO VOLLI

ENGLISH TITLE: *Reflexion and Transcendence of a Mask*

ABSTRACT: This paper aims to explore the semiotic value of the “subject” not only as a syntactic concept, but as a thematic role attributed to all personal-like entities. The history of this idea in philosophy is used for showing that it implies a doubling and a masking effect. This twist is the only possible explanation of the exceptional status usually attributed to subjects (freedom responsibility). That obliges the semiotic theory to rethink deontic modalities.

PAROLE CHIAVE: Subject; Self-Knowledge; Deontic Modalities; Mask.

La semiotica generativa ci ha abituato a considerare il soggetto innanzitutto come un *ruolo attanziale*, la cui natura fondamentale sarebbe dunque *sintattica*. Da questo punto di vista, per dirla in maniera molto riassuntiva, dovrebbe essere pensata come “soggetto” una qualunque entità quando la si consideri *in azione in vista della congiunzione o disgiunzione (sua o di altri) con un oggetto*, e dunque sia posta in una posizione specifica all’interno di un programma narrativo che riguardi queste giunzioni o eventualmente sia coinvolta in atti di enunciazione relativi ad essa. Così considerato, il “soggetto” della teoria semiotica generativa non appare sostanzialmente diverso sul piano epistemologico dall’omonimo concetto che compare nell’analisi grammaticale, cioè risulta *una pura funzione metalinguistica* che può essere ricoperta da *qualunque cosa*, animata o meno: l’eroe che conquista la vittoria, il re che lo manipola, la principessa che si innamora di lui, il poeta che lo racconta; ma anche il fiume che va al mare e gli fa ostacolo, la nuvola che copre il sole, il libro che è al suo posto nella libreria, il vento che muove le foglie ecc. Questa è certamente una caratterizzazione molto sommaria, che bisognerebbe quantomeno integrare con la semiotica delle passioni, ma mi sembra sufficiente per questa discussione.

Nessun dubbio che una definizione del genere sia plausibile e possa riuscire utile sul piano analitico e anche suggestiva su quello del pensiero. In fondo si potrebbe partire da qui per rivedere l'ipotesi suggerita già da Nietzsche per cui l'idea di soggetto nella cultura occidentale sarebbe *il frutto di una certa configurazione delle lingue indoeuropee*:

Non esiste un soggetto di un'azione, ma solo una manifestazione della volontà di potenza di ciò che chiamiamo linguisticamente "soggetto" secondo una propria "quantità di forza" che esso esercita o a cui esso resiste. La struttura logico-matematica del pensiero occidentale sente la necessità di quantificare la volontà di potenza, pertanto si parla di "quantità di forza" e di "leggi naturali". Un soggetto, inteso nella sua valenza semiotica e non come sostanza, non agisce in conformità di una legge o una necessità costringente, ma secondo la propria volontà di potenza. [...] Il mondo meccanicistico fenomenico è costituito dai concetti semiotici, privi di contenuto sostanziale, di "soggetto agente", "oggetto patente" ed "azione dinamica"¹.

(Nietzsche 2001 libro III, capitolo II, aforismi 618-639)

Ma, bisogna chiedersi, una riduzione del genere è anche sufficiente per chiarire - fuori dal paradigma decostruttivo nicciano - che cosa intendiamo davvero parlando di soggetto? Nel discorso comune, in quello delle scienze sociali e della filosofia, soggetto è molto di più e di diverso da un termine metalinguistico della grammatica frastica e dell'azione: "subjectum" / soggetto è nel diritto pubblico il suddito, colui che è sottoposto; ma la parola può designare anche il tema principale di uno scritto o di un quadro ed è spesso usata per parlare dell'io di una persona.

Traggo una sintesi di queste accezioni dal Dizionario Treccani di Filosofia *sub voce*, che riporto largamente per il suo interesse ai fini della nostra discussione²:

Il concetto di s. è declinato secondo diverse prospettive di riflessione, sia in quanto 'soggettività' intesa come individualità o come coscienza individuale, sia in quanto 'soggezione', secondo lo schema sostanzialistico del 'sostrato', traslato, per es., in ambito politico all'idea di *subditum*. [...]

1. Cfr. anche il frammento 485 della stessa opera dov'è esplicitata la nozione della grammatica. Com'è noto la "Volontà di potenza" è un testo montato dopo la morte di Nietzsche che oggi la filologia rifiuta; ma questo riguarda l'organizzazione del testo e non i singoli frammenti, che si possono ritrovare in Nietzsche 1887-88.

2. http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Dizionario_di_filosofia/.

Il latino *subiectum* traduce il greco ὑποκείμενον, e questo, secondo la sua stessa etimologia, significa in generale, tutto ciò che «soggiace» o «sottostà». In Aristotele, il s. designa tanto la materia, come sostrato su cui s'imprime la forma individuante, quanto la stessa sostanza individuata dal sorreggere gli attributi, o «accidenti», che le ineriscono. Il termine latino *substantia* è etimologicamente analogo a *subiectum* e corrisponde al greco ὑπόστασις «ipostasi», che contiene l'idea di 'sostrato' [...]. Poiché il rapporto reale che connette l'attributo alla sostanza si rispecchia in quello logico che collega i due termini del giudizio, s'intende come il termine che designa il «sostrato» delle affezioni venga insieme a indicare il s. cui è attribuito, affermativamente o negativamente, il predicato. A questo significato logico [...] del *subiectum* si accompagna così quello per cui esso, al pari dei corrispondenti termini di «sostanza» e «ipostasi», serve a designare la realtà in ciò che ha di più reale e in sé consistente, dato che per il pensiero classico il sospetto di relatività al senziente può tutt'al più colpire le affezioni o «qualità» [...], ma non mai il sostrato, comunque esistente, che quelle qualità sorregge. Di conseguenza, nella terminologia logica latina, fin dal tempo di Apuleio e di Boezio, *subiectum* e *subiectivus* si riferiscono al carattere di realtà sostanziale delle cose: e così per la filosofia scolastica *esse subiective* significa l'esistenza reale, mentre *esse obiective* designa la sussistenza soltanto nel pensiero, con antitesi di valori esattamente contraria a quella che i termini di soggetto e oggetto vengono invece ad assumere nel pensiero moderno. Parallelamente, la tradizione agostiniana, con il suo incentrarsi verso l'interiorità del pensiero, costituisce uno degli ambiti di riflessione nei quali si elabora, dapprima in prospettiva religiosa e poi via via più propriamente filosofica, la centralità della coscienza come campo della soggettività, [...].

Il capovolgimento del significato di *subiectum* e dei suoi derivati [...], si compie a partire dal sec. 17°. Descartes – che pure con la sua riflessione sulla spiritualità della sostanza pensante costituisce il punto decisivo di svolta verso la coscienza [...] – mantiene ancora l'uso scolastico del termine. Già Hobbes e Leibniz, tuttavia, parlano di s. per designare il referente dell'attività senziente (Hobbes definisce: «*subiectum sensationis ipsum est sentiens, nimirum animal*», *De corpore*, 25, 3). Il passaggio terminologico è reso possibile dal fatto che l'attività senziente viene concepita inizialmente come attributo del s. corporeo cui inerisce. S'inaugura così la tradizione per la quale il termine s. è adoperato per designare, in genere, la coscienza e il pensiero [...]. Di conseguenza [...] si presenta come s. ciò che non si può pensare esistente se non in funzione del pensiero, e come oggettivo ciò che invece sussiste in sé indipendentemente dal suo essere conosciuto. Questo nuovo significato si afferma in maniera decisiva con Kant e con l'idealismo tedesco dell'Ottocento.

Quest'ultimo senso "idealistico" è anche quello consacrato nel linguaggio comune e in quello genericamente intellettuale, anche se

in molti dizionari tale uso è relegato fra gli ultimi lemmi³. Quando per esempio parliamo di “un cattivo soggetto”, per dire di un tipo poco raccomandabile, o della “soggettività” intesa come sfera psichica privata, o diciamo che un giudizio è “soggettivo” per negargli valore universale e limitarlo alla sfera dei gusti e delle idiosincrasie personali, ci riferiamo a proprio questa nozione di “idealistica” di soggetto, inteso più o meno come sinonimo di “io”, “persona”, “mente”, “individuo”: *il luogo dell’esperienza e della decisione, della conoscenza e della responsabilità*. Insomma, al di là di ogni questione di parole, nel nostro linguaggio troviamo evocata con questo nome un’entità dalle *strane proprietà metafisiche* (non importa qui se reali o immaginarie) che ci interessa comprendere meglio dal punto di vista semiotico; una volta che l’abbiamo compreso, potremo vedere se anche se l’elemento della terminologia semiotica, nel suo riferimento all’azione, non dipenda implicitamente da un riferimento a questa entità.

Ho argomentato altrove (Volli 2008, cap. 7) che a un certo punto della storia culturale dell’Occidente sia avvenuta una “costituzione discorsiva” di questo soggetto-io, cioè che l’oggetto stesso che poi sarà chiamato soggetto debba essere messo in relazione con la *scoperta* (alcuni sostengono: con *l’invenzione culturale*) di uno *spazio discorsivo interno* in cui l’essere umano sarebbe in grado di compiere le singolari operazioni di sapere ciò che conosce, di parlare a se stesso, di esortarsi, di comandarsi, di consolarsi, di mettersi d’accordo da sé con sé, escludendo il resto del mondo dalla conversazione, anzi occultandola - e col correlativo allestimento di una *superficie significativa* esterna volta a produrre per il resto del mondo indizi non necessariamente veritieri

3. Per esempio, nel Sabatini/Colletti (http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/S/soggetto_2.shtml) è il quinto: 1 Tema, materia[...]; 2 teat., cine. Canovaccio, trama: [...]; 3 mus. Tema principale della fuga; 4 gramm. In molte lingue, tra cui l’it., il s. (o *sintattico*) è l’elemento della frase cui si riferisce primariamente il verbo, che con esso concorda: [...] s. logico, il principale interessato rispetto all’evento descritto, distinto dal *s. grammaticale* [...]; 5 Individuo nella sua singolarità; nel l. med., persona che presenta certe caratteristiche clinico-patologiche: *s. anemico*; in dir., persona o ente che ha diritti e doveri e può agire giuridicamente. Così anche nel “Dizionario italiano” online (<http://www.dizionario-italiano.it/definizione-lemma.php?definizione=soggetto&lemma=SoC36Coo>): “1 agg esposto, sottoposto; 2 *sm* argomento [...]; 3 *sm* {filosofia} l’essere pensante contrapposto all’oggetto del suo pensiero; 4 *sm* {grammatica} persona o cosa a cui si riferisce il predicato; 5 *sm* individuo in genere; 6 *sm* {medicina} individuo con particolari caratteri clinici e disposizioni patologiche; 7 *sm* [raro] suddito” e in altri dizionari consultati.

delle proprie intenzioni e passioni e conoscenze - cioè sugli “oggetti” intenzionati da questo “soggetto”.

Dunque la coppia *dissimulazione/simulazione* starebbe alla base di questa struttura del soggetto, comunque denominato; e la troviamo largamente testimoniata a partire dai testi fondatori della cultura occidentale⁴: l’Omero dell’*Odissea* (soprattutto nella figura di Odisseo) e il libro della *Genesi* (a partire dai complicati rapporti fra Abramo e i suoi ospiti), e poi la vediamo sviluppata nelle autobiografie (a partire da Agostino di Ippona) e nella poesia lirica; ma essa ormai appare da secoli a tutti i partecipanti della nostra cultura come un dato di fatto o piuttosto di esperienza che non si può negare.

Troviamo dunque una *storia filogenetica del soggetto* (o della capacità della letteratura di descriverlo, se si preferisce pensare che non si tratti di una costruzione culturale, ma di una struttura costitutiva dell’umano che viene gradualmente messa in luce dalla letteratura e dalla filosofia). Ed esistono nella letteratura occidentali numerosissime *narrazioni ontogenetiche* dello stesso tema, che mostrano come un protagonista acquisti, se non la soggettività nel senso peggiore, intesa cioè come *capacità di mentire*, certamente quella intesa in senso migliore come apprendimento della *decisione* (anche nel senso etimologico di “tagliar via”), cioè della distinzione fra passioni (passive) e comportamenti (attivi), per via di una *riflessione* interiore che presuppone fin nel suo nome un raddoppiamento, una separazione fra i moti dell’animo (l’ira di Odisseo nei confronti delle ancelle che vanno con i Proci, la paura di Abramo di fronte al possibile desiderio del faraone) e quelli del corpo e delle relazioni sociali che ne conseguono (l’imperturbabilità apparente di Odisseo in quella stessa circostanza, il falso stato di famiglia dichiarato da Abramo agli egizi nella stessa occasione). Nel corso di tutta la cultura occidentale, al cuore di molti romanzi di formazione, a partire dal più celebre di tutti, il *Wilhelm Meister* di Goethe, sta proprio la questione del non facile *addestramento alla soggettività*, intesa come capacità di *dominarsi*, di prevedere il futuro, di formulare per esso *progetti*, di mantenere l’identità in mezzo a tempeste esteriori o interiori.

Mi sono soffermato finora, e continuerò a farlo prevalentemente in questo lavoro, sulla dimensione pratica o etica del soggetto, perché

4. Ma non prima, non per esempio in *Gilgamesh* o nei testi sapienziali egizi e babilonesi.

ne considero più fruttuoso l'esame dal punto di vista semiotico; ma è evidente che il termine è stato usato soprattutto in un contesto gnoseologico. Il soggetto della tradizione che va da Cartesio a Kant all'idealismo a Husserl è innanzitutto dotato di conoscenza, cioè di percezione e pensiero. Ma anche in questo caso la condizione perché si possa impiegare questo termine è sempre una forma più o meno complessa di rispecchiamento.

Per essere riconosciuti come soggetto di conoscenza non basta interagire con l'ambiente, *trarne informazioni*, "conoscere" certi suoi aspetti ed elaborarli: lo fanno non solo tutti gli animali e i vegetali ma anche molte sostanze chimiche e macchine. Affinché il termine "soggetto" sia giudicato legittimo e pertinente, vi dev'essere una conoscenza di questa conoscenza, cioè una coscienza *riflessiva* o un'*autocoscienza*. Non sto affermando che il "teatro cartesiano" criticato da Edelman (1992) o il "fantasma della macchina" negato da Ryle (1949) siano effettivamente presenti nella mente o tanto meno nel cervello - stabilirlo o negarlo è compito della ricerca neurologica e delle scienze cognitive, non certo della semiotica, che non ha strumenti di ricerca in grado di fornirle conoscenze autonome su questi temi.

Ma qualunque sia la struttura dello "hardware" del cervello e del "software" della mente, l'effetto percepito nel discorso comune, registrato nei dizionari e implicato nei testi in cui si usa la nozione di soggetto è quello di una *comunicazione interna*, un sapere-di-sapere (o eventualmente di non sapere) Si tematizza dunque anche in questo caso un *raddoppiamento*, una condizione peculiare in cui sarebbe presente la capacità unica del soggetto di parlarsi di discutere *con sé* e di vedersi agire conoscendo le *proprie intenzioni*, in un modo in cui nessun altro ha accesso. Si pensi, per fare solo un esempio testuale a "A se stesso di Leopardi", con il caratteristico intreccio di prima, seconda e terza persona, che di seguito sottolineo con i corsivi del testo:

Or *poserai* per sempre, / Stanco *mio* cor. Però l'inganno estremo, / Ch'eterno *io* mi credei. Però. Ben sento, / In *noi* di cari inganni, / Non che la speme, *il desiderio* è spento. / Posa per sempre. Assai / *Palpitasti*. Non val cosa nessuna / I moti *tuo*i, né di sospiri è *degn*a / La terra [i *corsivi miei qui e nelle citazioni successive, segnalano i luoghi del testo dove si manifesta il raddoppiamento che sto discutendo UV*]

In queste descrizioni⁵, inoltre, è come se il soggetto si trovasse al confine di due spazi: uno in cui è interno⁶, direttamente accessibile, dato come un fatto e raddoppiato, il secondo esterno e spesso manipolato o almeno controllato dall'interno. Per questa paradossale spazialità, veda l'inizio delle *Confessioni* di Agostino:

2.2. Ma come invocare il mio Dio, il Dio mio Signore? Invocarlo sarà comunque invitarlo dentro di me; ma *esiste dentro di me un luogo*, ove il mio Dio possa venire *dentro di me*, ove possa venire dentro di me Dio, Dio, che creò il cielo e la terra? C'è davvero *dentro di me*, Signore Dio mio, qualcosa capace di comprenderti? Ti comprendono forse il cielo e la terra, che hai creato e in cui mi hai creato?

[...] 5.6. *Angusta è la casa della mia anima* perché tu possa entrarvi: allargala dunque; è in rovina: restaurala; alcune cose contiene, che possono offendere la tua vista, lo ammetto e ne sono consapevole [corsivi miei UV]

Vi è dunque uno spazio "interiore", in cui agiscono due o più attori, fino alla turba animale immaginata da Nietzsche nel celebre aforisma 119 di *Aurora*.

Per quanto uno faccia progredire la sua conoscenza di sé, nessuna cosa potrà mai essere più incompleta del quadro di tutti quanti gli *istinti* che costituiscono la sua natura. Difficilmente potrà dare un nome se non ai più grossolani di essi: il loro numero e la loro forza, il loro flusso e riflusso, il gioco alterno dell'uno con l'altro e soprattutto le leggi del loro *nutrimento* gli resteranno del tutto sconosciuti. Questo nutrimento diventa dunque un'opera del caso; i nostri intimi eventi di ogni giorno gettano, ora a questo, ora a quell'istinto, una preda che viene subito avidamente afferrata, ma l'intero andirivieni di queste vicende sta fuori di ogni nesso razionale con le vicende nutritive di tutti e quanti gli istinti; di modo che subentrerà sempre un duplice fenomeno, l'essere affamati e il languire degli uni, il rimpinzarsi, invece, degli altri. Ogni momento della nostra vita fa crescere

5. Si noti una certa assonanza col famoso appello di Odisseo al suo cuore, per cui rimando ancora al mio Volli 2008; ma in generale nei diari e nelle liriche "soggettive".

6. Per questa paradossale spazialità, veda l'inizio delle *Confessioni* di Agostino: "2.2. Ma come invocare il mio Dio, il Dio mio Signore? Invocarlo sarà comunque invitarlo dentro di me; ma esiste dentro di me un luogo, ove il mio Dio possa venire dentro di me, ove possa venire dentro di me Dio, Dio, che creò il cielo e la terra? C'è davvero dentro di me, Signore Dio mio, qualcosa capace di comprenderti? Ti comprendono forse il cielo e la terra, che hai creato e in cui mi hai creato? [...] 5.6. *Angusta è la casa della mia anima* perché tu possa entrarvi: allargala dunque; è in rovina: restaurala; alcune cose contiene, che possono offendere la tua vista, lo ammetto e ne sono consapevole.

alcuni tentacoli del nostro essere ed altri invece li atrofizza, secondo appunto il nutrimento che quel determinato momento porta o no in se stesso. [...]

Nei *Frammenti postumi*, nell'autunno 1880, si legge un'analisi più precisa, che estende lo sguardo anche alle interazioni esterne:

6 [70] L'io non è una posizione di un *essere* rispetto ad altri esseri (istinti, pensieri, e così via); bensì, l'*ego* è una pluralità di forze di tipo personale, delle quali ora l'una ora l'altra vengono alla ribalta come *ego* e guardano alle altre come un soggetto guarda a un mondo esterno ricco di influssi e di determinazioni. Il soggetto è ora in un punto ora nell'altro; [...] Quando gli istinti sono in lotta, il sentimento dell'io è sempre più forte laddove uno di essi prevale.

L'unità ci appare così in una luce ben più *precaria* di quel che si ritiene comunemente, assicurata più dallo sguardo d'altri che da una qualche reale coesione interna, fosse pure il prevalere sempre momentaneo di una delle "forze di tipo personale" che abitano dentro di noi e sono i nostri veri soggetti, un po' alla maniera dei complessi junghiani.

Quel *ruolo* che in questa discussione è stato denominato come "soggetto" appare dunque soprattutto come qualcosa che, benché interiore, si costituirebbe *dall'esterno*, non importa se per effetto dello sguardo altrui o dell'apparecchiamento di una apparenza, della costruzione di una superficie testuale per la lettura, in definitiva di un dispositivo comunicativo, come si sarebbe tentati di ritenere da un punto di vista semiotico. Dunque la struttura fondamentale, dal punto di vista della sua descrizione letteraria e filosofica è di un interno confuso che viene unificato all'esterno in vista di un apparire e di un agire.

Risulta chiaro a questo punto che nel senso comune del termine, "soggetto" non si limita a essere un *ruolo attanziale*, una posizione narrativa puramente sintattica e dunque vuota, ma ha caratteristiche semantiche precise, va considerato dunque anche come un *ruolo tematico*, un certo modo di essere che è caratterizzato da particolari *figure*, quali la riflessione, la simulazione o la dissimulazione, di cui ho già accennato, ma anche la colpa, il rimorso, la vergogna, la libertà ecc. che si possono attribuire solo a soggetti. In una geniale riflessione, Marcel Mauss (1938) ne accostò la natura a quella della maschera e dell'insegna familiare.

Mi permetto su questo punto a richiamare un altro mio lavoro, (Volli 2010), in cui sostengo che la nozione di diritti umani, strettamente legata a quella di responsabilità e dunque di punibilità giuridica, abbia a che fare con la presupposizione di una qualche lacuna (o al contrario con un'iperdeterminazione, comunque con un'anomalia) nella catena universale delle cause e degli effetti che il senso comune, se non proprio la scienza contemporanea, attribuisce alla totalità degli oggetti naturali.

È un punto fondamentale. A questo raddoppiamento dello spazio e degli attori agenti in esso (“io” e “il cuore”; “io” e “la casa della mia anima”, chi parla e chi ascolta, chi comanda e chi ubbidisce, chi conosce e chi sa di conoscere ecc.) si attribuisce implicitamente e senza troppo pensarci il potere di modificare radicalmente la stessa struttura modale della realtà, o più precisamente degli enti che ne sono portatori, fino alla capacità di *raddoppiarla* a sua volta. È un passaggio cui di solito non si fa caso, dandolo per scontato nella teoria semiotica come nel pensiero comune, come se fosse un fatto. Esso solo raramente è registrato esplicitamente dalla lingua (per esempio almeno in parte nella doppia distinzione del tedesco fra i verbi modali *müssen* e *sollen* e rispettivamente *mögen* e *können*).

È opportuno dunque rendere esplicito questo punto. Normalmente noi consideriamo modalmente equivalenti il “dover” (essere) e il “non poter non” (essere) e spieghiamo questa posizione sotto il nome della “necessità” (Greimas e Courtés 1979, sub voce *Dovere*). Si tratta di un'equivalenza abbastanza ragionevole. Vi è per esempio una *necessità* che riguarda tutti gli animali e gli esseri umani: *non possono non morire*, ovvero *devono morire*. Così gli oggetti sospesi a un filo *non possono non seguire* le leggi del pendolo e di conseguenza il loro movimento *dev'essere* isocrono⁷. Se non lo è, siamo in grado di ipotizzare un ele-

7. Greimas e Courtés in realtà distinguono qui fra “dover essere” e “non poter non essere”, che sembrano inizialmente intercambiabili e “dover fare” che si metterebbe invece più facilmente in relazione con il “voler fare”. Il “dover fare” non sarebbe “necessità” ma “prescrizione” e il “non poter non fare”, “obbedienza”. Ma poi, nel prosequi della breve voce, i due autori vedono anche delle “lacune” nel campo modale e l'esistenza di “due valori modali e due tipi di modalizzazioni”, salvo rimandare l'esame della questione a una “revisione generale” delle modalità, che non si è poi mai realizzata e proporre di accontentarsi di “lasciare le cose come stanno per il momento”. Il fatto è che in campo etico la distinzione fra “fare” e “essere” è spesso problematica. Invece di dire “onora il padre e la madre” si potrebbe potuto comandare di “essere un figlio rispettoso”, invece di “non dire

mento di disturbo, come quando le *perturbazioni* dell'orbita di Urano suggerirono nel 1846 la scoperta di Nettuno.

Ma quando si passa ai soggetti, le cose sono diverse. Per esempio, il quinto comandamento - o come si dice nella tradizione ebraica la quinta "parola" - del Decalogo, prescrive di "onorare il padre e la madre" e il sesto di "non uccidere". Esse instaurano dei "doveri" positivi o negativi che siano. Ma ha senso stabilire questi doveri esattamente perché è *possibile* non rispettarli. *Dovere* (nel senso di *essere in obbligo* e non di essere *costretti* o *determinati*) non equivale a *non poter non* ma al contrario presuppone proprio il *poter non*. La modalità etica o deontica del dovere si fonda sulla neutralizzazione di quella fisico-causale. Quando fosse possibile dimostrare che un crimine non sia stato frutto di libera scelta, ma di necessità fisica irresistibile, questa sarebbe un'esimente (*ad impossibilia nemo tenetur*). Inversamente, una virtù esercitata per necessità fisica non avrebbe nessun valore etico. L'assassino guidato da un chip nel cervello non sarebbe più colpevole di quanto sarebbe virtuoso chi evitasse l'adulterio per la stessa causa. Entrambi mancherebbero di quel *gioco* (nel senso del gioco di un bullone o di una vite, richiamato da Gadamer 1960), di quella libertà d'azione che costituiscono il soggetto.

Il problema è come, se non vogliamo limitarci ad attribuirle caratteri magici o religiosi, si possa pensare o giustificare logicamente questa strana lacuna o iperdeterminazione causale, che io preferisco definire con Levinas 1971 "trascendenza" del soggetto (sottolineando con ciò il suo non essere interamente ricompreso o definito dall'ambiente che lo circonda). Ripeto che non mi sembra compito della semiotica pronunciarsi sulle *cause vere e proprie* o sui meccanismi ontogenetici e filogenetici di questo fenomeno, anche perché resta il dubbio che si tratti non di una condizione *naturale* dell'umanità, ma di un processo descrittivo o narrativo, frutto di uno sviluppo storico-culturale complesso, come ritiene già Mauss (1938). E però la *forma* di questa lacuna, la sua *tematizzazione*, il modo in cui essa è descritta nei testi, sono certamente un oggetto semiotico. La mia proposta è che sia opportuno mettere in relazione tale trascendenza del soggetto con

falsa testimonianza" di "essere un testimone onesto", invece di "non commettere adulterio" di "essere un coniuge fedele" ecc. La distinzione dipende troppo dal lessico delle varie lingue e appare complessivamente piuttosto incerta, per cui non ce ne occuperemo qui.

un'altra trascendenza o lacuna che la semiotica conosce bene, quella che è marcata dalla barra del segno saussuriano separante significante e significato. Il significante è un fenomeno materiale (o piuttosto una certa classe di equivalenza di tali fenomeni, individuata per pertinenza: nell'esempio di Saussure tratto dal linguaggio verbale, "un'immagine acustica"). Correlativamente nel linguaggio saussuriano - piuttosto psicologizzante - il significato è "un'immagine mentale"; secondo una vecchia ma sempre stimolante proposta antropologizzante di Eco, "un'unità culturale"; comunque un elemento oppositivo del senso riconosciuto intersoggettivamente come tale. Fra i due, anche nel caso di segni "motivati" come indici e icone, vi è un vuoto, una lacuna, che diviene trascendenza vera e propria nel caso dell'arbitrarietà linguistica.

Non solo il nome "cane" non ha rapporto con il significato che gli attribuiamo nella lingua italiana, ma anche l'immagine del cane lupo che possiamo ritenere sia preso come "prototipo" (nel senso della semantica cognitiva, (cfr. Violi 1997) dei migliori amici dell'uomo è tale solo dentro un certo contesto culturale, non ha rapporto diretto con ciò che raffigura. Non vi è un meccanismo causale che superi la barra segnica, solo un complesso processo sociale (o cognitivo, qui non importa la differenza. Non vi è ragione o causazione (a parte le contingenti e capricciose determinazioni storico-etimologiche) che legghi significante linguistico e suo significato. Vi è un legame sincronico e non casuale di reciproca determinazione (un significante non è tale senza un significato e viceversa) ma vi è anche l'ovvia impossibilità di dedurre l'uno a partire dall'altro. Il significato è *trascendente* rispetto al significante sia per il fatto di essere definito (delimitato per negazione) dagli altri significati, secondo una logica che non è per nulla dipendente da quella dell'opposizione fra i corrispondenti significanti; sia per il suo carattere "mentale" o "culturale" cioè letteralmente assente dal *fatto* dell'enunciazione.

Anche se si cercasse di aggirare questa difficoltà secondo una strategia peirceana, che sostituirebbe i significati con interpretanti, cioè altri significanti, magari di una serie aperta, il problema non si sposterebbe di molto, perché il criterio di questa equivalenza sarebbe di nuovo trascendente, non determinabile a partire dal significante (o dal *representamen*, se si vuole restare più vicini alla lettera di Peirce), di natura psicologica o sociale-culturale.

La lacuna fra significante e significato, l'arbitrarietà linguistica, è certamente importante per spiegare il carattere di "soggetto", cioè la trascendenza che noi attribuiamo all'essere umano quando gli attribuiamo diritti o lo riteniamo giuridicamente ed eticamente padrone dei suoi atti. Fin dalle teorizzazioni aristoteliche (*Politica*, 1253 a), infatti, la natura umana e in particolare la sua dimensione politica (cioè al tempo stesso urbana e sociale) è stata sistematicamente messa in relazione con la capacità di linguaggio della nostra specie e questa è determinata in contrapposizione alla comunicazione animale proprio per la sua capacità di astrazione o di universalità, cioè di mediazione, di trascendenza del significato.

Si può certamente obiettare che vi è una circolarità fra la definizione dell'umano (o, nei nostri termini moderni, del soggettivo) in termini della capacità del linguaggio e del significato in termini di "immagine mentale", anche se il mentale può ben essere sostituito dal culturale come determinazione del senso. Ma questo indica semplicemente che la trascendenza del linguaggio e quella attribuita al soggetto si codeterminano, sono in un certo senso l'una espressione dell'altra.

Il ruolo tematico di soggetto è estremamente generico, viene attribuito a tutti gli umani, gli dei, i demoni, gli angeli e altre figure mitologiche, in molti casi anche agli animali o almeno ad alcuni di essi. Esso, come abbiamo visto, si può sintetizzare con la qualità di essere luogo di attribuzione di volontà, desideri, passioni, responsabilità, obblighi (da cui ovviamente conseguono diverse caratterizzazioni modali) oltre che di azioni. Vi è un parallelismo fra il rapporto che questi "stati mentali" che possiamo chiamare complessivamente, seguendo il linguaggio comune, "intenzioni" intrattengono con le azioni e quello che il significato intrattiene col significante. nel senso che la "motivazione" è almeno in questo parallela alla significazione, nel fatto che entrambe escludono o "trascendono" la causalità.

La conclusione di questa riflessione ci rimanda ancora una volta a Mauss (1938): gli stati mentali in questione possono essere attribuiti sulla base di stereotipi sociali o "maschere" che sono individuate come portatori di agentività. Un soggetto è certamente un agente, nel senso discusso in Volli 2009. Ma non è detto che tutti gli enti, neppure tutti gli esseri animati e forse neanche tutti gli umani possano "agire", soprattutto se con Mauss interpretiamo questo concetto innanzitutto secondo la sua definizione legale (cioè *stare in giudizio*). Chi vada ri-

conosciuto titolare del *diritto di agire* e quindi sia leggibile alla società come agente ed eventualmente anche come “soggetto”, dipende dalle scelte che ogni società compie. Noi oggi siamo profondamente permeati da una cultura egualitaria in questo ambito e riteniamo non solo che tutti debbano essere riconosciuti come “liberi” e dunque agenti e soggetti, anche se facciamo eccezione per i minori e coloro che definiamo “incapaci di intendere e di volere”. Se si va indietro nel passato è facile vedere, come ci ricorda ancora Mauss, che il diritto romano classico riconosceva questa qualifica solo ai *patres familiae* (e ancora fino a un secolo fa circa vi erano limiti legali forti in tutto l’Occidente all’agentività femminile, che ancora si ritrovano nel mondo islamico). In altre società la possibilità di agire erano limitate a certi ruoli sociali, a certe figure preminenti di clan e gruppi. Solo costoro, che erano portatori di un’identità *sovraindividuale*, cioè, secondo Mauss indossavano una certa *maschera collettiva* avevano la *libertà di gioco*, lo *spazio mentale e comunicativo* necessario per produrre quegli effetti di raddoppiamento, riflessione e trascendenza che ho caratterizzato come ingredienti essenziali della soggettività - il che dovrebbe farci riflettere sull’importanza concreta di un’analisi semiotica delle diverse definizioni attribuite alla soggettività per la riflessione semiotica sulle culture.

Riferimenti bibliografici

- EDELMAN G.M. (1992) *Sulla materia della mente*, trad. it. Adelphi, Milano, 1993.
- GADAMER H.G. (1960) *Warheit und Methode* Tuebingen; trad. it. *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983.
- GREIMAS A., COURTÉS J. (1979) *Semiotique: dictionnaire raisonne de la theorie du langage* Hachette, Paris trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- LEVINAS E. (1971) *Totalité et infini*, Nijhoff’s Boekhandel, Le Hague; trad. it. *Totalità e infinito*, Jaka Book, Milano 1980.
- MAUSS M. (1938), “Une catégorie de l’esprit humain. La notion de persone ou celle de “moi”. Un pian de travail” in *Journal of the Rovai Anthropological Institute*», LVIII, pp. 263-281; trad. it. 1965, “Una categoria dello

spirito umano: la nozione di persona, quella di ‘io’”, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi.

NIETZSCHE F. (1881) *Aurora e Frammenti postumi (1879-1881)*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Adelphi, Milano 1964, trad. it di KSA 3: *Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft* e KSA 9: *Nachgelassene Fragmente 1880-1882*, De Gruyter, Berlin.

——— (1887-88) *Frammenti postumi 1887-1888*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Adelphi, Milano 1971, trad. it di KSA 13: *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, De Gruyter, Berlin.

——— (2001) *La volontà di potenza*, Bompiani, Milano.

RYLE G. (1949) *The concept of mind*, London, 1949, ora Un. of Chicago Press; trad. it. *Lo spirito come comportamento*, Einaudi, Torino, 1955.

VIOLI P. (1997) *Significato ed esperienza*, Bompiani, Milano.

VOLLI U. (2008) *Lezioni di filosofia della comunicazione*, Laterza, Roma-Bari.

——— (2009) “Ordine dal caos, ovvero metafisica e semiotica dell’agentività” in *Attanti, Attori Agenti*, a cura di Massimo Leone, *Lexia* 3/4, 2009.

——— (2010) “Al di là dell’essenza, il linguaggio” in *Quaderni laici*, 1, 2010.

PER OMAR

Immagini in prospettiva

Forme e figure dell'enunciazione visiva

TARCISIO LANCONI

ENGLISH TITLE: *Images in Perspective. Forms and Figures of Visual Enunciation*

ABSTRACT: The article introduces the papers submitted by the speakers of the “Centro di Semiotica e Teoria dell’Immagine Omar Calabrese” of Siena, and emphasizes the semiotic relevance of “visual enunciation”, which is the theoretical theme that links all these reports. The forms of enunciation, in visual texts, can be expressed on a figurative plane (through gestures, glances, postures of the characters represented), but also in the abstract form that organizes the geometry of the painting surface (defining the position of the observer, the relationship between the represented space and the space of the observer, the “type of look” appropriate to the vision, etc.). Both of these aspects represent a theoretical space of confrontation between two different semiotic traditions, the Greimasian one and that of French theorists (mainly: Marin, Damisch, Arasse), which Calabrese, with his research, has always tried to link together. Following this teaching, the papers that follow show how this theoretical convergence can lead to interesting ways of research and textual analysis.

PAROLE CHIAVE: Enunciation; Image Theory; Figurativization; Semiotics of the Arts; Textual Analysis.

Solo poche parole per introdurre le relazioni che seguiranno, tutte di allievi di Omar Calabrese.

Mi sembra che queste relazioni mostrino bene, nel loro insieme, come il lavoro di Calabrese prosegua oltre la sua scomparsa e continui a essere produttivo, benché distribuito fra più voci che sviluppano aspetti diversi dei suoi interessi teorici e del suo pensiero. Si tratta dunque di sguardi e idee che si proiettano in avanti, muovendo dai temi di ricerca che Omar ci ha insegnato ad apprezzare, prolungandone le

domande, sviluppandone le intuizioni, sostenendone le argomentazioni, pur mostrando, ciascuna, una totale autonomia e un alto grado di maturità già raggiunto.

Autonomia e maturità che testimoniano, a loro volta, un altro aspetto centrale dell'insegnamento di Omar, il suo lato più "umano", sempre attento alla crescita autonoma e indipendente dei suoi allievi, sempre lontano dall'imposizione di "ortodossie" di qualsiasi genere, e sempre pronto invece a discutere, a contro-argomentare, a sfidare.

Gli autori degli interventi non costituiscono ovviamente la totalità degli allievi di Calabrese ma rappresentano una parte rilevante del gruppo che ha lavorato con lui negli ultimi anni, riuniti nel Centro di Ricerca di Semiotica e Teoria dell'Immagine da lui fondato a Siena e oggi intitolato a suo nome. Sono inoltre tutti cresciuti studiando nei due Dottorati in Semiotica dell'Università di Siena, quello in "Semiotica e comunicazione simbolica", a lungo diretto da Giovanni Manetti, e quello SUM in Studi sulla rappresentazione visiva, diretto dallo stesso Calabrese, e al quale Omar ha dedicato tante delle sue energie.

Due dottorati che, è d'obbligo ricordarlo, oggi tacciono entrambi, e non certo a causa dei risultati conseguiti. Ennesima dimostrazione di come nell'Italia odierna, e per la semiotica in particolare, le vie della ricerca siano sempre più strette e difficili da praticare.

Con il lavoro nel Dottorato, Omar ha innanzitutto trasmesso ai suoi allievi la propria visione della semiotica e della ricerca, che è una visione dialogante, sempre aperta al confronto con punti di vista e discipline diverse, nella convinzione che il rigore semiotico sia fondamentale ma che altrettanto importante sia la capacità di comunicare con gli altri. Apertura che non si traduce in forme di "interdisciplinarietà", termine che per Omar non aveva molto senso, ma nello sviluppo di una semiotica capace di parlare con gli altri, fosse anche per sfidarli. Poiché per sfidare qualcuno bisogna prima farsi ascoltare e comprendere, altrimenti la sfida non può che cadere nel vuoto, lasciando allo stesso tempo la semiotica isolata.

Dialogo e confronto che Omar ha perseguito ospitando, all'interno del Dottorato, studiosi provenienti da ogni parte del mondo e da tante discipline diverse che, oltre a offrire i propri insegnamenti, hanno aperto agli studenti e ai dottorandi un primo spazio di confronto importante con "il mondo della ricerca". Confronto che costituisce un altro aspetto fondamentale dell'insegnamento di Omar, che pre-

tendeva dai suoi allievi che imparassero a “camminare da soli” e che girassero per il mondo, proponendosi in convegni e seminari fuori dalle protettive mura domestiche, imparando in tal modo a “fare rete” con gli altri.

Gli interventi qui raccolti ruotano tutti, anche se con accenti diversi, intorno al tema teorico dell’enunciazione visiva. Un tema su cui Omar ha lavorato fin da quando ha iniziato a occuparsi di semiotica dell’immagine e che attraversa un gran numero di suoi scritti¹.

Per Calabrese, il ricorso alla teoria dell’enunciazione per analizzare e comprendere testi visivi non era il frutto banale di un processo riduzionistico, o ancora più banalmente metaforico, consistente nell’applicazione di un concetto propriamente linguistico a oggetti non linguistici, come appunto quelli pittorici, accomunabili ai primi solo per analogia. Prospettiva apparentemente inevitabile se si accoglie la teoria dell’enunciazione in un’accezione “forte”, quale quella emersa dalla ricostruzione del pensiero di Benveniste, qui proposta da Giovanni Manetti nel suo intervento.

Al contrario, Calabrese riteneva che l’intera teoria dell’enunciazione, come l’organizzazione comunicativa che essa implica, sia radicata in un dispositivo spaziale–visivo che ne determinerebbe l’organizzazione del quadro formale, e che dunque la teoria dell’enunciazione avesse “innanzitutto” un fondamento visivo, capace di informare modelli e pratiche non–visive.

A supporto di questa ipotesi, Calabrese rileva come gran parte dei termini che si riferiscono al modello enunciazionale nel *Dizionario* di Greimas e Courtés (1979) rivelino la comune derivazione dalla teoria prospettica, che nella nostra cultura sembra così fungere da modello di riferimento per la strutturazione del campo comunicativo:

Ne discenderebbero due notevoli conseguenze: primo, che la teoria dell’enunciazione *non è applicabile* alla pittura ma è *una vera e propria teoria della pittura*; secondo, che la prospettiva lineare non è solo un dispositivo tecnico, logico e filosofico, ma è *una teoria della comunicazione* [...]. Valga soltanto l’invito ad una attenta lettura di un corpus di definizioni presenti nel *Dizionario* di Greimas e Courtés. Le definizioni sono le seguenti: *actualisation, aspectualisation, configuration, débrayage/embrayage, énonciation, déictique, espace, figurativisation, focalisation, iconicité, image, localisation, observateur,*

1. Si vedano in particolare Calabrese 1981, 1985, 2008.

occultation, perspective, point de vue, référent, spatialisation, temporalisation. Un esame filologico mostrerà come in Greimas sia estremamente ricorrente un insieme di metafore di tipo eminentemente pittorico, che insistono molto sui concetti di *punto di vista* e di *prospettiva*".

(Calabrese 1985, p. 38)

Seguendo le idee sviluppate da Benveniste nei suoi ultimi scritti², Calabrese riteneva che la pittura in quanto tale non costituisca "un" sistema semiologico capace di assicurare il fondamento immanente comune alle singole opere, ma sottolineava che ciò non significa che le singole opere non abbiano sistema. Significa invece che ogni singola opera avrà una forma semiotica singolare, e che sia dunque e comunque l'esito di una particolare "messa in prospettiva" di un sistema dato, implicando dunque un atto di enunciazione. Per quanto il sistema possa essere unico e specifico della singola opera: un sistema testuale, che in quanto tale richiede di essere di volta in volta "decifrato".

Si dovrebbe anzi considerare l'ipotesi che ogni opera sia l'esito non della manifestazione di una singola forma semiotica ma di una architettura di forme semiotiche la cui articolazione sarà peculiare di ogni singolo testo. Ma è solo grazie ad un'istanza di controllo capace di ordinarle e di orientarle in una data prospettiva che le diverse forme potranno coesistere. Un'istanza di controllo che è appunto ciò che chiamiamo "enunciazione", e che non si confonde con un'idea di "produzione" testuale empirica, ma costituisce una condizione necessaria per coordinare l'universo discorsivo rappresentato rispetto alle forme immanenti che ne garantiscono il funzionamento semiotico.

Questo lavoro immanente di articolazione e messa in prospettiva genera oggetti testuali che possono apparire come in sé sussistenti, in cui le tracce enunciazionali tendono a essere cancellate dando vita ad un testo che assume la forma dell'"oggettività"; oppure potranno apparire come oggetti "donati ad altri", e cioè messi nella prospettiva di un tu, chiamato a riconoscersi in questo oggetto prodotto, il quale prende la forma di un discorso "soggettivo".

Queste modulazioni di effetti di soggettività e di oggettività sono state studiate da Calabrese su due piani distinti, che possono essere ricondotti, grossolanamente, al lavoro di alcuni studiosi con cui ha intrattenuto un lungo dialogo.

2. In particolare Benveniste 1969.

Da un lato, prendendo spunto dalle riflessioni di Louis Marin (1994), potremmo parlare di una dimensione “figurativa” dell’enunciazione, legata all’idea che all’interno dei testi ci siano figure attoriali capaci di convocare la dimensione enunciazionale, come accade ad esempio con il *commentator* albertiano, che attraverso un gioco di orientamento di sguardi e gesti lega l’universo rappresentato, storico, allo spazio occupato dallo spettatore, generando effetti di “presentazione della rappresentazione”, per usare gli stessi termini di Marin.

Una prospettiva che Omar ha integrato con i modelli di analisi greimasiani, e che possiamo ad esempio trovare esemplificata nei saggi dedicati alla “sintassi della vertigine” o al “nudo” (Calabrese 1985) o ancora nella recente monografia sull’autoritratto (Calabrese 2006).

Su un piano diverso, seguendo gli spunti di ricerca di Hubert Damisch (1972) e di Daniel Arasse (1985, 1999), si potrebbe invece parlare di una concezione “geometrica” dell’enunciazione, in cui a modulare il rapporto fra il mondo rappresentato (enunciato) e un’istanza osservatrice, posta, dall’opera stessa, al di fuori dell’opera, sono i dispositivi di rappresentazione, a partire dalla già citata prospettiva per arrivare alle sue deformazioni anamorfiche o alle architetture dipinte. Dispositivi che definiscono una posizione di osservazione come condizione necessaria per il proprio stesso funzionamento.

Linea di ricerca che può essere esemplificata da saggi come quello sugli *Ambasciatori* di Holbein o quello sulle architetture dipinte (Calabrese 1985) o ancora nella sua introduzione (Calabrese 2009) all’edizione italiana del libro di Arasse (1999) sull’Annunciazione. Libro in cui Arasse riprende e sviluppa le idee seminali già espresse in un vecchio saggio *Annonciation/Enonciation* che Calabrese aveva voluto pubblicare in uno dei numeri di *Versus* (37, 1985) da lui curati.

Anche i saggi che seguono testimoniano questo duplice orientamento nei confronti delle figure e dei dispositivi enunciazionali implicati in testi visivi, o audiovisivi, di diverso genere.

I diversi interventi propongono infatti una serie di analisi vertenti su oggetti culturali di carattere assai diverso, in una gamma che comprende i dispositivi di visualizzazione elaborati dalle avanguardie artistiche, le pratiche di ritestualizzazione e rimediazione dell’arte contemporanea, il videodocumentario a carattere testimoniale, il film d’arte, l’architettura modernista, la grafica creativa. Tutti testi che non si limitano a “implicare” una struttura enunciazionale, ma che con tale struttura “giocano”

sfidando in modo diverso l'osservatore, che si trova in essi chiamato in causa e il cui ruolo o posizione viene messo in discussione.

Il saggio di Francesca Polacci analizza un *assemblage* di Picasso (*Composition au gant*, del 1930), riprendendo le ricerche di Louis Marin sulla cornice e sui limiti della rappresentazione. L'analisi mostra come il lavoro dell'artista sul telaio / cornice dell'opera, che con le avanguardie novecentesche diviene spesso una componente dell'opera più che una sua aggiunta esterna, comporti una riflessione meta-teorica sullo statuto dell'immagine stessa e sul suo rapporto con il mondo "fuori cornice", con il mondo dell'osservatore.

Nell'analisi di *Paris Street View*, un'opera di Michal Wolf prodotta ricomponendo citazioni dell'archivio di *Google Street View*, che ne ritagliano e magnificano il "rumore di fondo" visivo (gli scarti, gli accidenti, gli eventi non pertinenti), Diletta Sereni si interroga sullo statuto del Soggetto che viene implicato in tale operazione di ritualizzazione, e sulle differenze rispetto al Soggetto che il progetto di mappatura originale sembrerebbe implicare, ed evidenziando le contraddizioni che lo attraversano.

Anche Angela Mengoni si sofferma sulle produzioni dell'arte contemporanea, proponendo l'analisi di un testo estremamente complesso qual è *Atlas* di Gerhard Richter, frutto di decenni di "accumulazione di immagini", che tracciano e rendono "sinottico" l'intero percorso di ricerca dell'artista. Mengoni si interroga in particolare sul modo in cui un oggetto così stratificato possa lasciar emergere forme di iscrizione della soggettività. Per farlo ricorre al concetto, elaborato da Felix Thürlemann, di "immagine al plurale" o "iperimmagine", ipotizzando che tra le due istanze di enunciatore e enunciatario si insinui un meta-enunciatore responsabile della selezione e dell'orientamento delle immagini. Un meta-soggetto che per Mengoni non è un'entità puramente astratta ma è anzi capace di rivelare il lavoro di elaborazione (e mancata elaborazione) dell'immaginario della Germania post-bellica.

Maria Cristina Addis si sofferma invece su un importante e complesso momento / monumento dell'architettura modernista, la *Chiesa della Colonia Güell* di Antoni Gaudí, mostrando come l'organizzazione morfologica e la componente decorativa implicino prospettive diverse e punti di vista diversi, imponendo una riconfigurazione continua del rapporto fra soggetto osservatore implicato e spazio costruito, necessario per cogliere il complesso schema di senso che l'edificio propone.

Francesco Zucconi e Massimiliano Coviello propongono invece l'analisi di due testi audio-visivi. Zucconi torna ad interrogarsi su uno dei temi di ricerca più cari a Omar, quello del rapporto fra cinema e pittura, a partire da una lettura del film *The Mill and the Cross* (trad. it. *I colori della Passione*) di Lech Majewski, in cui lo spettatore viene guidato all'interno di una simulazione del processo ideativo della *Salita al calvario*, uno dei capolavori di Pieter Bruegel il Vecchio, e invitato a riflettere sullo statuto dell'artista umanista e sul suo rapporto con la propria comunità e la propria cultura.

Nel suo saggio, Massimiliano Coviello affronta il tema dell'enunciazione nella forma complessa che assume all'interno del discorso testimoniale, in cui il far-credere-vero e la costruzione dello statuto del soggetto narratore rispetto a ciò che narra o mostra assumono un valore essenziale. A questo fine vengono analizzate alcune sequenze del documentario di Rithy Panh *S-21, la macchina di morte dei Khmer rossi*, in cui il pittore Vann Nath, sopravvissuto alle torture, torna nel luogo della sua prigionia.

Valentina Manchia ci propone invece un'analisi di alcuni testi di Massin, uno dei più importanti *graphic designer* del secondo dopoguerra in Francia, in cui "l'obbligo" di trasparenza spesso imposto alla grafica tipografica, ai fini di una più facile intelligibilità del testo, viene infranto proprio per valorizzare il senso dei testi stessi, in un gioco sottile di "interpretazioni" che implicano una figura complessa di lettore, costretto a muoversi fra prospettive diverse.

Stefano Jacoviello, infine, assumendo una posizione più teorica, ci offre una propria riflessione di carattere generale sull'analisi del testo artistico, e sulle problematiche "sensibili" che questo pone. In questa prospettiva Jacoviello sviluppa una rilettura di alcune idee di Calabrese e mostra come il rapporto fra l'organizzazione enunciazionale del testo e la sua strutturazione stilistica costituisca un nodo chiave per lo sviluppo di una semiotica delle arti.

Riferimenti bibliografici

ARASSE D. (1985) *Annonciation/Enonciation. Remarques sur un énoncé pictoral du Quattrocento*, "Versus", 37: 3-17.

- (1999) *L'annonciation italienne*, Hazan, Paris (trad. it. *L'annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*, Usher Arte, Firenze 2009).
- BENVENISTE E. (1969) *Sémiologie de la langue*, "Semiotica", 1: 127–135 (trad. it. "Semiologia della lingua", in *Essere di parola*, Mondadori, Milano 2009, 3–21).
- CALABRESE O. (1981) "L'enunciazione in pittura", in AA.VV. *Semiotica dell'enunciazione*, MCM, Pavia.
- (1985) *La macchina della pittura*, Laterza, Bari (nuova edizione, La Casa Usher, Firenze–Lucca 2012).
- (2006) *La forma dell'acqua*, "Carte semiotiche", 9–10: 31–46.
- (2008) *Come si legge un'opera d'arte*, Mondadori Università, Milano.
- (2008b) *L'art de l'autoportrait*, Citadelles & Mazenod, Paris (trad. it. *L'arte dell'autoritratto*, Usher Arte, Firenze 2010).
- (2009) "Tempi, luoghi e soggetti dell'Annunciazione", introduzione ad Arasse Daniel 1999, 7–16.
- (2010) *L'art du trompe-l'œil*, Citadelles & Mazenod, Paris (trad. it. *Il trompe-l'œil*, Jaka Book, Milano 2011).
- DAMISCH H. (1972) *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, Paris (trad. it. *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Costa & Nolan, Genova 1984).
- (1987) *L'origine de la perspective*, Flammarion, Paris (trad. it. *L'origine della prospettiva*, Guida, Napoli 1992).
- GREIMAS A.J. (1984) *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, "Actes Sémiotiques – Documents", 60 (trad. it. "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in Corrain L. e M. Valenti (a cura di) *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna 1991, pp. 33–51).
- , COURTÉS J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonnée de la théorie du langage*, Hachette, Paris (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La casa Usher, Firenze 1986).
- MARIN L. (1989) *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Usher, Paris (trad. it. *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, La Casa Usher, Firenze–Lucca 2012).
- (1994) *De la représentation*, Gallimard-Seuil, Paris (trad. it. parz. *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma 2001).

L'occhio e la finestra

Effetti soggettivanti nell'opera gaudiana

MARIA CRISTINA ADDIS

ENGLISH TITLE: *The Eye and the Window: Subjectivizing Effects in Gaudi's Work*

ABSTRACT: The objective of this article is to outline some aspects of Gaudi's aesthetical discourse linked to the idea of excess, a morphological and decorative excess but also an excess of proximity, a collapse of the good distance between the subject and the aesthetic object.

Our analysis focus on a specific gaudian work, "La església de la Colonia Güell", with the aim of showing visual strategies responsible of the construction of a "receptive" subject.

PAROLE CHIAVE: Gaudí; Semiotics of the Fine Arts; Subjectivity; Spatiality; *La església de la Colonia Güell*.

L'immensa mole di studi gaudiani esclude qualunque pretesa di esaustività dal nostro contributo, ma non ci impedisce di tentare di isolare uno specifico problema di significazione, a partire dall'evidenza, imposta dalle stesse opere, di una sorta di *eccesso*, morfologico e decorativo in prima battuta, ma anche *eccesso di prossimità*, di collasso della distanza dell'oggetto estetico¹.

La nostra analisi verterà in particolare sulla *Chiesa della Colonia Güell*, nell'ipotesi che l'aspirazione alla *tabula rasa* sottesa alla ricerca estetica che ha coinvolto l'architetto in un processo progettuale

1. Evidenza che non è sfuggita all'artista e teorico Salvador Dalí, che celebrò l'opacizzazione ai limiti dell'intelligibilità dei significati funzionali, pragmatici, simbolici ed estetici dell'architettura all'opera nei lavori gaudiani come la "fine della rappresentazione" e l'avvento di un'arte a-significante e per questo tanto più efficace, in grado di rinnovare la relazione fra soggetto e oggetto in termini esclusivamente esteso-passionali. Cfr. Dalí 1933.

durato circa dieci anni, dal 1898 al 1908², ricada in primo luogo sulla riconfigurazione della relazione fra soggetto e spazio costruito.

1. *Il canto delle sirene: la costruzione di uno sguardo cieco*

La chiesa fu ideata su commissione del conte Eusebi Güell, e destinata alla colonia tessile fondata dallo stesso Güell nelle campagne di Santa Coloma de Cervellò, un piccolo borgo rurale a poche decine di chilometri da Barcellona. La chiesa (o meglio la cripta, unica porzione dell'edificio effettivamente costruita) si trova in cima a una collina situata a nord-est della colonia, al centro di una radura immersa in un bosco di pini (figg. 1a e 1b).

Figura 1. F. Berenguer, Piano generale della Colonia Güell, 1910 © Lahuerta 1991 (sinistra), Pianta della cripta della chiesa della Colonia Güell (destra).

Il passaggio dall'insediamento urbano al bosco comporta la graduale perdita del netto sistema di coordinate ortogonali che regola gli spazi della colonia, a favore di una progressiva amorfia che si prolunga negli ambienti esterni della chiesa. L'eterogeneità dei piloni che sorreggono il portico nega infatti un'articolazione spaziale univoca, le nervature delle volte allestiscono ambienti concavi dalle coordinate

2. Sul progetto della Chiesa della Colonia Güell cfr. in particolare Lahuerta 1991, Pane 1964, Puig Boada 1976, Tomlow 1989.

mutuamente esclusive, a loro volta contraddette dalle direttrici divergenti instaurate dai filari di cocci che marcano i rapporti di forza fra gli elementi portanti: a ogni spostamento, anche minimo, del corpo o dello sguardo, lo spazio muta drasticamente, riorganizzandosi attorno al nuovo punto di riferimento (figg. 2a e 2b).

Figura 2. Portico, veduta dalla passerella laterale © Güell 1990 (sinistra), Portico, veduta dall'accesso frontale (destra).

Alla perdita del dominio cognitivo, della possibilità di anticipare con lo sguardo le articolazioni e i percorsi spaziali, corrisponde per l'osservatore un'iper-sollecitazione estetica presa in carico tanto dalla morfologia instabile quanto dal rivestimento delle superfici: più ci si avvicina, più la relativa continuità cromatica delle pareti si smembra in plaghe più piccole, a loro volta composte di elementi discreti e nettamente riconoscibili, i quali, nei pressi di alcuni luoghi notevoli, si ri-combinano per originare motivi figurativi, discernibili solo a una vicinanza serratissima.

L'instaurarsi di distinte soglie percettive in funzione della distanza d'osservazione richiama la problematica dei valori *tattili* o *aptici* posta in ambito estetico dalla *teoria della pura visibilità*³, all'interno della quale l'opposizione *visivo vs tattile* rimanda a due diversi regimi di visione, distinti in funzione della distanza d'osservazione: nel primo caso la lontananza garantisce una visione sinottica dell'oggetto in grado di sintetizzare i dati percettivi in un'immagine globale, nel

3. Ci riferiamo in particolare a Hildebrand 1893 e Alois Riegl 1901, nonostante tale problematica sia sistematicamente presente nell'intera teoria formale dell'arte. Cfr. al proposito Lancioni 2012.

secondo la vicinanza inibisce al contrario tal tipo di sintesi e costringe l'occhio a percorrerne i bordi per evincerne proporzioni e dimensione.

Tarcisio Lancioni (2012), in una rilettura in chiave semiotica delle teorie formali dell'arte, ha ampiamente messo in luce come l'opposizione fra *visione da lontano* e *visione da vicino* non riguardi tanto l'effettiva distanza d'osservazione quanto la capacità del testo visivo di inscrivere al proprio interno le marche enunciazionali responsabili della modalizzazione dello sguardo dell'osservatore⁴. Tali considerazioni ci invitano a pensare l'efficacia "ipnotica" di questi spazi non come un bruto dato percettivo, ma come l'effetto di una precisa strategia enunciazionale mirante a *far guardare come se si toccasse*: l'effetto di "corpo a corpo" sembrerebbe in altri termini la risultante di una doppia costruzione, che prima (in termini logici) riduce il soggetto a uno *sguardo*, e successivamente lo *priva della vista*, accordandogli invece alcune delle funzioni dell'apparato motorio.

A proposito della fascinazione esercitata dalle cupole affrescate del Correggio, Hubert Damisch riprende un'osservazione avanzata da Raphael Mengs (1836): "Empiando le masse di luci ed ombre al pari di una riviera che varchi i suoi limiti, ne trascinò i suoi spettatori nel gran mare della grazia e ancora, per il *canto delle sue sirene*, ne conduce nel *paese dell'illusione*" (Damisch 1972, p. 131, corsivi nostri). La pertinenza della citazione non riguarda esclusivamente il tratto evidentemente *barocco*⁵ ascrivibile all'edificio: la visione serrata instaurata da un testo che sembra non far altro che affermare di cosa è fatto, come è fatto, come funziona, ha come primo effetto quello di neutralizzare la funzione delle mura come operatori di articolazione e organizzazione spaziale; le pareti, da soglie deputate a discernere due luoghi, si affermano come *il luogo*, lo *spazio topico* — in termini narrativi — di congiunzione con l'oggetto di valore. Le superfici stesse si ergono dunque a *paese dell'illusione*, uno spazio simulacrale che funziona

4. Sugli effetti soggettivanti derivanti dall'instaurarsi di una *visione da vicino* cfr. in particolare Corrain 1996 e Deleuze 1981.

5. Ci riferiamo in particolare all'interdefinizione di stile *classico* e stile *barocco* inaugurata da Wölfflin a partire da cinque categorie: "lineare" vs "pittorico", "rappresentazione per piani" vs "rappresentazione in profondità", "forma chiusa (tettonica)" vs "forma aperta (atettonica)", "molteplicità" vs "unità", "chiarezza assoluta" vs "chiarezza relativa". Cfr. Wölfflin 1888, 1915. Sull'operatività analitica del sistema categoriale wölffliniano cfr. in particolare Floch 1986, 1995.

alla stregua di un grande affresco materico che sfrutta la prossemica spaziale per incrementare il proprio potere di presa sull'osservatore.

2. *E il Verbo si fece carne: discorso cristologico e costruzione del soggetto ricettivo*

Un rinnovato interesse per il concetto di *semi-simbolico* nell'ambito della semiotica testuale di matrice generativa tende a portarne in secondo piano la definizione tipologica, per valorizzarne la portata euristica quale modello strutturante trasversale alle sostanze di manifestazione, suscettibile di articolare indifferentemente i due piani costitutivi di una semiotica e i diversi livelli d'astrazione del piano del contenuto, e dunque di reggere articolazioni significanti complesse e stratificate pur in assenza di un codice o una convenzione predefinita⁶.

Vorremmo far nostra quest'ultima linea di ricerca, che oltre ad essere coerente, dal punto di vista epistemologico, con la concezione puramente formale e differenziale dei due piani del linguaggio, si rivela uno strumento analitico imprescindibile per indagare le condizioni di intelligibilità di oggetti, come quello in esame, il cui primo effetto di senso sembrerebbe per l'appunto quello di sottrarsi a qualsivoglia sistema di regolarità.

In particolare, vorremmo tentare di illustrare come uno stesso micro-sistema costituito di poche opposizioni figurali si faccia carico di manifestare:

- a livello tematico, l'opposizione *umano vs divino*;
- a livello semio-narrativo, l'opposizione fra le forme di modalizzazione *sapere vs credere*;
- a livello semantico profondo, l'opposizione valoriale *vita vs morte*;
- a livello enunciazione, una riflessione teorica sullo statuto dell'oggetto architettonico imperniata sull'opposizione *forza vs forma*.

6. Oltre al saggio seminale di Greimas (1984), cfr. fra gli altri Calabrese 1999, 2006, 2012, Corrain-Valenti 1991 (a cura), Lancioni 2009, 2012, Marsciani 2012a, Polacci 2012, Polacci 2012 (a cura).

Fra l'eterogenea gamma di testure che si offrono allo sguardo, è possibile operare una prima discretizzazione a partire dal contrasto saturo/insaturo. A livello topologico, le zone "lucide" si situano nei pressi delle aperture (il portale e le finestre), mentre il resto delle superfici appare "opaco" (figg. 3a e 3b), suggerendo l'omologazione:
 saturo: insaturo = interno: esterno

Figura 3. Portico, dettagli finestre (sinistra), Mura perimetrali, dettagli finestre (destra).

La stessa correlazione è manifestata dai pochi simboli religiosi che decorano le pareti, di cui il testo ci consegna una versione *opaca* e *convessa*, lungo le mura perimetrali, e una *lucida* e *concava*, incuneata nelle volte del portico, laddove la stessa opposizione concavo/convesso può essere ricondotta, per riduzione semantica, a quella interno/esterno (Figg. 4-7).

Figura 4. Pesce "esterno", dettaglio (sinistra), Pesce "interno", dettaglio (destra).

Figura 5. Croce “esterna”, dettaglio (sinistra), Croce “interna”, dettaglio (destra).

Figura 6. Lettera Alfa “esterna”, dettaglio (sinistra), Lettera Alfa “interna”, dettaglio (destra).

Figura 7. Lettera Omega “esterna”, dettaglio (sinistra), Lettera Omega “interna”, dettaglio (destra).

I tre emblemi restituiscono tre versioni del Cristo, quella *umana* (la figurativizzazione del termine greco ἰΧΘΥΣ, “pesce”, acronimo di Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Ἰός Σωτήρ, “Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore”), quella *divina* (*Alfa* e *Omega*, inizio e fine di ogni cosa), e il processo che ne rivela la doppia natura (la croce incastonata nella “ruota del sole”, che presenta l’evento salvifico inaugurale della dottrina cristiana). Essi ci consegnano dunque una versione condensata del mistero dell’*incarnazione*: un oggetto del sapere qualificato di per sé come inaccessibile alla ragione umana che può essere colto solo per intercessione divina. L’opposizione plastica e cromatica manifestata dalle due versioni della condensata narrazione cristologica è sovra-articolata da un’ulteriore opposizione topologica: i simboli “opachi” sono sparsi lungo le mura e quasi indiscernibili dal supporto murario, quelli “lucidi” si presentano riuniti insieme e appaiono nitidi e ben distinti dal supporto.

I due assi su cui si oppongono *interno* ed *esterno* — saturo/insaturo e concentrato/diffuso — sembrerebbero manifestare, rispettivamente: due spazi distinti ed eterogenei, che la funzione sacra dell’edificio e l’oggetto della narrazione affidata alle decorazioni invitano a identificare come il dominio del *divino* e il dominio dell’*umano*; due alternative modalità di presenza della stessa occorrenza, la prima frammentata e parzialmente integrata al supporto, la seconda integra e nettamente distinta da esso. L’*interno* comporta dunque un principio d’ordine e chiarezza che lo valorizza euforicamente come il luogo di congiunzione con l’oggetto di sapere: le opposte modalizzazioni cui è soggetta la stessa grandezza semantica, la “verità rivelata” al centro del credo cattolico, che appare in un caso confusa e disorganizzata, nel secondo nitida e ordinata, ci sembrano riconducibili a due distinte modalità conoscitive, il *sapere* e il *credere*, di cui solo la seconda ha esito positivo; ne consegue la valorizzazione di una competenza esistenziale, un *saper essere congiunto*, che il testo stesso contribuisce a costruire.

Se da un lato il micro-sistema che stiamo tentando di costruire si manifesta a partire dall’opposizione fra finestre “interne” ed “esterne”, la stessa iterazione orizzontale delle aperture si carica infatti di una funzione sintagmatica, reggendo la messa in scena di un processo di trasformazione che coinvolge esplicitamente l’osservatore all’interno della narrazione cristologica.

Figura 8. Finestre inscritte nei due “falsi interni”.

Le prime tre finestre che si incontrano nel percorso segnato dalla passerella perimetrale sono inserite in due “falsi interni” che appaiono marcatamente opposti dal punto di vista della loro strutturazione plastica (fig. 8):

- l’apertura a destra presenta contorni rettilinei e definiti, delineando un trapezio che si chiude verso il basso, all’altezza del suolo, assimilabile a una sorta di bara funeraria, mentre la seconda presenta una forma irregolare paraboloidale con l’apice in alto; l’isotopia funerea instaurata dalla prima, che di fatto raddoppia a livello enunciato la funzione di ossario ascritta alla cripta dall’architettura cristiana, rende ragionevole ipotizzare che anche la seconda cavità cieca, a misura d’uomo, sia riconducibile a un’altra bara, in particolare un sepolcro;
- la prima ingloba una finestra, frontale, l’unica fra le ventidue aperture che attorniano l’edificio a presentare contorni regolari, mentre la seconda ingloba due aperture irregolari di forma ovoidale, speculari, inclinate di circa 45° gradi a destra e a sinistra del fronte;
- dalla prima sono del tutto assenti gli emblemi religiosi, ed essa si qualifica come elemento “opaco”; li ritroviamo invece tutti concentrati nella seconda, alla quale la versione “interna” della croce attribuisce il tratto “lucido”.

L'opposizione fra le due cavità sembrerebbe dunque proporci due "tipi di morte", la prima *umana* (tratto / insaturo /), intelligibile (contorni regolari, frontalità) e disforica (direttrice discendente, assenza di Cristo), la seconda *divina* (tratto / saturo /), inintelligibile (contorni irregolari, sbieco) ed euforica (direttrice ascendente, presenza di Cristo); alla morte terrena del Cristo *uomo*, il testo ci oppone quella stessa morte in quanto avvento del regno del Cristo *dio*. Questa interpretazione è rafforzata dalla posizione invertita di "Alfa" e "Omega", apposte specularmente una di fronte all'altra sulla cornice dell'ingresso della seconda cavità: se, quando affiancate, la direzione di lettura impone di leggere a partire da destra l'insieme delle due lettere come "Principio e Fine di ogni cosa", il percorso instaurato dalla passerella pone prima la "fine" e in seguito il "principio", a marcare il passaggio dalla "morte" alla "vita".

Se a livello topologico l'osservatore si delinea come *sguardo cieco*, la narrazione plastica affidata alle pareti istituisce ugualmente un soggetto impossibilitato a conoscere: la presa cognitiva è doppiamente negata da una narrazione che si snoda "al di qua" della figura — è marcata, in questo senso, l'assenza di decorazioni propriamente figurative — e "al di là" della parola (emblemi), ovvero oltre la conoscenza umana del mondo. Da questo punto di vista, l'intero edificio funziona alla stregua di una gigantesca *imago pietatis*⁷: la "bara" e il "sepolcro", entrambe a misura d'uomo, invitano a integrare la narrazione della morte e resurrezione di Cristo attraverso il proprio stesso corpo, radicalizzando la modalizzazione secondo il *non poter sapere* e il *non poter non essere* che istituisce un soggetto ricettivo e letteralmente "fuso" con l'oggetto.

3. *Io-tu*: macchine viseificanti e trappola soggettivante

Come anticipato nel paragrafo precedente, la prima finestra che incontriamo a destra, all'interno della cavità-bara, è l'unica a presentare forme regolari, composta di una base rettangolare sormontata da un arco a tutto sesto, ed è ugualmente l'unica a convocare il piano ortogo-

7. Ci riferiamo in particolare alla ridefinizione in termini enunciazionali di tale genere iconografico avanzata da Felix Thürlemann. Cfr. Thürlemann 1989.

nale, operatore per eccellenza di articolazione spaziale prospettica. A partire da questa prima apertura, assistiamo a una progressiva negazione della regolarità eidetica e dell'ortogonalità a favore di una struttura sempre più emergente, aggettata, e irregolare: l'iterazione modulare delle aperture è dunque suscettibile di un'ulteriore lettura sintagmatica, nei termini di un *processo di deformazione* che diventa esplicito nei pressi della torre, in cui la finestra si presenta ostensivamente contratta, come sottoposta a una forza di spinta a cui è riconducibile il marcato ripiegamento degli strombi (fig. 9).

Figura 9. Torre destra, veduta laterale (sinistra), Torre destra, veduta frontale (destra).

Da una *forma che organizza la materia* passiamo progressivamente a una *forma risultante dall'esercizio di una forza* sulla materia stessa; una perdita di ordine, di qualunque *ordine*, sia in senso letterale che propriamente architettonico, che comporta l'espulsione del soggetto dall'orizzonte dell'edificio: non senza una certa ironia, l'unica posizione univoca che ci assegna la Chiesa della Colonia Güell è quella di una "bara", oltre la quale la *finestra* perde progressivamente la propria funzione di accesso cognitivo per caricarsi di una tensione di verso opposto che raggiunge il proprio apice a livello della torre stessa, in cui la forma ovoidale delle tre aperture riproduce la tensione scopica tipica di uno *sguardo* (figg. 16–17). Una delle provocazioni più felici di Omar Calabrese è stata quella di identificare la teoria dell'enunciazione greimasiana con il dispositivo della prospettiva lineare:

cardine dell'attività linguistica che dà luogo all'enunciazione è un processo proiettivo che termina nel discorso e vi manifesta la cancellazione o la sottolineatura di un'attività prospettica, di un *punto di vista*. [...] la doppia illusione di cui parla Greimas (referenziale ed enunciazionale) è precisamen-

te corrispondente al gioco stabilito dal dispositivo della prospettiva lineare. Gioco che contemporaneamente – sincreticamente – costruisce un discorso “oggettivo” stabilendo meccanismi di costruzione del testo apparentemente estranei al soggetto dell’enunciazione, ma inevitabilmente lascia nel testo marche della sua soggettività, perché il testo non può esprimere l’oggettività se non a partire da *un* punto di vista, quello in cui enunciatore ed enunciatario saranno portati a coincidere.

(Calabrese 2012, corsivi nel testo)

Le riflessioni di Calabrese evidenziano la stretta connessione fra problematica enunciazionale e topologia: il punto di vista è quel luogo teorico, immanente, a partire dal quale si “dà il senso”, la condizione di conoscibilità di qualsiasi testo. Come i parafanghi delle macchine senza parafanghi cari a Francesco Marsciani, è esattamente *un* punto di vista che nel nostro oggetto “brilla per la sua assenza” (Marsciani 2012): come abbiamo cercato di dimostrare, gli effetti soggettivanti che produce, culminanti nell’io–tu instaurato dallo “sguardo” della torre, dipendono in prima istanza dall’inassegnabilità di un punto di vista univoco. L’effetto scopico dipende molto meno dal riconoscimento figurativo di *occhi* che dal tentativo di “chiusura semantica” di un oggetto che sia a livello enunciativo che enunciazionale si delinea come *inconoscibile* perché è in grado di inibire un “posto”, fisico e teorico, a partire dal quale essere conosciuto.

Deleuze e Guattari parlano a questo proposito di “macchina viseificante”, meccanismo di sovra–codifica che si instaurerebbe al fine di sopperire a un vuoto cognitivo in tutti quei casi in cui la griglia semantica che, secondo Greimas, ci consente di trasformare i dati eterogenei dell’esperienza in un mondo conoscibile, cede il passo all’a–significanza⁸. Esplicitata a partire dal corpo umano, la macchina viseificante è suscettibile di coinvolgere qualunque oggetto dell’esperienza, proprio in quanto codice astratto basato sulla relazione superficie/buco: “Nessun antropomorfismo. La viseificazione non opera per rassomiglianza, ma per ordine delle ragioni [...]. Il viso non svolge il ruolo di modello o immagine, ma di surcodificazione per tutte le parti de–codificate” (Deleuze–Guattari 1980, II, p. 38). Ma la sovra–codifica è lungi da ripristinare il codice precedente: l’instaurarsi

8. Sulla funzione della “macchina viseificante” come dispositivo astratto di codificazione cfr. Mengoni 2003.

di effetti di *visetà* sottrae ulteriormente l'oggetto della percezione al sistema di pertinenze che ne regola la significazione, per intrappolare lo sguardo in un pervasivo effetto–soggetto privo di ancoraggi semantici.

Non è stato facile “attaccare” un testo che mira esplicitamente a situarsi nel dominio dell'indicibile, e probabilmente non ci siamo riusciti del tutto: ma è proprio di fronte a oggetti che divaricano lo iato fra visibile ed enunciabile, tentando di sottrarsi al senso, che diventa tanto più urgente, ci insegna Omar, sforzarsi di recuperare la buona distanza, per consentire al senso stesso di continuare a “fare macchina”.

Riferimenti bibliografici

- ADDIS M.C. (2011a) *Traduzioni verbo-fotografiche: La Pedrera secondo Salvador Dalí e Man Ray*, “E/C”, 7–8: 82–86.
- (2011b) *Eterotopie. Regimi di spazialità nella Chiesa della Colonia Güell*. Tesi di Dottorato in Semiotica e Psicologia della Comunicazione Simbolica, Università degli Studi di Siena.
- CALABRESE O. (1999) *Lezioni di semisimbolico. Come la semiotica analizza le opere d'arte*, Protagon, Siena.
- (2006) *La forma dell'acqua. Ovvero come si liquida la rappresentazione nell'arte contemporanea*, “Carte Semiotiche”, 9–10: 31–46.
- (2012) *La macchina della pittura*, VoLo Publisher, Firenze–Lucca.
- CORRAIN L. (1996) *Semiotica dell'invisibile. Il quadro a lume di notte*, Esculapio, Bologna.
- , VALENTI M. (a cura di) (1991), *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna.
- DAMISCH H. (1972) *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, Paris (trad. it. *Teorie della nuvola. Per una storia della pittura*, Costa & Nolan, Genova 1984).
- DELEUZE G. (1981) *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, La Différence, Paris (trad. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995).
- FLOCH J.M. (1985) *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Hadès–Benjamin, Paris.

- (1986) *Les formes de l’empreinte*, Pierre Fanlac, Périgueux (trad. it. *Le forme dell’impronta*, Meltemi, Roma 2003).
- (1995) *Identités visuelles*, PUF, Paris (trad. it. *Identità visive. Costruire le identità a partire dai segni*, Franco Angeli, Milano 1997).
- GREIMAS A.J. (1984) *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, “Actes Sémiotiques. Documents”, n. 60 [trad. it. “Semiotica figurativa e semiotica plastica”, in Corrain L., M. Valenti (1991), 33–51].
- HILDEBRAND A. (1893) *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Heitz & Mundel, Strassburg (trad. it. *Il problema della forma*, D’Anna, Messina–Firenze 1949).
- LAHUERTA J.J. (1991) *Antoni Gaudí, 1852-1926: arquitectura, ideología y política*, Electa, Madrid (trad. it. *Antoni Gaudí, 1852-1926: architettura, ideologia e politica*, Electa, Milano 2003).
- LANCIONI T. (2009) *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Mondadori, Milano.
- (2012) *Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell’immagine*, VoLo Publisher, Firenze–Lucca.
- MARSIANI F. (2012a) *Ricerche semiotiche II*, Esculapio, Bologna.
- (2012b), “Figure e configurazioni. Il ruolo del semi-simbolismo”, in Polacci F. (2012), 163–175.
- MARTINELL C. (1967) *Gaudí: su vida, su teoría, su obra*, Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona.
- MENGONI A. (2003) *La ferita come metafora somatica nelle rappresentazioni della natura umana, nell’arte e nei media contemporanei*, Tesi di Dottorato in Semiotica e Psicologia della Comunicazione Simbolica, Università degli Studi di Siena.
- PANE R. (1964) *Antoni Gaudí*, Edizioni di Comunità, Milano.
- POLACCI F. (2012), *Sui collages di Picasso. Percorsi semiotici e teoria della rappresentazione*, Il Mulino, Bologna.
- (a cura di) (2012) *Ai margini del figurativo*, Protagon, Siena.
- PUIG-BOADA I. (1976), *L’església de la Colònia Güell*, Lumen, Barcelona.
- RIEGL A. (1901) *Spätromische Kunstindustrie, Druck und Verlag des Österr.*, Wien (trad. it. *Industria artistica tardo romana*, Sansoni, Firenze 1953).
- THÜRLEMANN F. (1989) *Mantegnas Mailänder Beweinung. Die Konstitution des Betrachters Durch das Bild*, Konstanz [trad. it. “Il Compianto di Mantegna

della Pinacoteca di Brera o: il quadro fa l'osservatore", in Corrain, L., M. Valenti (1991), 81-98].

TOMLOW J. (1989) *Das Model*, Antoni Gaudís Hängemodell und seine Rekonstruktion - Neue Erkenntnisse zum Entwurf für die Kirche der Colonia Güell. (doctoral thesis in german, spanish, english), Mitteilungen des Instituts für leichte Flächentragwerke (IL), 34, Stuttgart.

WÖLFFLIN H. (1888) *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München (trad.it. *Rinascimento e barocco*, Vallecchi, Firenze 1988).

——— (1915) *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München (trad. it. *I concetti fondamentali della storia dell'arte*, Longanesi Milano 1984).

Lo sguardo del testimone

Il pittore sulla scena in *S-21, la macchina di morte dei Khmer rossi*
di Rithy Panh

MASSIMILIANO COVIELLO

ENGLISH TITLE: *The Gaze of the Witness: the Painter in Rithy Panh's S-21: The Khmer Rouge Killing Machine*

ABSTRACT: The essay examines some of the characteristics of witness enunciation within Rithy Panh's documentary *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine* (2003). In particular, the essay analyzes the documentary's sequences in which the painter Vann Nath, a survivor of the Pol Pot regime (1975-1979), returns to the place of his imprisonment – the S-21 prison, nowadays turned into a genocide museum open to the international audience – to tell his traumatic experience in front of his paintings.

PAROLE CHIAVE: Cambodian genocide; Intersemiotic Translation; Musealization of Memory; Memory and Trauma studies; Witness enunciation.

1. S-21: il luogo del trauma

Il presente saggio proverà a far emergere alcune caratteristiche dell'enunciazione testimoniale all'interno del documentario di Rithy Panh *S-21, la macchina di morte dei Khmer rossi* (2003). L'analisi si concentrerà su alcune sequenze del documentario in cui il pittore Vann Nath, sopravvissuto al regime di Pol Pot (1975-1979), ritorna accompagnato dalla macchina da presa nel luogo della sua prigionia per raccontare di fronte ai suoi quadri l'esperienza traumatica¹.

1. Durante l'analisi, inquadrerò il rapporto tra cinema e pittura nell'ambito dei processi di traduzione intersemiotica (Calabrese, a cura, 2008; Dusi 2003; Dusi, Nergaard, a cura, 2000) e utilizzerò gli strumenti della semiotica del visivo per analizzare il "dialogo" che le immagini pittoriche e quelle cinematografiche intrattengono all'interno del testo filmico.

Liceo di Tuol Sleng, prigione S-21, *Tuol Sleng Museum of Genocide Crimes*: un ginnasio francese dell'epoca del colonialismo destinato all'educazione della futura classe dirigente si trasforma in un centro di detenzione e tortura per i sospetti dissidenti del regime (la gran parte della popolazione cambogiana), per poi diventare un museo del genocidio. Dal colonialismo francese, alla dittatura, sino al fenomeno sempre più diffuso della *musealizzazione del passato traumatico*, sempre in bilico tra restituzione di un orizzonte storico condiviso, costruzione di una memoria collettiva ed eccessi commemorativi: le direttrici della storia cambogiana tra la fine dell'Ottocento e il Novecento convergono all'interno di un luogo che, nonostante sia rimasto pressoché immutato nella sua struttura architettonica, ha subito dei radicali processi di rifunzionalizzazione ed è stato sottoposto a fenomeni di risemantizzazione. Nell'attuale museo di Tuol Sleng sono conservati e in parte esposti i documenti della "macchina di morte": foto segnaletiche scattate all'arrivo dei prigionieri, fotografie dei cadaveri, liste, regolamenti, quaderni con le trascrizioni degli interrogatori e le confessioni estorte. Un museo ma soprattutto un *luogo del trauma*², sottoposto a un restauro ossessivamente conservativo (Violi 2010, p. 31), concrezione di una memoria difficile da condividere e in cui le temporalità si sovrappongono, facendo convivere le tracce del passato traumatico, l'azione commemorativa e la salvaguardia della memoria³.

2. Nel suo studio sul museo di Tuol Sleng, Patrizia Violi propone di distinguere tra «luoghi creati ex novo, come il museo dell'Olocausto di Washington o Berlino o anche lo stesso Yad Vashem a Gerusalemme, e luoghi che sono la trasformazione in chiave museale di luoghi originariamente deputati alla prigionia e allo sterminio, come appunto il caso di Tuol Sleng o Auschwitz. Propongo [...] di chiamare questi luoghi ultimi *luoghi del trauma*, per distinguerli dal più generico "luoghi della memoria" [...]». Ciò che differenzia i luoghi del trauma dai tradizionali musei della memoria è soprattutto il loro carattere ibrido sia a livello storico, sia a livello degli effetti prodotti sui visitatori. Scrive ancora Violi: «né veri e propri musei, né cimiteri, né luoghi di devozione, né monumenti, sono in parte tutte queste cose insieme e forse anche altro ancora. Ma innanzitutto sono stati in passato luoghi di sterminio. Per chi li visita ciò implica una sorta di sovrapposizione fra ciò che il luogo era un tempo e ciò che il luogo è adesso, tra museo e prigione» (Violi, 2010, p. 19). Per un quadro metodologico sull'approccio semiotico ai musei si vedano i lavori di Santos Zunzunegui (2003) e di Isabella Pezzini (2011). Sui rapporti tra storia e memoria, a partire dai musei e dagli spazi commemorativi, si veda l'opera curata da Pierre Nora (1984-1993). Sulla semiotica della memoria, sui *Trauma* e sui *Memory Studies*, anche in relazione al cinema documentario, si rimanda ai lavori di Cristina Demaria (2006; 2012, pp. 27-96).

3. A riprova del complesso processo di *risemantizzazione spaziale* (Violi 2010, p. 30) che questo luogo del trauma ha subito, si noti che l'UNESCO ha inserito il mu-

Nel film di Rithy Panh è nel luogo del trauma che si realizza l'incontro tra i carcerieri, giovanissimi ai tempi del regime, e i sopravvissuti al genocidio commesso dalle milizie di Pol Pot ai danni del popolo cambogiano. I testimoni prendono la parola e recuperano le tracce dello sterminio per trasformarle, attraverso la mediazione dello spazio musealizzato e dell'archivio in esso contenuto, in strumenti della memoria collettiva. Il lavoro sulla memoria trova così il suo spazio di esercizio all'interno delle strutture sociali deputate alla conservazione dei documenti e dei monumenti del passato⁴. È l'intreccio di più istanze discorsive (il racconto dei testimoni sopravvissuti, quello dei carnefici e i documenti dell'archivio) a funzionare da strumento per rigenerare la memoria dei sopravvissuti e della collettività.

2. Il pittore al lavoro

Nel film di Panh, ci sono due modi per entrare all'interno di S-21: esitare e provare a oltrepassare la porta di ingresso insieme a Chum Mey, un altro sopravvissuto, oppure seguire il racconto e i gesti di Vann Nath, scampato alle torture grazie alle sue capacità di pittore e al suo stile, in linea con gli obiettivi propagandistici del regime khmer. In entrambi i casi, il passaggio da superstite a testimone non è immediato: attraverso la rievocazione delle proprie esperienze e l'interazione costante e diversificata con lo spazio sarà possibile restituire una dimensione esperienziale così estrema attraverso una specifica tipologia di narrazione, quella del racconto testimoniale.

Nath è scampato alle torture grazie alle sue capacità di pittore e al suo stile, in linea con gli obiettivi propagandistici del regime khmer e apprezzato anche dal comandante di S-21, Duch, da lui più

seo nell'*Elenco delle Memorie del mondo*, un programma nato per individuare e tutelare archivi e documenti storici. Si veda, a questo proposito, la pagina sul sito dell'UNESCO dedicata al *Tuol Sleng Genocide Museum*: http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/dynamic-content-single-view/news/the_tuol_sleng_genocide_museum_unesco_memory_of_the_world_program_and_the_reorganization_of_the_museum/#.UjiYEW5wac.

4. Sulle interazioni tra i racconti dei testimoni e la massa documentaria del *Tuol Sleng Museum*, mi permetto di rimandare ad un mio precedente saggio anch'esso dedicato al cinema documentario di Panh (Coviello 2013).

volte ritratto⁵. Il dipinto che raffigura la deportazione di Nath e di altri uomini dalle campagne verso la prigione viene commentato dal pittore sulla scena e ritoccato dal suo pennello: le sue parole e i ritocchi sono strumenti di ri-enunciazione, di iscrizione della soggettività nel tessuto filmico (Fig. 1).

Figura 1. Il racconto della deportazione in S-21, la macchina di morte dei Khmer rossi di Rithy Panh (2003), fotogrammi.

5. Alcuni dei dipinti di Nath sono oggi esposti nel museo di Tuol Sleng.

Ogni volta che le parole di Nath descrivono un momento particolare dell'evento raffigurato sulla tela, la macchina da presa inquadra in primo piano una porzione specifica del quadro. Ogni ritocco implica un ritaglio — piuttosto che un rifacimento, una correzione — da parte della macchina da presa che in piano sequenza segue, lungo la superficie dipinta, le fasi del racconto di Nath. Il dipinto è già stato eseguito, ma sembra non essere del tutto completo. Eppure, l'insieme dei dettagli già permette allo spettatore di ricostruire coerentemente tutta la fase iniziale della deportazione: in primo piano l'arrivo nella notte, i corpi bendati e legati gli uni agli altri (Figg. 2 e 3), i carcerieri (Fig. 4), la marcia in fila indiana (Figg. 5 e 6); in secondo piano le luci dei posti di sorveglianza e la prigione (Figg. 7 e 8), la destinazione definitiva. Non è l'incompletezza a preoccupare il pittore e forse essa non disturba neppure il regista: il gesto del ri-dipingere, del ritoccare, così come la presenza del pittore e della sua voce in campo, rendono la sequenza un momento di *enunciazione testimoniale*, in cui il quadro è la prova dell'evento e, al contempo, supporto del ricordo.

Possiamo rintracciare almeno tre regimi temporali che si intersecano (Calabrese 2006, pp. 69–99) nella sequenza appena descritta: il tempo del quadro (della rappresentazione), nel quadro (del rappresentato), e quello dell'inquadratura in cui il pittore racconta, il pennello ripassa e la macchina da presa “dettaglia”⁶. Anche la spazialità

6. Le peculiarità del montaggio nell'inquadratura presenti nel film di Panh possiedono delle analogie nei movimenti di macchina che esplorano la superficie dei dipinti di Van Gogh, nel documentario in bianco e nero dedicato da Alain Resnais al pittore olandese (*Van Gogh*, 1948). Vale la pena di ricordare anche la sequenza finale del successivo cortometraggio di Resnais, *Guernica* (1950), sul bombardamento della città basca da parte dei nazisti, durante la Seconda Guerra Mondiale. Nella sequenza finale, la macchina da presa inquadra le diverse porzioni dell'omonima tela di Picasso: questa volta il quadro è ridotto in frammenti che “esplodono” attraverso il montaggio accelerato, le zoomate, le sovrimpressioni e i primissimi piani. Per André Bazin (1959), nei film sull'arte di Resnais si assiste alla cancellazione della cornice — il limite che chiude la rappresentazione in se stessa — e alla penetrazione della macchina da presa nel quadro, in modo da produrre la diegetizzazione del mondo rappresentato sulla superficie pittorica. Per un approfondimento dei rapporti e delle influenze tra cinema e pittura si vedano i lavori di Jacques Aumont (1989) e di Antonio Costa (2002, pp. 49–96). Per una definizione dei termini “dettaglio” e “frammento”, per un inquadramento dei rapporti fra le parti e il tutto come sul legame tra l'operazione di dettaglio e il soggetto dettagliante si veda il volume di Omar Calabrese dedicato al neobarocco (1987, pp. 73–95). Per un ripresa di dettaglio e frammento, in relazione ai rapporti tra cinema e pittura, si veda il recente lavoro di Francesco Zucconi (2013, pp. 65–69).

è costruita su più livelli: lo spazio della cornice, quello dell'evento raffigurato sulla tela e quello inquadrato, che non arriva mai a includere completamente i confini dei primi due. Infine, gli attori coinvolti: da un lato il pittore è un narratore in scena ma contemporaneamente è anche il commentatore del quadro, dall'altra parte le operazioni di dettaglio e di reincorniciatura che la macchina da presa e il pittore-commentatore compiono sulle figure rappresentate nel quadro, in modo da sottolinearne l'efficacia presentativa e non solo la loro trasparenza referenziale.

L'evento (la deportazione), la sua prova (il quadro), una testimonianza (il racconto di Nath lungo la superficie del quadro e i movimenti dettaglianti della macchina da presa)⁷. Quello che il racconto e i movimenti sulla tela costruiscono è lo spazio di accoglienza per la testimonianza: un racconto sincretico, fatto di immagini e parole, in cui la dismisura dell'evento viene colmata da una serie di istruzioni di lettura e di posture passionali per lo spettatore.

3. Ritratti del potere

Nel ripercorrere gli spazi della vecchia prigione, Nath torna nell'atelier allestito al suo interno in compagnia dei suoi quadri e dei suoi strumenti di lavoro: sullo sfondo una grande tela occupa tutta la parete posteriore della stanza; sul lato sinistro dell'inquadratura un quadro è appoggiato a terra, mentre la fotografia di Duch, il direttore del centro di detenzione S-21, è appoggiata sulla sedia che il generale occupava mentre osservava e giudicava i dipinti del suo pittore; sulla destra il pittore sta ultimando uno dei suoi ritratti ufficiali (Fig. 9). Questa volta il campo lungo permette allo spettatore di avere una visione d'insieme della scena, nella quale alle azioni e allo spazio inquadrato si aggiungono le scene dipinte.

7. Scrive Demaria (2012, p.212): «Con queste immagini nelle immagini, con un gioco di *mise en abyme*, [...] la superficie stessa dell'immagine filmica viene, per così dire, scavata, grazie al ritocco dell'immagine del quadro, che rappresenta contemporaneamente una prova dell'accaduto (di ciò che lì è successo), e un modo attraverso cui il ricordo viene rielaborato (di come Nath lo ha poi ricordato)».

Figura 2. Le immagini del potere.

Dal campo lungo, che ingloba lo spazio e ne fornisce le coordinate generali, si passa con uno stacco a una serie di primi piani che dotano la scena di una scansione temporale, indicando allo spettatore il percorso dello sguardo. Nath sta ripassando il ritratto di un esponente del regime e ha sulle ginocchia la sua fotografia (Fig. 10). Nel quadro, è il pittore stesso che sta offrendo il ritratto alla vista e al giudizio del gerarca seduto di spalle (Fig. 11). Mentre il pennello si muove sulla tela, Nath indica Duch, la sua fotografia, l'effigie del potere (Fig. 12).

Diversi formati, diverse immagini connesse tra loro attraverso una strategia di rimandi e rispecchiamenti. La fotografia del generale Duch è il generale mentre controlla l'efficienza del suo apparato di immagini; il pittore nel quadro ostende la sua opera al gerarca, a sua volta ritratto nell'atto di giudicare la rappresentazione; infine il quadro che sovrasta l'intera scena raffigura un *killling fields* (Fig. 9), la fase finale della deportazione, lo sterminio programmato dopo mesi di prigionia, tortura e false confessioni. Sulla scena, Nath indica la catena di una trasmissione del potere attraverso le immagini che copre l'intero arco del progetto repressivo⁸.

8. I busti di gesso mal riusciti non venivano mostrati ma seppelliti perché – dichiara Nath – «non sarebbe stato bello vederli rompersi». Le immagini “difforni” dal modello

4. I carnefici di fronte al quadro

Superstite e testimone del passato, Nath trova nella pittura un modo per dare figura al trauma subito, venendo a patti con la sua difficile elaborazione. Allo stesso tempo, è proprio il mezzo pittorico ad essere utilizzato come manipolatore del discorso dei carnefici. Mostrando, attraverso l'ultimo quadro presente nel film, la crudeltà dei metodi detentivi, Nath mette i carnefici di fronte alle loro stesse azioni.

Figura 3. Vittime e carnefici di fronte alla macchina di morte.

Il loro ruolo, seppur subordinato agli ordini del partito centrale verso il quale qualsiasi atto di disobbedienza sarebbe stato pagato

erano nascoste dalla visione pubblica: anche in questo culto dell'effigie si può rintracciare il legame stringente del potere con le sue immagini. Sul potere delle immagini del sovrano si veda il lavoro di Louis Marin (1981) dedicato alle rappresentazioni del re Luigi XIV (ritratti, palazzi, monete, ma anche le *ekfrasis* dei ritratti, i racconti delle gesta, ecc.), in quanto luoghi di costruzione e propagazione del suo potere assoluto. Da una parte il potere si appropria della rappresentazione e dall'altra il dispositivo della rappresentazione produce i suoi effetti, si offre allo spettatore in quanto potere. Si tratta della duplicità chiasmatica del termine "rappresentazione": la rappresentazione rappresenta qualcuno o qualcosa presentando se stessa come sua legittimazione. L'approccio che Marin propone considera gli strumenti della "propaganda" la riserva di una forza efficace, in grado di realizzare una potenza tale da imporsi e adeguare a se stessa il corpo sociale.

con la morte, resta un elemento centrale della disumanità con cui la macchina di morte è stata costruita e perseguita. A proposito dei ruoli tematici ricoperti dai diversi attori all'interno della configurazione discorsiva descritta, Demaria (2012, pp. 206–207) scrive:

Il testo delega infatti a uno dei due sopravvissuti coinvolti nel film, un pittore che è stato vittima di *quei* carnefici, il ruolo tematico duplice di attore–testimone del passato, e di testimone–mediatore e investigatore nel presente: il suo compito non è solo quello di dover e non poter non raccontare per riappropriarsi della propria vita, ma è anche quello di far raccontare e quindi di manipolare il racconto stesso dei carnefici in una momentanea, tardiva e ovviamente parziale inversione dei ruoli.

Le angherie minute, gli atti di superiorità, le violenze insensate presenti nel quadro vengono puntualmente riportati sulla scena attraverso le indicazioni della mano di Nath che ri–percorre la superficie della tela. Anche uno dei carnefici indica la rappresentazione, ma le sue parole rispondono alla logica dell'indottrinamento e ripetono tutte le configurazioni discorsive della negazione (Demaria 2012, pp. 213–215): la determinazione nel compiere la volontà del partito, la fiducia illimitata nelle sue decisioni, il tentativo di dis–umanizzare, di rendere automatico, qualsiasi comportamento deciso e imposto dall'alto.

Attraverso una graduale duplicazione della prassi carceraria, che va dalla rilettura “automatica” dei documenti all'esecuzione meccanica degli ordini sino alla ripetizione di una gestualità codificata, il film mostra le relazioni che gli aguzzini intrattenevano con lo spazio della prigione. Questo processo inizia con il ri–guardo sul quadro che, nei suoi limiti, ribalta la posizione dei carnefici che da soggetti operatori della sofferenza diventano, disposti attorno al dipinto, spettatori della sofferenza da loro stessi provocata.

5. Il documentario come macchina sociosemiotica

Per costruire un orizzonte di senso utile a rielaborare le ferite inferte da una tragedia storica come il genocidio cambogiano a vantaggio sia della comunità che l'ha subita sia di quelle future, occorre interrogarsi sul sistema della memoria che attorno a quell'evento storico si è

costruito per stratificazioni successive. Il regista Rithy Panh non fa solo un documentario di testimonianza, che serve a ricostruire e denunciare le azioni commesse dal regime khmer, ma costruisce una testimonianza nel tessuto discorsivo del film, nel dialogo tra inquadratura e cornici, tra immagini cinematografiche e pittoriche.

Il documentario espone una forma di riflessività che si interroga sulle strategie del discorso testimoniale e contemporaneamente sui mezzi per rappresentarle (i quadri di Nath) agendo così sia sui modi di gestione sociale dell'evento sia a livello delle forme pittoriche utilizzate per documentarlo⁹. Detto in altri termini: l'attenzione mostrata nei confronti del testo filmico esemplifica un movimento di espansione che non è tanto sottolineato dalla spinta verso l'esterno (il contesto socioculturale), quanto piuttosto dalla capacità del testo di verificare il funzionamento di certe strategie discorsive, di determinati effetti di senso sul corpus pittorico e documentale (Marrone 2001, 2010).

Da questa angolatura, che vede nel tessuto del testo il catalizzarsi di molteplici cornici discorsive, emerge la capacità del documentario di riflettere sui regimi di produzione del senso che circolano attorno a un determinato oggetto o fenomeno sociale. Una *riflessività metaoperativa* che gli studiosi del documentario hanno descritto, in modo più o meno esplicito, con i termini di saggio documentato dal cinema — è il caso di Bazin (1958) che introduce il concetto di “film-saggio” a proposito del documentario *Lettre de Sibérie* (1958) di Chris Marker — o, più di recente, con la definizione di cinema documentario riflessivo e interpretativo, utilizzata da Bill Nichols (2001, pp. 131–137) per i lavori di registi come Marker e Vertov. Nel modo riflessivo è il film stesso a realizzare una decostruzione del linguaggio filmico che ne esplicita le strutture, le convenzioni e i modi di fruizione, al pari dei processi che permettono di documentare ciò che viene registrato dall'obiettivo.

Il lavoro documentaristico di Panh può allora essere pensato come macchina sociosemiotica che produce teoria su se stessa¹⁰ e di

9. Sulla capacità del documentario di rielaborare i discorsi sul “reale” e sulle sue rappresentazione si vedano i paragrafi del volume di Demaria dedicati alla “svolta documentaria” (2012, pp. 81–96).

10. Per Calabrese (2012) il testo pittorico — ma il discorso si può allargare a tutte le forme di testualità a prescindere dalla sostanza di manifestazione — può essere descritto come una “macchina strutturale” i cui effetti di senso possiedono una precisa architettura interna. Quindi si tratta di concepire i testi come i portatori della loro stessa teoria. Da ciò

conseguenza sulle rappresentazioni e i discorsi sociali che in essa si riflettono, condensandosi e riarticolandosi, nel tentativo di fornire uno strumento alla memoria e ai ricordi.

Riferimenti bibliografici

- ASSMANN A. (1999) *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Oskar Beck, München (trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002).
- AUMONT J. (1989) *L'oeil interminable*, Séguier, Paris (trad. it. *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia 1998).
- (1996) *À quoi pensent les film*, Séguier, Paris (trad. it. *A cosa pensano i film*, ETS, Pisa 2007).
- BAZIN A. (1959) "Peinture et cinéma", in *Qu'est-ce le cinéma? II. Le cinéma et les autres arts*, Éditions du Cerf, Paris (trad. it. *Pittura e Cinema*, "Cinema & Cinema", 54-55: 127-130).
- (1958) *Lettre de Sibérie*, "France Observateur", 30 (trad. it. "Lettere de Sibérie", in R. Turigliatto (a cura di) *Nouvelle Vague*, Festival Internazionale Cinema Giovani – Lindau, Torino, 1985, 228-230).
- CALABRESE O. (1987) *L'età neobarocca*, Laterza, Roma-Bari.
- (2006) *Come si legge un'opera d'arte*, Mondadori Università, Milano.
- (2012) *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco*, La Casa Usher, Firenze-Lucca.
- (a cura di) (2008) *Fra parola e immagine. Metodologie ed esempi di analisi*, Mondadori Università, Milano.

deriva l'assunzione del concetto di sistema locale, «cioè l'idea che il fenomeno individuale sia un sistema esso stesso» (Calabrese 2006, p. VIII). Nel caso della pittura si parla di *oggetto teorico* perché «la rappresentazione di alcune figure del mondo naturale spesso implica — quasi in modo immediato e addirittura immanente — il rinvio a una qualche teoria che a loro soggiace» (p. IX). Sull'oggetto teorico, tra i molti studi fondativi condotti all'interno del Centre d'Histoire et Théorie de l'Art di Parigi, si veda l'introduzione al concetto contenuta in un'intervista a Humbert Damisch (1998). In ambito cinematografico, si vedano le riflessioni di Gilles Deleuze (1985, p. 283) sul cinema come forma autonoma di pensiero che produce concetti sui segni e sulle immagini. Per una storia del cinema che si sviluppa a partire dall'analisi di film in cui è il loro stesso modo di funzionamento ad essere messo in discussione, si veda il lavoro di Francesco Casetti (2005, p. 269). Sull'analisi filmica interessata al rinvenimento di oggetti teorici, si rimanda al testo di Aumont (1996).

- CASETTI F. (2005) *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano.
- COSTA A. (2002) *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino.
- COVIELLO M. (2013) *Restituire le immagini alla comunità: S-21, la macchina di morte dei Khmer rossi di Rithy Panh*, "Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni", 18: 185-192.
- DAMISCH H., BOIS Y.A., HOLLIER D., KRAUSS R. (1998) *A conversation with Hubert Damisch*, "October", 85: 3-17.
- DELEUZE G. (1985) *L'image-temps*, Minuit, Paris (trad. it. *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989).
- DEMARIA C. (2006) *Semiotica e memoria. Analisi del post-conflitto*, Carocci, Roma.
- (2012) *Il trauma, l'archivio e il testimone. La semiotica, il documentario e la rappresentazione del "reale"*, Bononia University Press, Bologna.
- DUSI N. (2003) *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, UTET, Torino.
- , NERGAARD S., (a cura di) (2000) "Versus. Quaderni di studi semiotici", 85-86-87, Bompiani, Milano.
- MARIN L. (1981) *Le portrait du roi*, Minuit, Paris.
- MARRONE G. (2001) *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.
- (2010) *L'invenzione del testo. Una nuova critica della cultura*, Laterza, Roma-Bari.
- NICHOLS B. (2001) *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis (trad. it. *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2006).
- NORA P. (a cura di) (1984-1993) *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris.
- PEZZINI I. (2011) *Semiotica dei nuovi musei*, Laterza, Roma-Bari.
- VIOLI P. (2010) "Il visitatore come testimone. Il Tuol Sleng Museum of Genocide Crimes a Phnom Penh", in M. P. Pozzato (a cura di) *Testi e memoria. Semiotica e costruzione del discorso politico*, Il Mulino, Bologna, 13-44.
- ZUCCONI F. (2013) *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano.

ZUNZUNEGUI S. (2003) *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Cattedra, Madrid (trad. it. *Metamorfosi dello sguardo. Museo e semiótica*, Nuova Cultura, Roma 2011).

Filmografia

MARKER C. (1958) *Lettre de Sibérie*, Francia.

PANH R. (2003) *La machine de mort khmère rouge*, Cambogia–Francia (versione it. *S-21, la macchina di morte dei khmer rossi*).

RESNAIS A. (1948) *Van Gogh*, Francia.

——— (1950) *Guernica*, Francia.

Al posto dell'autore

Modulazioni scritturali e strategie enunciative nelle *interprétations typographiques* di Massin

VALENTINA MANCHIA

ENGLISH TITLE: *In the Place of the Author. Typographic Alterations and Strategies of Enunciation in Massin's Interprétations typographiques.*

ABSTRACT: Writing, according to linguistics and semiotics too, is invisible. In written and verbal texts, indeed, writing is considered to be a mere external device, whose function is to be transparent to the language beyond itself. Sometimes, nevertheless, it happens that the graphic expression-substance plays a key role in verbal texts too: you could bracket together medieval *carmina figurata* and modern concrete poetry (both Eastern and Western) plus the visual researches of contemporary graphic design. As James Elkins pointed out, such texts, verbal and visual at the same time, become "mixtures of reading and seeing" (*The Domain of Images*, 1999, p. 84). The main theme of this paper is centred on the work of Massin, one of the most important post-war French graphic designers. His experimentations (famous, amongst others, the *interprétations typographiques* based on Ionesco's plays) attempt to bring a page to life by purely typographical means, working on the connection between verbal and other ways of signification. The aim of this paper, then, will be to focus on different possibilities of articulation of word and image in complex verbal-visual texts, such as the Massin's ones, in which writing is not just a notation, but also a real way of expression.

PAROLE CHIAVE: Writing; Visual Semiotics; Typography; Graphics; Musical Notation.

"Dove comincia la scrittura? Dove comincia la pittura?", commenta Roland Barthes in margine a uno degli esemplari di poesia figurata giapponese riprodotto nell'*Impero dei segni* (Barthes 1970a, p. 27).

Una suggestione, questa, che rende conto molto bene del senso di vertigine spesso associato a oggetti di questo tipo, che hanno attra-

versato e attraversano la storia della scrittura, della poesia e dell'arte. Qualche esempio? Oltre alle scritture (e alle teorie) *mimografiche* riportate alla luce da Gérard Genette (1976), i carmi figurati medievali e la poesia concreta, alfabetica (Fig. 1a) e ideogrammatica (Fig. 1b), e ancora le scritture illeggibili di Réquichot, di Michaux (Fig. 2) e dello stesso Barthes.

Figura 1. *Velocidade*, Ronaldo Azeredo, 1957 (sinistra), *Forest*, Ryuichi Yamashiro, 1954, serigrafia, 104,1 x 73,6 cm, Museum of Modern Art, New York (destra).

Figura 2. *Narration*, Henri Michaux, 1927, dettaglio.

Oltre a Barthes, che ha parlato anche di “tragitto circolare della lettera e della figura” (1970b, p. 100), anche James Elkins (1999) e David Freedberg (1989) hanno rimarcato ora la forza ora il potere distruttivo della figura nei confronti della scrittura.

In tutti questi casi il vedere sembra distruggere il leggere, ostacolando, quando non impedendo del tutto, la funzione principe della scrittura, quella notazionale.

Ma è davvero così? È inevitabile che la figura *infetti* la scrittura, come mostra Elkins (1999)? È davvero impossibile immaginare scrittura e figura dividersi un unico territorio, in una forma sincretica che partecipi della natura di entrambe?

Una via di conciliazione possibile ci sembra essere quella indicata dagli esperimenti tipografici di Massin. Si tratta delle *interprétations typographiques* che Massin, da grafico, ha prodotto a partire da diversi tipi di testi di vari autori: pièce teatrali (Ionesco, Tardieu, Cocteau), opere musicali e canzoni (Schönberg, Piaf).

A ben guardare, già l'espressione *interprétations typographiques* allude al tentativo di creare una sintesi tra trasparenza e opacità della scrittura, ovvero tra una scrittura standard, invisibile, la cui unica funzione è quella di dare corpo al verbale, e una scrittura opaca — *spessa*, con Lyotard (1971) — capace di rendersi visibile, di “presentarsi nell'atto di rappresentare il linguaggio”, per riprendere Marin (1988, pp. 123-124).

Nelle *interprétations typographiques*, infatti, come si vedrà, gli elementi scritturali sono al contempo “lettere-figure” (Greimas 1984, p. 202), ovvero unità discrete immediatamente leggibili, e oggetti visibili che si offrono allo sguardo, alludendo, in più sensi, al senso del testo.

Ci si trova di fronte, in questi testi, a una forma scritturale vera e propria, riconoscibile in quanto tale ma manipolata e modulata graficamente, lettera per lettera (Fig. 3).

In un passaggio molto interessante di una lettera inedita a Gaston Gallimard, Massin specifica:

Au surplus, risquant d'apparaître comme un interprète abusif, j'ai constamment essayé de m'identifier à l'écrivain que j'étais chargé de mettre en pages, m'efforçant de l'«exprimer» (plutôt que de le traduire), et prenant en rêve sa place comme ces valets de comédie s'installent dans les fauteuils ou le lit de leur maître lorsqu'il est absent.

(Massin [s.d.], in Manchia (2012), II, p. 7)

Figura 3. Prima bozza delle pagine interne di *Délire à deux*, 1966, Médiathèque de Chartres, Fonds Massin, dettaglio.

Il grafico sembra suddividere il suo lavoro in due momenti: un primo momento di identificazione (“j’ai constamment essayé de m’identifier à l’écrivain”), e un secondo di sostituzione (“et prenant en rêve sa place”): sulla scena della scrittura nella sua materialità plastica, che l’autore diserta, affidando la sua voce solo al contenuto delle sue parole, Massin installa la *sua* voce, modulando la superficie scritturale sul senso del testo che veicola.

L’operazione da lui compiuta sembra pertanto configurarsi come la messa in scena di un discorso di secondo livello, che sfrutta, proprio come fa il linguaggio poetico, gli elementi di superficie che il linguaggio standard lascia da parte.

In questo senso Massin sembra farsi carico di un progetto innovativo: tradurre nella propria lingua, grafica e tipografica, il testo dell’autore, di fatto sovrapponendo un testo a un altro testo, una semiotica a un’altra semiotica.

Dal nostro punto di vista, i lavori di Massin sembrano costituire un interessante esempio di compresenza sincretica tra registro verbale e registro visivo. Un sincretismo, ci sembra, che non è mai soltanto per giustapposizione, caratterizzata dalla costituzione di un “piano di espressione — e precisamente la sostanza di questo — con elementi appartenenti a molte semiotiche eterogenee” (Greimas, Courtès, a cura, 1986, p. 320).

Qui, nei lavori tipografici che saranno presi in considerazione, il visivo sembra innestarsi, per così dire, direttamente sul tessuto verbale, per mezzo della scrittura.

Ma su cosa si basa questo sincretismo che ai nostri occhi appare così peculiare? E come è possibile mantenere in equilibrio le due voci autoriali, facendole udire entrambe?

Sono due, in particolare, gli esempi su cui ci soffermeremo (Figg. 4 e 5). Il primo esempio è tratto da *Délire à deux*, edito da Gallimard nel 1966. Il secondo, invece, è tratto dall'interpretazione della partitura del *Pierrot Lunaire* di Schönberg (2007).

Figura 4. Doppia pagina di *Délire à deux* (Ionesco, E., 1966, *Délire à deux*, essais de calligraphie sonore par Massin d'après l'interprétation de Tsilla Chelton et de Jean-Louis Barrault à l'Odéon-Théâtre de France, version scénique, Paris, Gallimard, pp. 16-17).

Massin, per le sue sperimentazioni tipografiche, ha scelto spesso testi di derivazione teatrale e musicale, con l'obiettivo di incorporare, all'interno della propria interpretazione scritturale del testo, tanto la forma fonica della lingua quanto i suoi aspetti soprasegmentali, per recuperare sulla pagina la valenza recitativa e teatrale del testo stesso. Una dimensione che la scrittura *trasparente*, al servizio della rappresentazione del linguaggio, ha espulso da subito dall'orizzonte linguistico, e che viene qui reimmessa in circolo, per così dire, nel tentativo di "transcrire la voix humaine et le son" (Massin 1966, p. 5), senza distruggere la funzionalità della scrittura.

Cosa accade, dunque, nella scrittura rimodulata da Massin al servizio dei suoi testi?

Figura 5. Bozze di stampa di *Pierrot Lunaire* (Schönberg, A., 2007, *Pierrot Lunaire op. 21*, d'après le poème d'Albert Giraud, traduction allemande d'Otto Erich Hartleben, essai de transcription typographique de la partition vocale par Massin, Paris, Typographies Expressives), Médiathèque de Chartres, Fonds Massin, dettaglio.

Ci sembra che a un primo livello, che sulla scia di Greimas (1984) potremmo chiamare figurativo, in cui la scrittura si piega al riconoscimento in quanto anch'essa oggetto del mondo, si sovrapponga un secondo livello, ben più profondo, che risponde a logiche che saremmo tentati di chiamare *figurali*, in cui tratti di una sostanza espressiva già acquisita, quella scritturale, mostrano di servire non soltanto un *leggere*, bensì un *vedere*, attivando una complessa rete di rapporti tra livello plastico della scrittura e livello semantico del testo di riferimento¹.

Quegli ispessimenti, quegli ingrandimenti, quelle modificazioni degli elementi scritturali che sul piano funzionale, della pura lettura, non hanno e non possono avere importanza, diventano invece pertinenti da un punto di vista altro, plastico, e concorrono a costruire un discorso autonomo che, come vedremo, è un discorso dentro il testo e sul testo di partenza.

1. Per figurale intendiamo qui, sulla scia di Bertrand (1985), Polacci (2006) e Lancioni (2009), l'architettura semica soggiacente al figurativo.

Un *détournement*, una “doppia scissione”, che già Greimas (1984) descriveva come fondante nel passaggio da figurativo a plastico, utilizzando proprio la scrittura come esempio:

È dunque come se la lettura del testo plastico consistesse in una doppia scissione [...] è quel che accade anche nella scrittura che, già parzialmente deviata dalla sua funzionalità dalle connotazioni che si vogliono gradevoli dei caratteri a stampa [...] è suscettibile di produrre oggetti calligrafici dotati di vita propria.

(Greimas 1984, p. 209)

In questo senso i tratti plastici della scrittura, insignificanti per la sua funzione veicolare, possono acquistare senso da un altro punto di vista che li assuma come pertinenti, per esempio nell'ambito di un'analogia tra grafico e fonico, acquisendo così la funzione di tenere traccia, su carta, delle variazioni ritmiche e soprasedimentali del testo.

Tuttavia, ci sembra, a uno sguardo più attento, che la modulazione tipografica non si limiti a riprodurre sulla pagina l'aspetto fonico del testo.

In *Délire à deux*, per esempio, la materialità della scrittura sembra rappresentare, nel suo degradarsi, il progressivo deteriorarsi della situazione scenica di conflitto descritta da Ionesco. Al conflitto tra i due protagonisti della pièce, cui subentra il conflitto a fuoco che li coinvolge dall'esterno, sembra corrispondere, in parallelo, un conflitto che si riflette sulla scrittura stessa. A suggerire questo parallelismo, che salda insieme il discorso di Ionesco e quello di Massin, una serie di figure che, in modo ambiguo, sembrano instaurare analogie tra il livello scritturale e la base semantica del testo.

Un caso particolarmente interessante è, ci sembra, quello delle macchie nere che affollano il testo confondendosi alle repliche dei personaggi e sovrapponendo allo spazio scritturale un vero e proprio spazio planare (Fig. 6).

Fatte della stessa materia dell'inchiostro che articola le lettere-figure, le zone nere che si diramano in fili o a macchie, a raggiera, si presentano come delle configurazioni plastiche complesse, capaci di supportare più livelli di lettura: sono macchie di inchiostro, ma nel contempo anche la figurativizzazione delle esplosioni e del rumore delle deflagrazioni dei proiettili che si susseguono nel testo, e la rappresentazione delle macchie di sangue che affollano la scena.

Figura 6. *Délire à deux*, dettagli (p. 26 e p. 34).

Sembrerebbe pertanto, a questo proposito, di trovarsi di fronte a una figura ambigua, molto densa, internamente stratificata, capace di giocare, grazie a quella che potremmo definire come una stessa architettura figurale di base (/sferoidità/, /continuità/ e /diffusione radiale/), sia a livello planare (l'esplosione e il sangue) sia a livello scritturale (l'inchiostro), mettendoli entrambi in relazione con il livello semantico del testo.

La disgregazione del reale, del mondo della narrazione di Ionesco, finisce così per identificarsi con la disgregazione della scrittura, della solidità della sua funzione referenziale. La scrittura, qui, è ben lontana dal poter essere considerata come il rivestimento esterno, neutrale, del testo; la scrittura, il suo corpo, la sua materialità, concorrono a manifestare il senso del testo, in una fitta rete di rimandi figurali tra aspetto plastico della pagina e figuratività del testo teatrale.

Un altro esempio che ci sembra mostrare, altrettanto chiaramente, come le modulazioni scritturali nelle *interprétations typographiques* possano caricarsi di senso e supportare regimi di significazione alternativi, a partire dalla dimensione plastica della scrittura, è l'interpretazione tipografica della partitura del *Pierrot Lunaire* di Schönberg.

In quest'opera del 1912, Schönberg inizia già ad affinare la propria personale visione del testo musicale. Il suo obiettivo, qui, è arrivare a un'espressione vocale svincolata dal senso del testo e quanto più possibile vicina all'espressione musicale in quanto modulazione della superficie sonora. Schönberg parla a questo proposito di *Sprechmelodie*, "parlato musicale".

La forma fonica, *sfigurata*, potremmo dire, perché liberata dalle dinamiche del riconoscimento, può così ripensare se stessa come semplice suono.

Interessante, a partire da queste premesse, osservare cosa accade nel *Pierrot Lunaire* di Massin. Qui la modulazione scritturale, che riporta alla lettera la traduzione delle liriche di Giraud, tenta di rappresentare l'andamento e l'espressione della partitura vocale predisposta da Schönberg per la voce recitante.

Figura 7. Bozze di stampa di *Pierrot Lunaire*, 2007, Médiathèque de Chartres, Fonds Massin, dettaglio.

Come si può notare, la scrittura rischia, in più punti, di ridursi a semplice traccia, rendendo molto difficoltoso il riconoscimento alfabetico. Si aggiunga, a questo, che alla consueta scrittura tipografica è stata qui sostituita la manipolazione grafica di una scrittura manoscritta, scomposta lettera per lettera e rielaborata in digitale (Figg. 8 e 9).

Figura 8. La scrittura manuale alla base della rielaborazione grafica di *Pierrot Lunaire*, 2007, Médiathèque de Chartres, Fonds Massin, dettaglio.

Figura 9. Lavorazione delle singole occorrenze scritturali, rielaborate a partire dalla scrittura di Fig. 8, Médiathèque de Chartres, Fonds Massin, dettaglio.

Anche qui, la modulazione del testo scritturale sembra acquistare un suo senso, se messa in relazione al testo musicale di partenza.

Come la “voce parlata” agisce indipendentemente dal significato del testo e rifiuta di essere *canto* per essere semplicemente *suono*, così la grafia manoscritta artificiale di Massin *sfigura* la scrittura stessa rendendo difficile accedere al significante grafico che veicola il contenuto del testo, portando in primo piano la sua matericità plastica ed espressiva (nel senso in cui hanno usato questo termine Schönberg e Kandinsky)².

In più, la scrittura artificiale, disumana ma perfettamente efficiente di Massin sembra il prodotto di un'operazione simile a quella compiuta da Schönberg sulla voce parlata, artificiale perché risulta dalla spezzatura dei toni, non più omogenei come nel cantato.

L'analogia tra le due defigurazioni (della voce in suono, e del notazionale in plastico) ci sembra evidente, basata proprio sui tratti figurali di /non linearità/ e di /incoattività/ continua: la piana continuità del canto e della scrittura devono essere deviate, perché si possa accedere alla loro significazione interiore.

Ritornando a Elkins (1999), secondo cui, per parafrasare Burroughs, *calligraphy is a virus*, esempi come quelli di Massin sembrano delineare una zona mediana tra immagine e scrittura, in cui leggere e vedere possono sovrapporsi e rinforzarsi a vicenda.

Tutto in Massin resta leggibile, oltre che visibile: la scrittura notazionale resta in primo piano, anche se è continuamente sfidata dal *graphiste* nel tentativo di farle parlare una lingua diversa, visiva.

Grazie alla rimessa in gioco di alcune delle sue proprietà plastiche, già presenti a livello di sostanza dell'espressione ma non pertinenti dal punto di vista notazionale, la scrittura recupera così la propria “identità materiale”, per dirla con Calabrese (1985), ma lo fa su un altro piano, all'interno di un'altra semiotica — che non è più verbale, come quella di partenza, ma visiva.

La *mise en page*, la messa in pagina del testo, non è più soltanto l'atto ultimo, superfluo dal punto di vista analitico, della testualizzazione, ma si ricollega direttamente all'installazione di un nuovo osservatore, al contempo chiamato a leggere e a vedere, ovvero invitato a percorrere la superficie della scrittura come percorrerebbe la superficie planare di

2. Cfr. in particolare Schönberg, Kandinsky (1980).

un quadro, e a metterla in relazione con il contenuto che quella stessa scrittura addita.

Operatore di questa stratificazione e di questo raccordo tra semiotiche è, ci sembra, la presenza di un'architettura figurale comune alle diverse semiotiche, presa in carico da ognuna nel suo proprio linguaggio. Grazie a questo basso continuo semantico, potremmo dire, una semiotica può dialogare con un'altra traducendola, ovvero riproponendo, nella sua lingua, la sua stessa semantica profonda, e sovrapponendosi così a essa.

È grazie all'instaurazione di una rete di rimandi figurali tra contenuto del testo e forme plastiche della scrittura, infatti, che Massin riesce a rendere pertinente, per il senso del testo, la propria interpretazione scritturale, e a costruire un nuovo testo intorno al testo di partenza, senza tuttavia soffocarne "la lettera".

Le *interprétations typographiques*, in questo modo, si configurano come dei piccoli trattati visivi sui rispettivi testi di partenza, nel loro modo tutto peculiare di porgere il testo al loro lettore: come testo verbale, da leggere, e come testo grafico-visivo, da vedere leggendo.

E, più in generale, come un esempio di quella "co-occorrenza di [...] discorsi paralleli" che Floch (1985b, p. 152) ravvisava nel plastico e nel poetico, e che ben si inserisce nel dibattito attuale sulla complessità della superficie discorsiva.

Riferimenti bibliografici

BARTHES R., (1970a) *L'empire des signes*, Skira-Flammarion, Genève-Paris (trad. it. *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1984).

——— (1970b) "L'esprit et la lettre", *Quinzaine littéraire*, poi in Barthes (1982) [trad. it. "Lo spirito della lettera", in Barthes (1982), pp. 99-103].

——— (1982) *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris (trad. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985).

BERTRAND D. (1985) *L'espace et le sens. Germinal d'Emile Zola*, Hadès-Benjamin, Paris-Amsterdam.

CALABRESE O. (1985) *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Laterza, Roma-Bari (ora anche 2012, La Casa Usher, Firenze).

- ELKINS J. (1999) *The Domain of Images*, Cornell University Press, Ithaca, NY.
- FABBRI P., MARRONE G. (a cura di) (2001) *Semiotica in nuce II*, Meltemi, Roma.
- FLOCH J.M. (1985a) *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Hadès-Benjamin, Paris-Amsterdam.
- (1985b), "Composition IV de Kandinsky", in Floch (1985a), pp. 39-77 [trad. it. "Semiotica di un discorso plastico non figurativo: Composizione IV di Kandinsky", in L. Corrain, M. Valenti (a cura di), *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, pp. 133-160].
- FREEDBERG D. (1989) *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago (trad. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 1993).
- GENETTE G. (1976) *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Seuil, Paris.
- GREIMAS A.J. (1984) *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, "Actes sémiotiques. Documents", n. 60, pp. 4-24 [trad. it. P. Fabbri, G. Marrone (a cura di) 2001, pp. 196-210].
- , COURTÈS J. (a cura di) (1986) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome II*, Hachette, Paris (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano 2007).
- LANCIONI T. (2009) *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Mondadori Università, Milano.
- LYOTARD J.F. (1971) *Discours, figure*, Klincksieck, Paris (trad. it. *Discorso, figura*, Mimesis, Milano 2008).
- MANCHIA V. (2012) *Il calice d'oro e il calice di cristallo. Per un'analisi delle forme di figurazione nella scrittura: la tipografia espressiva e le interprétations typographiques di Massin*, 2 voll., tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena.
- MARIN L. (1988) "Mimésis et description", in *De la représentation*, Gallimard-Seuil, Paris, pp. 251-266 [trad. it. parz. "Mimesi e descrizione", in L. Corrain (a cura di) *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma 2001].
- MASSIN R. [s.d] "Post-scriptum", inédit, in Manchia 2012, II, pp. 5-12.
- (1966) "Modes d'emploi", *Délire à deux*, Gallimard, Paris, p. 5.
- POLACCI F. (2006) *Figuratività e tavole parolibere futuriste: per una riflessione sulla dimensione figurale del discorso*, in "Carte Semiotiche", 9-10, pp. 172-194.

SCHÖNBERG A., KANDINSKY W. (1980) *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien (trad. it. *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, SE, Milano 2002).

Iperimmagine visone sinottica e soggettività

Ipotesi sulla ‘forma atlante’

ANGELA MENGONI

ENGLISH TITLE: *Hyperimage, Synoptic Vision, and Subjectivity: Notes on the ‘Atlas-Form’*

ABSTRACT: Atlas, the collection of images that the German artist Gerhard Richter has been sticking on hundreds of sheets since the Sixties, was often interpreted as the belated example of the “anti-subjective” gesture of the historical artistic avant-garde. A semiotic analysis of Atlas implies the shift from a mere “authorial” idea of subjectivity — largely based on the notion of “intentionality” — towards a semiotic subjectivity inscribed in the text itself. Atlas thus becomes the place of a discursive competence based on a device of visual enunciation that, according to Felix Thürlemann, is typical of the “plural image” or “hyperimage”, where a sort of “meta-enunciator” is responsible of “the choice of an ensemble of images and their spatial disposition”. Such a meta-enunciator is, in Atlas, the instance of a discursive competence that regards a specific aspect of the German post-war context, namely a missed mnemonic working-through. The paper explores that aspect through the analysis of a group of sheets and through the work of G.W. Sebald on the relationship between denied memory and “compulsion” of urban reconstruction in post-war Germany.

PAROLE CHIAVE: Atlas; Montage; Richter; Memory; trauma.

In occasione dell’ottantesimo compleanno di Gerhard Richter è stato di nuovo possibile vedere *Atlas*, l’atlante d’immagini che l’artista tedesco assembla sin dai primi anni Sessanta, esposto nella sua interezza nella galleria del Lipsius Bau a Dresda. Solo il dispiegamento di questo oggetto nello spazio espositivo, infatti, consente di esplorare — proprio come ogni atlante richiede — le quasi ottocento tavole che, ad oggi, lo

compongono ed il cui insieme resta costitutivamente aperto e sempre integrabile. All'origine di *Atlas* c'è la collezione di foto amatoriali e illustrazioni di riviste che Richter, qualche anno dopo la sua fuga dalla Germania dell'est verso Düsseldorf, inizia a raggruppare su tavole di cartone; nel corso degli anni gli oggetti inclusi nell'atlante si faranno via via più eterogenei: ritratti di famiglia, illustrazioni di periodici e libri, documenti della fase progettuale del lavoro artistico e lunghe serie di foto amatoriali di paesaggi. Alcune delle immagini di *Atlas* sono servite, negli anni Sessanta, da modello per la realizzazione dei *Fotobilder* — i dipinti realizzati a partire dalla proiezione di immagini fotografiche su tela — suggerendo così l'idea che *Atlas* sia “lo sfondo contro il quale sorge il mondo delle immagini di Richter” (Friedel 2006, p. 6), una sorta di *background* visivo da cui emergono gli elementi che saranno sottoposti ad un'ulteriore elaborazione. L'atlante, tuttavia, sin dal 1972 è stato anche regolarmente esposto in diverse mostre, disposto sulle pareti di gallerie e musei in “blocchi”, cioè in insiemi di tavole di varie dimensioni il cui ordine è stato fissato da Richter nel 1997.

Atlas come “opera” esposta ha dunque anche un tratto eminentemente *cartografico*, laddove esso non si intenda legato alla natura spaziale dell'oggetto cartografato, bensì al “processo fondamentale che presiede alla fabbricazione di qualunque carta: la spazializzazione dell'informazione” (Castro 2011, p. 19; trad. mia). La tessitura di relazioni che tale tratto implica a più livelli — plastico, figurativo, figurale — non è stata tuttavia pienamente riconosciuta e, anzi, di fronte ad un'eterogeneità apparentemente cumulativa si è per lo più evocata una forma di “antisoggettivismo”, primo punto interessante nell'ambito di una riflessione su semiotica e soggettività. Le centinaia di tavole di Richter, invase da una massa di immagini apparentemente “indifferente” ad un qualsivoglia criterio di selezione e distinzione tematica tra la sfera privata, quella dell'attività artistica e quella, per così dire, macrostorica ha sollecitato riferimenti da parte della critica all'estetica “pop”: fotografie di oggetti banali e illustrazioni di quotidiani ritagliate in modo impreciso sembrano confluire sulle tavole di *Atlas* dall'universo della riproducibilità tecnica come altrettanti “objets trouvés”, nuovi *ready made* prelevati e riassetblati secondo un processo indifferente ed aleatorio, più che autoriale.

Atlas sarebbe, allora, un “archivio anomico” (Buchloh 1999), un'opera in cui la forma–archivio non è più retta da alcun *nomos*, da alcun

principio di organizzazione, né dalla vocazione all'elaborazione di nuove esplorazioni dell'identità storica e sociale, a differenza di quanto accadeva, ad esempio, per gli archivi fotografici della Nuova Oggettività come quelli di August Sander che, secondo Buchloh, permettevano ancora "uno sguardo cumulativo più o meno coerente sulla complessità di un dato soggetto". In altre parole, il concetto adorniano di "antisoggettivismo", ancora potenzialmente emancipatorio nelle operazioni di frammentazione e collage delle avanguardie storiche, assumerebbe tratti ben più ambivalenti nelle pratiche artistiche del dopoguerra, nelle quali — e il critico tedesco cita proprio le tavole di Richter — la forma-archivio ostenta ormai una "infinita litania della riproduzione" disposta in un formato-griglia di tipo burocratico. In questo senso si è affermato che *Atlas* "ci costringe a indietreggiare fino al punto in cui l'archivio diventa più astratto, come un terreno visto dall'alto" quasi l'opera imponesse la mera contemplazione della stessa forma archivistica (Spieker 2008, p. 145 trad. mia). Sebbene quella dell'antisoggettivismo resti una categoria di matrice filosofica e dunque non riconducibile all'accezione semiotica di una soggettività unicamente attingibile nelle sue strategie e marche enunciativie, essa si riferisce anche all'assenza di alcune caratteristiche semiotiche del lavoro di Richter, prima tra tutte l'impossibilità di mettere in relazione tra loro gli elementi che compongono *Atlas*, di rinvenire un fare discorsivo capace di tracciare percorsi di coerenza. Felix Thürlemann ha sostenuto che proprio così funziona uno specifico "fenomeno di enunciazione visiva", quello dell'"immagine al plurale" o "iperimmagine"; fenomeno specifico, poiché solo nell'immagine "plurale" tra le due istanze di enunciatore e enunciatario "si insinua un'ulteriore istanza enunciatrice particolarmente efficace dal punto di vista semiotico, una sorta di meta-enunciatore la cui attività consiste nella scelta di un insieme di immagini autonome e nella loro disposizione spaziale" (Thürlemann 2011, p. 44).

Questo meta-enunciatore che seleziona e ridispone le unità visive nello spazio è precisamente l'istanza che prende in carico il fare di una soggettività manifestata ed iscritta nelle operazioni di messa in relazione tra enunciati. Il ruolo semioticamente produttivo e cruciale della disposizione intesa come *display* è, del resto, proprio ciò che distingue un atlante (e un atlante di immagini) da un archivio, dal momento che l'atlante persegue quella "vista d'insieme" (*Übersicht* è la parola

che Didi-Huberman rintraccia nel diario di Warburg) capace di tracciare relazioni che hanno valore conoscitivo (Didi-Huberman 2011). A questo ci pare si riferisca anche Felix Thürlemann quando afferma che “l’iperimmagine possiede lo statuto di un metadiscorso in rapporto a ciascuna delle immagini che la compongono” (Thürlemann 2011, p. 44).

Spostandosi dunque da un’idea di soggettività (e antisoggettivismo) di natura meramente “autoriale” e largamente determinata dall’idea di intenzionalità, verso l’accezione semiotica di una soggettività iscritta all’interno del testo, si può riconoscere in *Atlas* il luogo di una competenza discorsiva orientata alla produzione di un *sapere* la cui portata storico-politica cercheremo di chiarire soffermandoci brevemente su alcune tavole ed introducendo la questione cruciale dell’elaborazione memoriale.

L’idea di “archivio anomico” si inserisce nella scia di quel pensiero ‘scettico’ che, nelle teorie dei media degli anni Venti, ha insistito sul legame tra riproducibilità tecnica dell’immagine e distruzione della possibilità di esercizio della memoria. Nel celebre saggio sulla fotografia del 1927 (“Die Photographie”) Siegfried Kracauer parla delle immagini delle riviste illustrate che, con il loro “variopinto *arrangement*”, con la loro “giustapposizione” proliferante mettono in crisi la capacità di elaborazione e selezione memoriale:

Nessuna epoca come la nostra ha saputo tanto su se stessa, ammesso che l’essere informati significhi avere un quadro delle cose che le rispecchia come una fotografia. [...] Tuttavia, se [la ragione settimanale di fotografie] si offrisse come sostegno alla memoria, sarebbe la memoria a selezionare le immagini. Ma la marea di fotografie rompe gli argini della memoria [...]. Nelle pagine delle riviste illustrate il pubblico vede un mondo che quelle stesse riviste gli impediscono di percepire. Nessuna epoca come la nostra ha saputo così poco su se stessa [...]. La variopinta disposizione [*Arrangement*] delle immagini contribuisce in modo significativo alla messa in opera di tale sciopero [contro la conoscenza]. La loro *giustapposizione* [*Nebeneinander*] impedisce sistematicamente la *correlazione* [*Zusammenhang*] che si apre alla coscienza¹.

1. Kracauer (1963) pp. 33–34 trad. mia. Può essere utile riportare l’originale tedesco della densa e significativa frase finale: “Ihr [der Bilder] *Nebeneinander* schließt systematisch den Zusammenhang aus, der dem Bewusstsein sich eröffnet”.

È il mero affiancarsi — come indica la parola *Nebeneinander* qui tradotta con “giustapposizione” — in un accumulo proliferante ad impedire la selezione operata dalla coscienza e a produrre l’effetto amnesico che tanto inquietava Kracauer. La proliferazione incontrollata e anomica di *Atlas*, considerato nel suo insieme come mero “deposito di immagini”, rinvierebbe allora alla progressiva atrofia della funzione memoriale delineata nelle pagine del primo Kracauer, una crisi memoriale che, per Buchloh, sembra aver raggiunto, quarant’anni dopo, il suo acme. A questo tipo di accumulo di immagini tipico dei nascenti media di massa si oppone, tuttavia, nel brano di Kracauer che abbiamo citato, la possibilità di uno *Zusammenhang*, ossia una correlazione o “messa in relazione” che, dice l’autore, si apre alla coscienza, che cioè si offre ad un’attività conoscitiva. Questa dialettica è significativa nella nostra prospettiva poiché, piuttosto che estendere lo scetticismo di Kracauer a proposito del trattamento fotografico nella stampa della nascente società dei media di massa ad un oggetto artistico, è necessario riconoscere che proprio la *forma-atlante* è il dispositivo che permette al lavoro di Richter di operare delle “correlazioni” tra le immagini, correlazioni cariche di valore conoscitivo e capaci di conferire a quei documenti nuova *leggibilità*².

Da più parti si è sottolineato l’impatto, su Richter, dell’arrivo nella Germania dell’ovest all’inizio degli anni Sessanta dopo la sua fuga dalla Germania orientale. Le prime tavole di *Atlas* registrano le tracce ed il senso di quell’impatto, non solo incamerando l’iconografia pubblicitaria di una società dei consumi in pieno boom, ma anche dando forma visiva ai modi dell’incistamento, in quella proliferazione euforica, di immagini che sono tematicamente legate alla guerra o che attingono all’universo semantico della distruzione e della morte. Ciò è evidente nelle tavole degli anni immediatamente successivi al suo arrivo “all’ovest”, nella quali questa imbricazione si nutre di diverse strategie: nelle prime dodici tavole, disposte in un singolo blocco, alcune eco di natura ‘figurale’ — che accomunano figure eterogenee sulla base di una medesima ‘ossatura’ plastica — o più strettamente figurativo-icone, accomunano elementi della dimensione ordinaria del quotidiano con oggetti e configurazioni che sembrano indicarne

2. Sul rapporto tra “leggibilità” (*Lesbarkeit*) in senso benjaminiano e *forma-atlas* si veda: Didi-Huberman (2011) pp. 15–16.

il rovescio mortifero. Ciò avviene, ad esempio, nella tavola 12 in cui, in un ritaglio di giornale, un gruppo di vacanzieri si abbronzava sul pontile di una nave da crociera, mentre il ritaglio centrale presenta un imbarco ben più drammatico che ha avuto luogo una ventina di anni prima — “Prussia orientale 1945: un posto su una nave può significare la salvezza” — e che è così figurativamente ‘riattivato’ nel ‘comfort’ del presente.

Figura 1. Atlas, tavola 12, Gerhard Richter, 1963–66, 14 ritagli di giornale e colla su cartone, 51,7 x 66,7 cm, Lenbachhaus, Monaco.

Queste tavole mappano un presente che sembra fatalmente permeato da un passato che irrompe, riaffiora e si dissemina continuamente nella cultura visiva di una società — quella tedesca degli anni Sessanta — in piena espansione e in piena accelerazione consumistica. Il ragionamento visivo che queste strategie articolano riguarda dunque lo scacco memoriale relativo al contesto storico tedesco degli anni Sessanta. Eric Santner (1990) ha descritto questo contesto — sulla scorta dello studio di Margarete e Alexander Mitscherlich, *The inability to Mourn* (1967), ha descritto questo scacco nei termini di un impossibile lavoro di lutto che ha messo la cosiddetta “seconda generazione” di fronte all’eredità di una denegazione, piuttosto che di un passato faticosamente elaborato. Si tratta di un contesto storico

complesso che non può essere ridotto alla facile formula di una “rimozione collettiva”. Quel che qui ci interessa è come questa latenza — nel senso dell’imbricazione di un passato inassimilato ancora attivo nel presente — è messa in forma in *Atlas* attraverso strategie di montaggio visivo e, più precisamente, come il meta-enunciatore che opera questo montaggio ne colga un tratto specifico: il fatto che quella mancata elaborazione nella Germania del dopoguerra si è accompagnata e si è anzi costitutivamente legata — in una logica di sostituzione — all’“eroico sforzo di ricostruzione” delle città tedesche distrutte, così come ai “successi maniacali del miracolo economico” nella Germania occidentale del dopoguerra (Santner 1999, p. 4). Questa interdipendenza tra elaborazione mancata e “furia ricostruttiva” mi pare aprire una possibile consonanza con il pensiero per immagini articolato in *Atlas* che restituisce così il punto di vista situato di un membro della “seconda generazione”. Winfried Sebald nella sua *Storia naturale della distruzione*³ si è concentrato su questa interrelazione, riconducibile anche al tratto di “naturalizzazione” sia della distruzione bellica che della seguente compulsiva ricostruzione, tipico del concetto di *Naturgeschichte*. Di fronte alla sorprendente assenza di elaborazioni letterarie che tentassero di dar conto della distruzione radicale delle città tedesche e dell’esperienza profondamente ambivalente e drammatica ad essa legata, Sebald constata come proprio la ricostruzione dei centri urbani, intrapresa in modo compulsivo immediatamente dopo la fine della guerra, avesse contribuito a liquidare ogni tentativo di elaborazione memoriale:

La ricostruzione tedesca, divenuta ormai leggendaria e da un certo punto di vista davvero ammirevole, equivale per la Germania — dopo le devastazioni operate dai nemici durante la guerra — a una seconda liquidazione, per tappe successive, della sua storia precedente: infatti, con il grande lavoro che essa richiese e con la nuova anonima realtà che riuscì a creare, impedì fin da principio che si volgesse lo sguardo al passato e orientando la popolazione esclusivamente verso il futuro la costrinse a tacere su quanto aveva vissuto.

(Sebald (1999) p. 22)

3. Il testo è la rielaborazione di due conferenze tenute a Zurigo nel 1997 che, come indica il titolo originale *Luftkrieg und Literatur*, si concentravano sulla distruzione delle città tedesche e sui modi dell’elaborazione o, più propriamente, della mancata elaborazione di quell’evento traumatico nella letteratura tedesca del dopoguerra. Per un’analisi del rapporto tra testo e immagine nel libro di Sebald si veda: Pezzini (2007).

Il rovesciamento temporale orientato al futuro ha delle implicazioni valoriali importanti poiché in tal modo “la distruzione totale non si presenta come il terrificante esito di un processo di perversimento collettivo, ma — per così dire — come il primo stadio di una ricostruzione pienamente riuscita” (Sebald 1999, p. 20). Nel cuore dell’euforica espansione tedesca degli anni Sessanta si anniderebbe, dunque, il nocciolo di un passato “traumatico” inassimilato e dunque ancora capace di permeare il tempo presente ripresentandovisi in forma “differita”: come è stato notato a proposito del termine tedesco per “differito”, *nachträglich*, il presente in questo senso non solo viene “dopo” il passato, ma avviene anche “secondo” quel passato, due significati entrambi contenuti nella preposizione *nach* (Laplanche 2006). La proliferazione euforica delle immagini di un nuovo *comfort* che attraversa le prime tavole di *Atlas*, così come la ricostruzione performante e “anonima” delle città tedesche, sarebbero dunque legate a doppio filo alla liquidazione del lavoro memoriale in quel contesto storico.

Atlas lavora visivamente questo complesso nodo anche in quelle tavole, cioè, che accolgono foto di paesaggi urbani della Germania del dopoguerra apparentemente lontani dall’isotopia memoriale e storica. Possiamo citare a questo proposito il *Block* che assembla foto significativamente realizzate in anni differenti e che vengono qui rimontate al di là di ogni coerenza cronologica. Ci riferiamo al blocco che giustappone in due serie sovrapposte le tavole 500 (*Motivi vari*), 522 (*Buchenwald*), 519 (*Foresta nera*) e, subito sotto, 496 con 495 (intitolate *Casa colpita da incendio*) e 520 (*Köln*).

Nella tavola 520 che porta il nome della città tedesca di Colonia — proprio una delle più pesantemente bombardate nelle incursioni aeree di cui tratta Sebald — l’evidente rima eidetica e cromatica tra le plaghe verdi e gialle nelle due foto in alto contribuisce a creare, sulla base di una comune costruzione plastica, una “imbricazione” tra il tessuto figurativo riconoscibile come “paesaggio” e collocabile nella Colonia degli anni Novanta, in alto, e quello di una terra informe e scavata nella foto sotto, come ad iscrivere nell’innocente paesaggio campestre la potenzialità di una spoliazione radicale, la flebile proiezione figurativa della desertificazione o della rovina. È ancora Sebald a descrivere, proprio a proposito di Colonia, il modo in cui, nella città distrutta, la natura ricolonizza ostinatamente e in modo cieco le rovine, allorché nuove strade vengono a tracciarsi sulle macerie “come dolci sentieri di

campagna”, che custodiscono tuttavia i germi di una distruzione mai vagliata dall’elaborazione memoriale: “A Colonia, alla fine della guerra, la distesa di macerie ha già conosciuto una parziale metamorfosi grazie al verde che vi ha attecchito rigoglioso e, simili a ‘tranquilli sentieri di campagna incassati tra le due sponde’ le strade attraversano il nuovo paesaggio” (Sebald 1999, p. 49).

Figura 2. Atlas, Gerhard Richter, 1989–1993, blocco che riunisce le seguenti tavole (elencate da in alto a destra a in basso a sinistra) tutte di dimensioni, 51,7 x 36,7 cm: Tav. 500 (Motivi vari, n.d.), Tav. 522 (Buchenwald, n.d.), Tav. 519 (Foresta nera, 1991), Tav. 496 (Casa colpita da incendio, 1989) , Tav. 495 (Casa colpita da incendio, 1989), Tav. 520 (Köln, 1993), Lenbachhaus, Monaco.

L'inserimento, nello stesso blocco, della tavola con tre foto di Buchenwald introduce un riferimento esplicito all'isotopia dell'universo concentrazionario che è nucleo semantico estremo di quella mancata elaborazione collettiva; è interessante che anche in questa tavola sia presente un paesaggio: in esso è visibile una zona plasticamente chiara situata nella medesima posizione topologica centrale degli edifici del campo nelle altre due foto, così da creare un effetto di radicale deiconizzazione, di sparizione o regressione all'informe, iscrivendo al contempo nel paesaggio il mantenimento, sub specie plastica, di ciò che sopra trova ancora piena espressione figurativa. La forma del discorso richteriano allestisce così, nel dominio dell'arte, uno spazio in cui tornare ad esercitare la processuale elaborazione memoriale, unico "buon metodo" per ricostruire la memoria: lavorare per paziente montaggio di una documentazione la più ampia e varia possibile [...] e in nessun caso limitata, neppure ai ricordi personali", come osserva Isabella Pezzini a proposito della struttura del testo sincretico di Sebald, la cui prassi enunciativa non appare dunque distante da quella del montaggio visivo in *Atlas* (Pezzini 2007, p. 118).

Il meta-enunciatore all'opera in *Atlas* mappa, come un sismografo, il rovescio memoriale inelaborato che si annida nel presente della storia tedesca e lo fa chiamando lo spettatore ad una prassi enunciativa esplorativa e sincretica, capace di tessere quelle "correlazioni" (lo *Zusammenhang* auspicato da Kracauer) che strappano il documento al flusso delle immagini tecnicamente riproducibili e alla loro stereotipia, per esporlo ad un arricchimento semantico che sorge nel montaggio *tra* le immagini. È ancora Sebald a sottolineare come il documento manifesti talvolta una radicale inadeguatezza nella restituzione dell'esperienza, una "singolare cecità" imputabile anche ad una "prospettiva unilaterale" (Sebald 1999, p. 36). Il meta-enunciatore dell'iperimmagine chiamata *Atlas* è, al contrario, istanza di una soggettività che, lungi dal disintegrarsi nella pluralità delle istanze enunciative e degli universi figurativi tra cui tesse relazioni, si costituisce proprio in quella eterogeneità come "soggettività consapevole dei legami sotterranei" tra memorie collettive e individuali (Pezzini 2007, p. 123), tra l'ordinario apparentemente innocente dell'*ora* e il passato irrisolto che lo attraversa. Questa soggettività si manifesta come competenza (meta)discorsiva in grado di far collidere figure e sguardi lontani. Essa opera nell'immagine "plurale" poiché solo questa "visione sinottica"

di sguardi (come ancora la definisce Sebald) può farsi carico del paradossoso memoriale di un passato che, proprio in quanto inassimilato, tiene in scacco il presente.

Riferimenti bibliografici

- BUCHLOH B.H.D. (1999) *Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive* "October", 88: 117-145.
- CASTRO T. (2011) *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Aléas, Lyon.
- DIDI-HUBERMAN G. (2011) *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Minuit, Paris.
- FRIEDEL H. (a cura di) (2006) *Gerhard Richter. Atlas*, Thames & Hudson, London.
- KRACAUER S. (1963) *Das Ornament der Masse. Essays*, postfazione di Karsten Witte, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- LAPLANCHE J. (2006) *Problématiques VI. L'après-coup*, Puf, Paris.
- PEZZINI I. (2007) "La vita delle forme e la vita nelle forme. Il caso di W. G. Sebald", in G. Marrone, I. Pezzini, (a cura di), *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Meltemi, Roma, pp. 115-131.
- SANTNER E. (1990) *Stranded Objects. Mourning, Memory and Film in Postwar Germany*, Cornell University Press, New York.
- SEBALD W.G. (1999) *Luftkrieg und Literatur*, Carl Hanser Verlag München (trad.it. *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano, 2004).
- SPIEKER S. (2008) *The big Archive: Art from Bureaucracy*, MIT Press, Cambridge.
- (2005) "Hidden in Plain View: Fotoatlas und Trauma, am Beispiel von Boris Michailov", in S. Flach, I. Münz-Koenen, M. Streisand (a cura di), *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, Wilhelm Fink Verlag, München, pp. 71-96.
- THÜRLEMANN F. (2011) *Dall'immagine all'iperimmagine*, "Carte semiotiche", n. 12 "Sui limiti della rappresentazione: questioni di enunciaizone viva", pp. 43-64.

Sul verso delle immagini

Inquadrare per orientare la rappresentazione

FRANCESCA POLACCI

ENGLISH TITLE: *On the Direction of Images: Framing to Direct the Representation*

ABSTRACT: Through the analysis of a Picasso's assemblage, this contribution looks up at theoretical issues about the limits of representation. In particular the work on loom/frame in *Composition au gant* (1930) rises an author deep analysis on the limits of images, on their orientation and on the relationship with the beholder like is expected from the singles statements.

PAROLE CHIAVE: Picasso; Art Theory; Assemblage; Frame; Semiotics.

Questo contributo si concentrerà su *Composition au gant* di Picasso, artefatto che fa parte di una serie di opere composte nell'estate del 1930 e attualmente conservate al Musée Picasso¹, in cui è tematizzato il problema della cornice in rapporto alla forma quadro. Composizioni che in parte restituiscono lo stretto intreccio tra Picasso e il Surrealismo, tanto è vero che una di esse² è posta in apertura al saggio di A. Breton, *Picasso dans son élément*, pubblicato nel primo numero di *Minotaure* (1933)³. Produzione che si colloca nel 1930, anno in cui non solo c'è un'esposizione tematica dedicata al collage presso la Galleria

1. Si tratta di opere composte durante il soggiorno di Picasso a Juan-les-Pins e contraddistinte dall'inserzione di motivi vegetali e ritagli di cartone sul retro di un telaio, la cui eteromatericità è uniformata da sabbatura (M.P. 259-262 e M.P. 264-266).

2. Cfr. *Composition au papillon* (M.P. 1982-169), opera composta nello stesso periodo e per tecnica identica a quella che analizzeremo, ma che non utilizza un telaio "rovesciato" come supporto.

3. Ripubblicato poi in A. Breton (1992).

Goemans di Parigi⁴, ma in cui l'opera di Picasso — in relazione a quella dei surrealisti — occupa il dibattito contemporaneo nelle principali riviste di arte⁵.

In *Composition au gant* (1930) (Fig. 1), sembra dominare un effetto di ingrandimento di motivi vegetali che fa pensare ai frottages di Marx Ernst dell'album *Histoire naturelle* del 1926⁶ come anche a quanto realizzato in ambito fotografico, in particolare ai primi piani del mondo vegetale realizzati da Blossfeldt⁷ o ai primissimi piani, *Gros orteil*, di Jacques-André Boiffard, pubblicati su *Documents* n° 6 (1929) all'interno del saggio omonimo di G. Bataille⁸.

Tuttavia, a uno sguardo più attento, quanto presente nell'opera selezionata per l'analisi, non subisce un processo di ingrandimento analogo a quello che contraddistingue *Gros orteil*, dove la pulsione scopica è appagata dalla percezione della più piccola porosità dell'epidermide, ma si tratta di elementi che sembrano non essere in scala rispetto al supporto che dovrebbe contenerli, che non sono dominati dal dispositivo che li mette in scena. Una simile considerazione, se ritenuta pertinente, reca in nuce non poche conseguenze a livello analitico. Sostenere infatti che quanto realizzato non è in scala implica un lavoro di inversione del dispositivo che per eccellenza permette una restituzione scalare degli elementi, ossia la prospettiva geometrica. Rovesciamento che in questo caso si sublima nella matericità del guanto che oltrepassa la cornice dell'opera per invadere con prepotenza lo spazio dello spettatore.

4. Esposizione per la quale L. Aragon scrive il saggio *La peinture au défi* (1930), che apre il catalogo della mostra stessa, alla quale partecipano tra gli altri: Arp, Braque, Dalí, Duchamp, Ernst, Gris, Mirò, Magritte, Man Ray, Picabia, Picasso, Tanguy.

5. In particolare pensiamo agli scambi, talora anche con toni accesi, tra *La révolution surréaliste* e i *Cahiers d'Art* (cfr. Chénieux-Gendrom 2005). Ed è nel 1930 che G. Bataille dedica a Picasso la rubrica "Soleil pourri" in *Documents*, n° 3. Dunque i rapporti tra la produzione di Picasso e la poetica surrealista, che contribuisce egli stesso a mettere a punto, è restituita da un coro di voci eterogenee che forniscono letture anche profondamente divergenti. A proposito delle differenti interpretazioni elaborate rispettivamente da G. Bataille e A. Breton in relazione a Picasso surrealista, cfr. Bois e Krauss (1996).

6. Sull'opera di M. Ernst, cfr. Spies (1974).

7. A questo proposito cfr. Benjamin (1931).

8. Analoghi procedimenti fotografici aprono a interpretazioni anche molto differenti, come nel caso della lettura fornita da Bataille delle foto di J.-A. Boiffard, funzionali a sviluppare la riflessione dell'autore intorno al "basso materialismo", interpretazioni che tuttavia qui non ripercorreremo.

Figura 1. P. Picasso, *Composition au gant*, Juan-les-Pins, agosto 1930, sablage tinto sul retro della tela, guanto, cartone, vegetali incollati e cuciti, 27,5x35,5x8, M.P. 264.

1. *Trompe-l'œil* reificato

Se una rappresentazione mimetica — che si incardina sul dispositivo prospettico — prevede un dominio sugli oggetti rappresentati, ossia questi sono controllati dallo sguardo teorico che li produce e li domina, nel *trompe-l'œil* l'apparizione “viene incontro allo sguardo” secondo un movimento speculare e inverso rispetto alla prospettiva: ecco allora che un effetto di “presenza” si sostituisce a un effetto di “realità” costruito attraverso la mimesi⁹. Il guanto di *Composition au gant* sembra reificare una “presenza” altrimenti simulacrale¹⁰.

Inoltre, il guanto/mano è perfettamente riconoscibile all'interno di un'opera il cui livello figurativo è carico di ambiguità e denso di possibili rimandi alla tradizione classica, come a breve cercheremo di argomentare. Procedendo intanto al riconoscimento di figure del mondo, dunque privilegiando tratti di continuità all'interno di ele-

9. Cfr. Marin (1994) e più recentemente Calabrese (2010).

10. Il motivo del guanto/mano ripropone un tema caro ai surrealisti: si pensi alla serie *LopLop* di Ernst oltre che i *rayogrammes* di Man Ray, cfr. a questo proposito Spies (1986).

menti indubbiamente polisemici, può essere riconoscibile una bocca, con la ricorrente forma dei denti e della lingua che torna in molte opere di Picasso. Si veda a questo proposito l'opera composta l'anno precedente di *Composition au gant*, ossia *Buste de femme et autoportrait* (1929) (Fig. 2), o ancora la serie studi di teste composte per *Guernica*, come ad esempio Figg. 3a, 3b, 3c.

Figura 2. P. Picasso, *Buste de femme et autoportrait*, Paris febbraio 1929, olio su tela 71x60 cm, Collezione privata, Z. VII, 248.

Tuttavia uno sguardo strettamente iconografico non sembra essere capace di risolvere la complessità della figura di *Composition au gant*. Se infatti apre un possibile percorso di riconoscimento contemporaneamente ne inibisce i tratti di singolarità, riducendone potenzialmente la densità. Ad esempio, gli elementi appuntiti che nell'identificazione di una bocca sono riconoscibili come denti, questi stessi, a causa del tratto di estroflessione si caricano di ambiguità e inducono possibili ulteriori interpretazioni: ciglia di un possibile occhio? La figuratività di quest'opera, come di molte altre di Picasso, è luogo denso di percorsi interpretativi che non approfondiremo in questa sede, ma che induce a interrogarsi circa le ulteriori relazioni che la figura individuata instaura con gli altri elementi dell'opera.

Figura 3. P. Picasso, *Tête de femme*, Paris 20 maggio 1937, matita e tempera su carta, 29x23,2 cm, Z. IX, 32; P. Picasso, *Tête de femme en pleurs*, Paris 28 maggio 1937, matita, gesso colorato e tempera su carta, 23,2x29,3 cm, Z. IX, 35; P. Picasso, *Tête de femme en pleurs*, Paris 28 maggio 1937, matita, gesso colorato e tempera su carta, 23,2x29,3 cm, Z. IX, 40.

2. Traduzioni: il motivo della mano

Proseguendo con un riconoscimento che privilegia i tratti di continuità, dunque assecondando l'identificazione di una bocca, le due fessure verticali (o quelle orizzontali) si prestano a essere lette come occhi e il motivo vegetale che ne contorna tutta una metà come possibile capigliatura, sembra così tratteggiarsi il profilo di un volto, "chiuso" da una mano in primo piano.

La pertinenza percettiva e figurativa della mano, unica componente riconoscibile senza incertezze, induce a considerarla come elemento chiave nella lettura dell'assemblage.

Un percorso in seno alla produzione di Picasso ci suggerisce di intendere il guanto in questione come la calcificazione tridimensionale di un processo iniziato molti anni prima e che ha per oggetto proprio la mano, questa sembra divenire fulcro figurativo, e in alcuni casi anche sintattico, della ricerca pittorica di Picasso, che arriva a sostanzarsi per la prima volta in *Composition au gant*. Un simile percorso, che ci proponiamo di sviluppare più adeguatamente in altra sede, chiama in causa le complesse relazioni tra scultura e pittura nella produzione dell'artista spagnolo. In questo caso non si tratta semplicemente dell'indagine intorno a una medesima figura contemporaneamente sulle due e le tre dimensioni, che come noto contraddistingue molto spesso la produzione di Picasso¹¹ ma, questa almeno l'ipotesi che adombriamo, sembra intravedersi lo sviluppo di una ricerca che si incardina intorno a un elemento figurativo ripetuto iterativamente in disegni e pitture per reificarsi poi nell'assemblage del 1930. Significative sono le composizioni grafiche del 1919, a partire da fotografie, e in particolare *Sette ballerine* (da una foto in primo piano di Olga Picasso) (Figg. 4a e 4b). Con il medesimo soggetto si vedano anche: *Due ballerine*, estate 1919 (Fig. 5a) e *Tre ballerine* (Fig. 5b). Altresì interessante è *Ritratto di famiglia*, 1919 (tratta da una foto di Feulard presente negli archivi Picasso) (Figg. 6a e 6b).

11. Cfr. Cowling e Golding (1994).

Figura 4. Foto che pubblicizza i Balletti Russi durante il tour di New York, 1916; P. Picasso, *Sette danzatrici* (a seguito della foto con Olga Picasso in primo piano), Londra, estate 1919, matita, Z. III, 353, 62.2x50 cm, Musée Picasso, Paris

Figura 5. P. Picasso, *Due danzatrici*, Londra, estate 1919, matita 31x24 cm, Z. III, 343, Collection Victor W. Ganz, New York; P. Picasso, *Tre danzatrici*, matita su carta (tre fogli incollati insieme), Londra 1919, 37x32.5 cm, Z. XXIX, 432, Musée Picasso, Paris.

Figura 6. A. Feulard, *Ritratto di famiglia* (1870), APPH, Archivi Picasso, Musée Picasso, Paris; P. Picasso, *Ritratto di famiglia*, 1919, matita e carboncino su carta, 84x68,5 cm, Collezione privata.

La traduzione della fotografia operata da Picasso sembra avvatarsi intorno al processo di accentuazione dell'arto in primo piano che, nell'immobilità del ritratto, diviene elemento cardine della composizione. La mano disegnata da Picasso concentra tutta la gestualità potenziale di cui è carica attraverso la calcificazione di un movimento che resta implicito, condensato nella pesantezza delle forme. Reificazione di un movimento forse ancora più evidente in alcune opere degli anni '20, nel periodo così detto "neoclassico", in cui la descrizione delle mani sottolinea la monumentalità delle figure, ne costituisce una sorta di sintesi accresciuta che ci viene mostrata con gesto ostensivo, si vedano a questo proposito le Figg. 7a-7b e 8a-8b.

Figura 7. P. Picasso, *Donna seduta*, Parigi 1920, olio su tela 92x65 cm, Z. IV, 179, Musée Picasso, Paris; P. Picasso, *Tre donne in primavera*, Fontainebleau estate 1921, olio su tela, 203.9x74 cm, Z. IV, 322, MoMA, New York.

Figura 8. P. Picasso, *Studi*, Parigi 1920, olio su tela 100x81 cm, Z. IV, 226, Musée Picasso, Paris; P. Picasso, *La danza contadina*, Parigi 1921 (1922?), pastello e olio su tela, 139.5x85.5 cm, Z. XXX, 270, Musée Picasso, Paris.

In *Studio con testa in gesso* (Fig. 9), opera eseguita nel 1925 a Juan-les-Pins, proprio dove l'artista realizzerà *Composition au gant*, Picasso inserisce un elemento ulteriore, ossia un'indicazione di ordine materico, il gesso delle mani, che reca *in nuce* il processo di solidificazione della mano quale prenderà forma nell'assemblage del 1930.

Figura 9. P. Picasso, *Studio con testa in gesso*, Juan-les-Pins, estate 1925, olio su tela, 98.IX131.2 cm, Z. V, 445, MoMA, New York.

Se *Composition au gant* costituisce l'acme di un processo che sembra subire un accrescimento progressivo, è importante evidenziare come non sia il punto terminativo della ricerca dell'artista. Ossia, non vogliamo insinuare che l'assemblage porti a compimento quanto iniziato con la pittura, ne costituisce a nostro avviso un esito che tuttavia non esaurisce una dinamica che resta aperta, che sembra dar seguito a un movimento biunivoco tra scultura e pittura. Si vedano in proposito le forti similarità tra la mano posta al centro in basso di *Guernica* (1937) (Fig. 10), composta ben sette anni dopo *Composition au gant*, e quella a sinistra di *Studio con testa in gesso*.

Figura 10. P. Picasso, *Guernica*, Parigi, 1° maggio - 4 giugno 1937, olio su tela, 349.3x776.6 cm, Z. IX, 65, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Ma ancora, il processo di solidificazione della mano assumerà, negli anni '30, piena autonomia. Si vedano le serie di mani del 1933 e poi del 1937 in gesso e bronzo, che sanciscono una consapevolezza decisiva circa l'autosufficienza di un elemento figurativo inizialmente compendiario e che, in virtù delle elaborazioni subite, acquista piena indipendenza. Celebre è il calco della mano di Picasso in gesso, Fig. 11a (1937), posta poi in copertina del primo libro dedicato alla scultura di Picasso, *Les sculptures de Picasso* (1949)¹², meno note forse le variazioni sullo stesso tema, in gesso e bronzo¹³. Le mani che divengono sculture, non solo si rendono autonome dal busto, ma restituiscono una gradualità dimensionale: basso rilievo che reca traccia delle imprecisioni del calco in gesso, come nelle opere appena viste e scultura a tutto tondo, cfr. Fig. 11b, (1937). Dato forse non secondario si tratta in tutti i casi di calchi delle due mani di Picasso, che l'artista modella e presenta nella loro valenza autonoma¹⁴.

12. Testo a cura di D. H. Kahnweiler, con foto eseguite da Brassai nell'atelier di Picasso e pubblicato da Les Editions du Chêne (Paris 1948).

13. Cfr. il catalogo della scultura a cura di Spies (2000), in particolare S. 220A e S. 220B.

14. Peraltro l'evidenza della mano è un *topos* negli autoritratti (e su questo aspetto torneremo tra breve). Nei casi delle sculture di mani di Picasso se ipotizziamo di iscriverle all'interno del genere sembra sia messo in forma un processo di condensazione: l'artista si ritrae unicamente attraverso lo strumento che lo rende tale.

Figura 11. P. Picasso, *Mano destra di Picasso*, Parigi 1937, gesso (impronta), 20.5x14.2x3.4, S. 220; P. Picasso, *Mano destra di Picasso*, Parigi 1937, gesso (impronta), legno, metallo, 9.2x28.5x10 cm, S. 221.

Peraltro, a conferma dell'importanza, quasi ossessiva potremmo dire, del motivo della mano, vediamo come questo torni in alcune sculture degli anni '40 e '50¹⁵, assumendo una forma figurativa talvolta differente rispetto a quella del decennio precedente¹⁶.

2.1. *La tradizione attraverso un "superlativo figurativo"*

Le trasformazioni appena ripercorse se ci aiutano a vedere, per differenza, il lavoro operato su di una singola figura in un arco di tempo relativamente breve, tuttavia ci dicono ben poco in merito alle relazioni significanti tra la mano in *Composition au gant* e gli altri elementi dell'opera.

Per sviluppare l'analisi in tal senso proponiamo di rivolgere lo sguardo all'indietro, per ipotizzare che l'opera in questione ne convochi una appartenente alla tradizione pittorica, ossia il celebre *Autoritratto* (c. 1523) del Parmigianino (Fig. 12)¹⁷. Una simile possibilità deve ne-

15. In particolare, seguendo la numerazione del catalogo a cura di Spies: n. 340 (1949); n. 348 (1950); n. 415 (1951); n. 416 (1951); n. 417 (1951); n. 418 (1951); n. 555 (1959).

16. Come anticipato, l'indagine intorno a un simile motivo merita una ricerca a se stante che non proporremo in questa sede.

17. Per una disamina critica a proposito dei temi e delle forme che definiscono il genere autoritratto, cfr. Calabrese (2006).

cessariamente restare aperta, tuttavia a nostro avviso percorrerla può restituire esiti di un certo interesse.

Figura 12. F. Mazzola detto il Parmigianino, *Autoritratto* (ca. 1523), olio su tavola (convessa), diametro 24,4 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Se si accetta di passare attraverso il dipinto del Parmigianino¹⁸ la ricaduta più immediata è quella di poter suggerire che l'opera di Picasso sia anch'essa un autoritratto¹⁹, secondariamente — esito forse ancora più rilevante — è possibile riconoscere un processo di *intensificazione* di una *formula figurativa* attinta dalla tradizione. Ci troveremo dunque di fronte a ciò che A. Warburg indica come dei “superlativi figurativi”²⁰, in cui una “formula” del passato è sottoposta a un

18. Sul Parmigianino cfr. Fagiolo dell'Arco (1970) e più recentemente Vaccaro (2002). Sebbene la fortuna critica del manierismo dati oltre la metà del XX secolo, tuttavia a inizio '900 F. Mazzola è oggetto di attenzione da parte di alcuni studiosi, cfr. in particolare gli scritti di Froehlich-Bum (1921; 1925; 1930).

19. Per una ricognizione storica degli autoritratti di Picasso, cfr. Varnedoe (1996).

20. Aby Warburg attinge alla teoria linguistica di H. Osthoff, secondo la quale le lingue indoeuropee talvolta non utilizzano un'inflessione meramente logica della radice del nome per formarne il superlativo e il comparativo ma ne trasformano la radice (come avviene con *optimus* e *melior* che non declinano *bonus*) e il linguista motiva tale irregolarità con un

processo di intensificazione. Come noto, una delle principali linee di meditazione di A. Warburg consiste nell'indagare la vita postuma di taluni motivi figurativi (non necessariamente convenzionalizzati in termini di motivi iconografici) e nell'isolare nel momento della loro riemersione un processo di intensificazione, processo che permette di focalizzare l'attitudine degli individui, nella fattispecie degli artisti rinascimentali, rispetto alla civiltà pagana. Ed in ragione di ciò G. Agamben — in tempi relativamente recenti — parla della centralità della dimensione etica nel metodo warburghiano, in quanto l'indagine dei motivi della tradizione ci restituisce la *posizione* del soggetto rinascimentale rispetto al passato²¹.

Con le dovute cautele, necessarie là dove si tenta di trasporre il metodo warburghiano a un singolo artista e non alla produzione culturale di un'epoca, se si legge la mano di *Composition au gant* in relazione al dipinto del Parmigianino, questa stessa mano sembra assumere una funzione di *commento* rispetto al sistema estetico convocato.

L'intensificazione della "radice" su cui tale processo si incardina determina un'*uscita fuori di sé* del dispositivo stesso: l'iperbole visiva costituita dalla mano dipinta dal Parmigianino — già potenziata attraverso la sua iscrizione su di un legno convesso — è reificata dal guanto in oggetto dell'opera di Picasso. Più in particolare nell'autoritratto cinquecentesco, come argomenta Stoichita (1993), la mano in primo piano costituisce l'iperbole di un *topos*, ossia quello della *docta manus* o della *manus ingeniosa*, e dunque è un modo per porre in evidenza — grazie all'intensificazione di questo stesso motivo — lo strumento del *fare* dell'artista (da intendersi come la *mise en abîme* dell'atto di produzione dell'opera).

Qual è l'intervento realizzato da Picasso? L'artista spagnolo reifica ciò che nel dipinto del Parmigianino era stato trasformato in iperbole, ci troviamo dunque di fronte a un'iperbole al quadrato, in-

surplus di emotività che si anniderebbe nel linguaggio. A. Warburg ripercorre tale ipotesi e la estende in ambito figurativo a proposito della costruzione delle "formule patetiche" o *Pathosformel*; si veda in merito Gombrich (1970). Più recentemente, con attenzione alle tangenze strutturali di una simile ipotesi, cfr. Calabrese (1984).

21. Ma non solo, Agamben (1984) argomenta come la scoperta di A. Warburg che gli artisti del '400 si appoggiano a una *Pathosformel* classica permette di rivelare una polarità dionisiaca anche nell'arte classica, componente che sino ad allora, in seno a una storia dell'arte dominata ancora dal modello di Winkelmann, non era stata posta in luce.

tensificazione di un motivo che a propria volta ha subito un processo di accentuazione. Il risultato è il superamento — nei termini di un rovesciamento speculare — del dispositivo che regola l'autoritratto cinquecentesco.

3. Rovesciamenti: sul verso delle immagini

Composition au gant, inoltre, realizza un lavoro piuttosto complesso sul proprio supporto che prende la forma di un'inversione di 180°: Picasso infatti gira materialmente una tela e utilizza il telaio come struttura che circonda i margini dell'opera. Rovesciamento radicale che sembra convocare le origini stesse della natura morta, nella sua qualità di rovescio delle immagini che diviene dritto, e che non può non far pensare ai celebri «quadri girati» di Gijsbrechts (Fig. 13).

Figura 13. C.N. Gijsbrechts, *Quadro Girato*, ca. 1670-1675, olio su tela, 66x86,5 cm, Copenaghen, Museo Nazionale.

Quadro girato è un'opera, ci dice Stoichita, che provoca una vertigine nonché reca iscritto un paradosso: è «nulla»²², in quanto induce la domanda: «dov'è l'immagine?» e «tutto» poiché si autocontiene completamente, in quanto è un dipinto che rappresenta una tela e un telaio.

Se l'opera di Picasso non può non far pensare alla “vertigine” convocata dai quadri di Gijsbrechts, rovescio del quadro che diviene dritto, tuttavia in *Composition au gant* l'operazione è ancora più radicale: non è dipinto il rovescio sul dritto, ma Picasso gira il telaio e così facendo trasforma il rovescio in dritto. Operazione accompagnata da una serie di accorgimenti che restituiscono un'articolata riflessione sulla cornice.

3.1. *Il telaio come cornice*

Se la cornice si rivolge allo spettatore, è figura della ricezione che interviene a modificare la qualità dello sguardo, sancendo il passaggio dall'aspetto al prospetto, dal semplice guardare al contemplare, il telaio si rivolge al pittore, è condizione di possibilità della rappresentazione: in quanto struttura che pone in tensione la tela è quel dispositivo che costruisce il campo pittorico come liscio, ne elimina le asperità permettendo al supporto di divenire trasparente²³. Se la cornice completa il quadro nella sua necessità di esser visto, mostrato, esposto, se diviene necessaria nel momento in cui all'occhio del pittore si sostituisce lo sguardo dello spettatore²⁴, il telaio è la cornice per il pittore. Ma

22. In Gijsbrechts il tema del quadro voltato è imbricato con una meditazione sulla vanità delle cose, riflessione che ha origini lontane e sfocerà nel Cinquecento e Seicento in un “elogio del nulla”. V. Stoichita ne ripercorre alcuni passaggi per sciogliere il paradosso del “quadro voltato” attraverso la distinzione tra *nihil negativum* e *nihil privativum* proposta da Martinus Schoockius nel *Tractatus philosophicus de nihilo* del 1661. Discorrere del nulla è un paradosso: dicendo che il “Nulla è qualcosa” introduciamo la nozione dell'essere nel campo del non essere, se viceversa il nulla è definito per opposizione, diviene “nulla di qualcosa”: “Il *nihil negativum* della vita è la rappresentazione della morte, il *nihil negativum* del discorso è il silenzio. E si potrebbe aggiungere il *nihil negativum* dell'immagine è l'immagine dell'assenza di immagine. Parlare “del nulla” o dipingerlo è un'arte” (Stoichita 1993, p. 276).

23. Cfr. Schapiro (1969).

24. “Quando all'occhio del pittore si sostituisce lo sguardo dello spettatore, una cornice è necessaria perché all'artefatto considerato nel processo di produzione si sostituisce il quadro nel processo di presentazione, di messa in scena” (Marin 1994, p. 158).

ancora, è il telaio che definisce il formato dell'opera, che ne sancisce i contorni topologici, sua forma dell'espressione.

Questa prima distinzione ne implica una seconda concernente la temporalità del *fare pittorico*: la cornice marca l'istante finale, è sovrapposta all'opera nel momento in cui questa è terminata, ne sanziona (analogamente alla firma) il momento terminativo, è dichiarazione — puntuale — che l'opera è compiuta. Il telaio viceversa è struttura suscettibile di assumere il fare pittorico nella sua *duratività*, scenario in cui la rappresentazione è allestita nel processo di messa in forma della pittura.

Tuttavia, a fronte delle distinzioni sopra indicate, in un'opera "classica" (di cui contempliamo il suo dritto), si danno delle continuità tra cornice e telaio, i cui confini teorici sembrano essere, per taluni aspetti, piuttosto sfumati. A livello semantico è interessante la distinzione proposta da Marin (1994) circa l'accezione assunta dalla cornice nelle tre lingue: "cadre", "cornice", "frame" e in particolare qui interessa il campo semantico coperto da "frame":

La cornice come *frame* è piuttosto un elemento strutturale di costruzione del quadro, inteso non tanto come rappresentazione o immagine, quanto piuttosto come tela. Nel caso di *frame* la cornice è il telaio che tende la tela per renderla idonea a ricevere i pigmenti. Piuttosto che un bordo o una bordura, piuttosto che un ornamento di contorno, si tratta della sottostruttura del supporto e della superficie della rappresentazione (Marin 1994, p. 200).

Dunque la cornice/frame ricomprende il telaio in quanto sottostruttura del supporto e della superficie della rappresentazione. Continuità che non sorprende e che conferma quanto L. Marin teorizza a proposito dei dispositivi di presentazione della rappresentazione che, oltre alla cornice, comprendono anche lo sfondo e il piano, questi tre insieme definiscono l'inquadramento generale della rappresentazione e la sua chiusura.

Ci sembra interessante rimarcare che nel momento in cui Picasso gira l'opera scinde i due dispositivi: espone il telaio, rendendolo autonomo dalla cornice, tuttavia ne mostra il rovescio, pertanto, rendendo evidente la struttura in legno del telaio, esplicita la funzione di cornice di questo stesso. Cornice che però non è posta a realizzazione terminata, ma è compresa dalla struttura stessa dell'opera.

Il telaio / cornice così costruito sembra riformulare lo statuto neutro dell'inquadratura, operando un'inversione radicale, in quanto si tratta di una struttura sia interna sia esterna alla rappresentazione. L'opera si "autocontiene" completamente, ma non in modo identico al *Quadro girato* di Gijsbrecht, si autocontiene poiché sancisce, almeno così ci sembra, una coincidenza — paradossale — tra *duratività* del fare pittorico e sua *terminatività* e contemporaneamente tra la struttura di produzione e quella di ricezione (si rivolge al pittore e allo spettatore nello stesso tempo).

Composition au gant, come già altre opere di Picasso analizzate nel corso di questo lavoro, non scioglie le tensioni che mette in discorso, ma le lascia lavorare in modo concomitante, dando esito a un sistema di spinte e contro-spinte che non permette di isolare una modalità univoca. Il *sablage* è significativo a questo proposito in quanto non solo annulla l'eterogeneità materica del collage, rendendo uniformi, da un punto di vista cromatico e tattile, materiali disparati, ma insinua una spinta che tende a trasformare, secondo un movimento speculare e inverso al primo, ciò che è divenuto davanti in dietro: è l'uniformità cromatica del retro di una tela che sembra essere riprodotta. È così iscritta una tensione che tende a invertire quanto realizzato attraverso il "quadro girato", che lo gira di nuovo in direzione opposta, raddrizzandolo. Attraverso il *sablage* sembra che Picasso ci dica: "Ciò che vi mostro è semplicemente il retro di una tela, dalla quale sgorga tutto ciò che il suo dritto non è riuscita a contenere".

Dunque se stiamo contemplando il retro di un quadro il gioco che Picasso insinua è indubbiamente sottile e convoca di nuovo la concezione classica di rappresentazione come finestra aperta sul mondo, che non riesce — in questo caso — a contenere il mondo che rappresenta, ma dal cui retro questo stesso sgorga, mostrando la guaina interna e uniforme degli oggetti. Il tutto ci sembra rimi con la reificazione dell'iperbole visiva costituita dalla mano: se la serie di inversioni provoca una vertigine, questa non è determinata da un non poter non vedere, ma da un eccesso di visione.

3.2. Riquadrare l'assemblage

Questo gioco di rovesciamenti, trasformazioni e correzioni che sembra non risolversi a favore di un'interpretazione univoca, è fissato da

Picasso con un intervento ulteriore, testimoniato dalle foto eseguite da Brassai nel suo atelier e raccolte nel già citato libro (il primo) dedicato alla scultura dell'artista, *Les sculptures de Picasso* (1949).

Figura 14. P. Picasso, *Composition au gant*, Juan-les-Pins 1930, guanto, cartone, stoffa, sablage, struttura in legno, foto di Brassai.

La foto di Brassai, Fig. 14, testimonia come in origine *Composition au gant* fosse accompagnata da una struttura in legno, che costituisce un'ulteriore incorniciatura. Struttura particolarmente interessante in quanto si iscrive nel gioco di rovesciamenti e inversioni di cui sopra e che tuttavia non ha attirato l'attenzione della critica. Peraltro si tratta dell'unica testimonianza fotografica di una simile ulteriore inquadratura, che attualmente non accompagna più l'opera né figura nelle pubblicazioni che riproducono *Composition au gant*²⁵. Siamo di fronte a un'armatura in legno che probabilmente è andata perduta, è tuttavia rilevante e non casuale la sua presenza all'interno del libro *Les sculptures de Picasso* in quanto l'artista predispone le proprie opere

25. Tra le principali pubblicazioni in cui non figura si veda il catalogo della scultura di Picasso, cfr. Spies (2000) e il catalogo del Musée Picasso (l'opera è in tale sede esposta senza la "scatola" in legno). Neppure là dove è riportata la foto di Brassai, come nel testo a cura di Baldassari (2000), l'attenzione è rivolta, a livello di apparati critici, a una simile struttura.

affinché siano fotografate (è pertanto da escludere che si tratti di un supporto utilizzato da Picasso in corso d'opera e poi eliminato). Viceversa è significativo che nel momento in cui l'artista deve esporre l'opera all'obiettivo fotografico inserisca un'ulteriore cornice che presenta l'opera e ridefinisce l'articolazione dello spazio rappresentato in relazione a quello dello spettatore.

La scatola in legno sembra ristabilire le funzioni della cornice classica, è struttura che si sovrappone a opera "terminata", che iscrive un oggetto effettivo (è addirittura visibile l'ombra proiettata a sinistra) e che sancisce un limite tra spazio rappresentato e spazio dello spettatore. Continuità con la cornice quale si dà nella rappresentazione classica che sono rilavorate dall'interno. Se lo spessore in oggetto della cornice e la sua capacità di proiettare un'ombra è funzionale a marcare la profondità oltre la tela quale messa in scena in una rappresentazione classica, qui interagisce con una costruzione a propria volta in oggetto, è dunque riproposta una medesima operazione della quale sono però parzialmente alterati gli esiti. L'ombra non proietta in profondità il quanto in oggetto, tuttavia è elemento di mediazione che congiunge due spazi, che introduce la luce esterna all'interno dello spazio rappresentato, rimodellandone alcune qualità (ad esempio contribuisce a far emergere una porzione della mano). La scatola in legno sembra avere come esito quello di estendere ulteriormente lo spazio della rappresentazione per ricomprendere ciò che deborda oltre i margini dell'opera. Il quanto, completamente proiettato nello spazio dello spettatore, è adesso assimilato allo spazio della rappresentazione, inoltre la cornice/telaio è trasformata in finta cornice, interna allo spazio di rappresentazione.

Nella profondità costruita dalla struttura in legno sembra installarsi la forma quadro: è tradotta letteralmente la quarta parete frontale, perfettamente trasparente, del cubo scenografico. Operazione che realizza un movimento ulteriore rispetto a quelli sopra descritti, in quanto l'opera in tre dimensioni è ricompresa all'interno di un dispositivo che regola la rappresentazione in due dimensioni. È una cornice che è anche scatola prospettica²⁶, i cui contorni si dissolvono per accogliere la rappresentazione, è piano e *frame* insieme.

26. Un dispositivo analogo lo troviamo in alcune opere di Picasso conservate presso il Musée Picasso (da MP 244 a MP 247), costruzioni inserite all'interno di una "scatola di sigari", secondo l'espressione utilizzata nel catalogo stesso. Parvu assimila tale contenitore alle "boites d'espace" (*Raumkästen*) di cui parla Panofsky a proposito dell'arte gotica

Riferimenti bibliografici

- AGAMBEN G. (1984) *Warburg e la scienza senza nome*, "Aut Aut", 199-200: 51-66.
- ARAGON L. (1930) *La peinture au défi*, in "Ecrits sur l'art moderne", Flammarion, Paris.
- BENJAMIN W. (1931) *Kleine Geschichte der Photographie*, "Die Literarische Welt", 38 (trad. it. "Piccola storia della fotografia", in *Opere Complete*, vol. IV, *Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 476-501).
- BOIS Y.-A. KRAUSS R. (1996) *L'informe. Mode d'emploi*, Éditions du Centre Pompidou, Paris (trad. it. *L'informe*, Mondadori, Milano, 2003).
- BRETON A. (1992) "Picasso dans son élément", *Œuvres complètes, vol. II*, Gallimard, Paris, pp. 361-372 (ed. or. in "Minotaure", 1933).
- BALDASSARI A. (a cura di) (2000) *Brassai/Picasso. Conversations avec la lumière*, Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- CALABRESE O. (1984) *La geografia di Warburg. Note su linguistica e iconologia*, "Aut Aut", 199-200: 109-120.
- (2006) *L'art de l'autoportrait*, Citadelles&Mazenod, Paris.
- (2010) *L'art du trompe-l'œil*, Citadelles&Mazenod, Paris.
- CHÉNIEUX-GENDROM J. (2005) "Mises en scène surréaliste de Picasso, mise en boîte du «génie»", in A. Baldassari (a cura di), *Picasso surréaliste*, Flammarion, Paris, pp. 215-225.
- COWLING E., GOLDING J. (a cura di) (1994) *Picasso: Sculptor/Painter*, Tate Gallery, London.
- FAGIOLO DELL'ARCO M. (1970) *Il Parmigianino: un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma.
- FROELICH-BUM L. (1921) *Parmigianino und der Manierismus*, Vienna.
- (1925) *Some Unpublished Portraits by Parmigianino*, "Burlington Magazine", 46: 87-93.

dell'Europa del Nord: "Si les caissons en bois, dans lesquels Picasso a placé nombre de ses constructions de 1914, sont rapprochés du dispositif pictural antique ou du début de la Renaissance, ce n'est pas, bien entendu, au sens où ils s'y rapporteraient davantage qu'à la construction perspective de Brunelleschi ou d'Alberti. Ce rapprochement tendrait plutôt à suggérer qu'à travers leurs installation dans ces *Raumkästen*, les constructions se trouvent reliées à l'univers de la peinture, tout autant que si elles étaient entourées d'un cadre" (Parvu 2007, p. 84). Ci sembra importante rimarcare sia la costruzione spaziale che riproduce una scatola prospettica, sia il fatto, evidenziato anche da Parvu, che sia riproposta la struttura di una cornice.

- (1930) *A Rediscovered Work by Parmigianino*, “Burlington Magazine”, 56: 273-275.
- GOMBRICH E. (1970) *Aby Warburg: an Intellectual Biography*, Oxford, Phaidon; (trad. it. *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 1983).
- KAHNWEILER D.-H. (1948) *Les sculptures de Picasso*, Les Editions du Chêne, Paris.
- MARIN L. (1994) *De la représentation*, a cura di Daniel Arasse et alii, PUF, Paris (trad. it. parz. a cura di L. Corrain, *Della Rappresentazione*, Meltemi, Roma, 2001).
- PARVU I. (2007) *La peinture en visite. Les constructions cubistes de Picasso*, Peter Lang, Bern.
- SCHAPIRO M. (1969) *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*, “Semiotica”, pp. 223-42; (trad. it. “Alcuni problemi di semiotica nelle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine”, in G. Perini (a cura di) *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Meltemi, Roma, 2002 pp. 92-119).
- SPIES W. (1975) *Marx Ernst, Oeuvre-Katalog*, Menil Foundation, Houston.
- (1986) *Marx Ernst, frottages*, Herscher, Paris.
- (2000) *Picasso Sculpteur. Catalogue raisonnée des sculptures (établi en collaboration avec Christine Piot)*, Centre Pompidou, Paris.
- STOICHITA V.I. (1993) *L’instauration du tableau*, Klincksieck, Paris; (trad. it. *L’invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano, 1998).
- VACCARO M. (2002) *Parmigianino. I dipinti*, Allemandi, Torino.
- VARNEDOE K. (1996) “Les autoportraits de Picasso”, in W. Rubin (a cura di), *Picasso et le portraits*, Réunion des Musées Nationaux, Flammarion, Paris, pp. 110-180.

Contese ai margini del territorio

la *Google Street Photography* di Michael Wolf

DILETTA SERENI

ENGLISH TITLE: *Disputes at the Margins of the Territory. Michael Wolf's Google Street Photography*

ABSTRACT: "Paris Street View" is a series of photos by Michael Wolf, composed in 2005 as a collection of fragments from the archive of Google Street View. More precisely, his pictures cut, isolate and enlarge the "figurative noise" that inevitably remains in Google maps and goes beyond its orientation function. With this work, Wolf not only continues his visual research on the vulnerability of the subject in the urban context, but describes these "marginal figures" as the problematic aspect of the Street View project: its goal is to include everything, to give a complete representation of the instant of the city, but it runs into a tension every time that, into the area to map, the figure of an identity emerges.

PAROLE CHIAVE: Michael Wolf; Google Street View; map; opacity; portrait.

Michael Wolf ha girato il mondo due volte, prima come fotoreporter per la rivista Stern e poi come navigatore virtuale di Google Maps. In entrambi i casi, e con approcci visivi molto diversi, ha portato avanti con le sue foto un'indagine sulla rappresentazione della città e delle architetture urbane (in particolare i contesti esplosi delle megalopoli) e dei modi in cui il soggetto vi si inserisce e vi si rappresenta.

Wolf inizia questa indagine ritraendo le più grandi città dell'Estremo Oriente e raccontandole attraverso le figure della densità, della costrizione e della compressione. In particolare tre delle sue serie fotografiche possono essere messe in sequenza come tre fasi di avvicinamento progressivo al soggetto che abita la metropoli. "Architecture of Density", del 2004, rappresenta i grattacieli di Hong Kong come la ripetizione infinita di pattern astratti, dove le architetture, private

delle linee del suolo e dell'orizzonte, appaiono schiacciate, prive di profondità (fig. 1). La città è disabitata e gli spazi architettonici non entrano mai in dialogo con i loro abitanti. "Transparent City" (2006–2008) mostra una Chicago notturna, mantenendo una descrizione minuziosa delle architetture, ma cogliendo allo stesso tempo, e con un piglio voyeuristico, la presenza umana all'interno degli edifici, che rende evidente la sproporzione tra lo spazio urbano e il luogo dove si installa soggetto che lo abita (fig. 2). Con "Tokyo Compression", nel 2009, Wolf compie il terzo passo di questo avvicinamento successivo, arrivando a ritrarre i passeggeri della metropolitana compressi l'uno sull'altro e schiacciati contro i finestrini appannati del treno (fig. 3).

Figura 1.

Figura 2.

Figura 3.

Nel frattempo Wolf guarda agli stessi temi anche da un diverso punto di vista: è del 2005 infatti la serie “Paris Street View”, composta senza muoversi da casa sua, o meglio, dal suo computer, dove ha percorso centinaia di chilometri attraverso Google Street View e ha attinto al serbatoio di immagini di Google, selezionando le sue foto attraverso degli screenshot. Wolf propone così la sua personale rilettura del concetto di *street photography*, che, con la scelta di Parigi, ammicca ai grandi classici del genere: Brassai, Atget, Cartier Bresson e Doisneau, e lo fa utilizzando un discorso sul territorio, quello di Google Maps, che contribuisce in modo decisivo a dare una rappresentazione condivisa dello spazio urbano nella contemporaneità. Ma soprattutto, con Paris Street View, (format poi replicato su Manhattan) Wolf continua la sua indagine sulla rappresentazione del rapporto tra soggetto e città, traducendola attraverso il ri-uso e il ri-montaggio di immagini già circolanti e di uso quotidiano, quelle di Google Street View, che compongono una sorta di archivio della memoria topografica dei centri urbani contemporanei.

Due parole su Google Maps, prima di andare avanti. La mappa di Google propone un’immagine del territorio basata sull’interazione e la stratificazione, per ogni punto della mappa, di fotografia satellitare

(Google Earth), disegno cartografico (Maps) — entrambe visualizzazioni sinottiche — e ritratto stradale (Street View). Quest'ultima è una modalità di visualizzazione a partire da circa cinque metri da terra, che valorizza la dimensione verticale¹ della mappa, il suo essere racconto, sintagma temporale. Street View non è una visualizzazione alternativa alle altre due, ma rappresenta il grado più alto di avvicinamento al suolo di cui è capace Google Maps, e che supporta un massiccio tentativo di narrativizzazione della mappa: dove la mappa si “specchia” e, centimetro per centimetro, si fa racconto. Il lavoro di Wolf sottolinea questa vocazione narrativa delle mappe di Google isolando quelle figure che ci dicono che lo sguardo responsabile della mappatura non solo rappresenta, ma ordina il territorio, mettendo in evidenza la sua inevitabile dimensione politica. Vediamo come.

Figura 4.

1. Tarcisio Lancioni mostra come sia attraverso le figure che valorizzano la verticalità della mappa (l'isola rispetto al mare, l'oasi sul deserto, la radura nella foresta) che la mappa manifesta una valorizzazione e un accrescimento di sapere, e individua proprio nello scarto che queste figure introducono, una possibilità di “conquista” offerta all'osservatore: “come se l'apertura sull'asse verticale alto/basso, sui cui si manifesta, quasi universalmente, il trascendente, fosse una risposta alla chiusura spaziale sull'asse orizzontale [...] e una condizione [...] per l'acquisizione di un sapere altro. Lancioni, T. (1992) *Viaggio tra gli Isolari*, Almanacco del Bibliofilo, Milano.

L'operazione di Wolf è una citazione che sposta il significato dell'immagine dal funzionale all'estetico². Più precisamente, il fotografo rintraccia, ritaglia e ingrandisce tutti quei particolari di Street View che si accumulano ai bordi delle strade (ai margini della mappa, o almeno dei suoi percorsi), che eccedono dunque la funzione di orientamento inscritta nel testo e ne costituiscono il "rumore" figurativo (fig. 4a e 4b). La storia di questa dimensione figurativa ai margini della mappa è lunga e complessa, preziosa per ricostruire l'apparato enunciazionale e narrativo di qualsiasi testo cartografico. Nel tempo ha ospitato tutte quelle figure, realistiche o fantastiche, che si sostituiscono ai territori vuoti, non ancora mappati: mostri che designano il territorio di un altrove minaccioso oppure figure umane usate per sottrarre queste zone d'ombra al terrore dell'amorfo³ (la funzione tranquillizzante con cui ad esempio Vincenzo Coronelli, cosmografo della Serenissima Repubblica e di Luigi XIV, rappresenta le persone lungo il territorio come segno della supremazia umana sull'ignoto) oppure ancora annotazioni, spiegazioni, simboli per tradurre le notizie che arrivavano dalle ultime esplorazioni o misurazioni geografiche. In questo "spazio marginale" si sono sempre raccolte anche tutte quelle figure "di ricezione" o "di cornice"⁴ che ancorano lo sguardo dell'osservatore attraverso gesti o posture e descrivono, attraverso la loro presenza figurativa, un ordine dei luoghi.

Wolf ritaglia dunque alcuni frammenti⁵ di Google Street View, o meglio del suo rumore figurativo, isolando la figura dal territorio. Questo prelievo porta con sé una doppia operazione: da una parte legittima l'archivio, poiché lascia intatte le tracce che rimandano a Street View e

2. A proposito di questo è interessante la rassegna proposta da Omar Calabrese circa le operazioni di contaminazione/integrazione tra l'opera dell'artista e l'immagine cartografica, che possono riguardare sia la struttura formale che il contenuto figurativo della carta. In Bettini M. e O. Calabrese (a cura di) (2007) *Voi (non) siete qui. Estetica dei non luoghi*, Skira, Ginevra-Milano.

3. Cfr. Franco Farinelli (1992) *I mostri, l'Atlante e il Mondo*, "I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna", La Nuova Italia, Firenze.

4. Cfr. in particolare Louis Marin, *De la représentation*, Gallimard-Seuil, Parigi, 1994 (tr.it. *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma, 2001, pp. 74-94 e 155-175).

5. Questi frammenti sono il prodotto di una rottura, i cui confini sono definiti rispetto a un sistema intero che però resta sempre in absentia. Il riferimento è alla definizione di Omar Calabrese, che oppone il frammento al "dettaglio", che invece prevede la convivenza (e non la rottura) con il testo intero cui appartiene. Cfr. (1987) *L'età Neobarocca*, Bari.

lo rendono riconoscibile, dichiarando il testo da cui provengono (es. fig. 5); dall'altra introduce dei tagli e delle discontinuità che l'archivio non prevede perché è proprio nella continuità che fonda la sua funzione.

Figura 5.

Questa operazione apre una nuova dimensione problematica delle foto di Wolf, che riguarda più da vicino il contenuto delle immagini: quello che sceglie di isolare e valorizzare come testo a sé stante rispetto al macro-sistema di Street View. La re-incorniciatura operata da Wolf segnala innanzitutto la rilevanza di quelli che nell'immagine totale di Street View sono solo dettagli, inessenziali alla funzione di orientamento (cielo, marciapiede, piccioni), eppure imprescindibili per garantire la continuità del testo, che senza di essi si troverebbe a dover esibire delle caselle vuote, delle voragini nere nel tessuto di pixel: sono proprio questi dettagli che realizzano l'ambizione della mappa totale, nonché il suo patto di fedeltà con il viaggiatore virtuale. La rappresentazione del territorio infatti non si interrompe su queste figure, ma anzi è su di esse che fonda il suo effetto di realtà, la sua credibilità (fig 6).

Figura 6.

Le foto di Wolf descrivono il ruolo del rumore figurativo in Street View ed il progetto di mappa che vi è sotteso e che, a differenza delle mappe ortogonali e sinottiche⁶, non promette un'organizzazione topologica delle figure della città come ordine stabile e immutato dei luoghi. Street View ha una vocazione del tutto diversa, quella di affermare punto per punto una temporalità istantanea della città, disseminandovi marche temporali che descrivono la sua irripetibilità: la scia di un aereo, il battito d'ali di un piccione, la fiamma di un accendino, il bacio tra due innamorati sul marciapiede. La città si rappresenta dunque attraverso tutti gli accidenti e i dettagli che la rendono un vero e proprio "evento di città".

Isolando le porzioni marginali della mappa, Wolf però magnifica anche quello che è il vero luogo problematico di Street view, ovvero tutti quei punti in cui le linee diventano lineamenti e l'immagine si

6. Per una distinzione tra "soggetto sinottico" e "soggetto di viaggio" si veda Thürlemann, (2009) *Regarder avec les oiseaux. Sur la structure d'énonciation d'un type de carte géographique* "Nouveaux Actes Sémiotiques", n°112.

trova ad includere la figura di un'identità. Se la missione di Street View è quella di catalogare tutta l'informazione disponibile sui luoghi attraverso una registrazione continua, dove niente e nessuno è escluso, è chiaro che rischia di incepparsi laddove mappare equivale a identificare e localizzare: questo ovviamente succede in corrispondenza di ogni volto (o targa automobilistica), che il programma sostituisce automaticamente con una macchia opaca (fig 7a e 7b). Le foto di Wolf lo mostrano chiaramente perché ingigantiscono, anche dimensionalmente, questi dettagli, così come evidenziano i casi in cui il sistema di opacizzazione fallisce, opacizzando oggetti diversi dai volti o lasciando qualche volto "scoperto" (fig. 8).

I volti resistono dunque al disegno di Google e segnano l'unica lacuna di questa mappa totale, l'ultimo territorio di contrattazione tra possibilità di rappresentare e diritto a non essere rappresentati, tra dovere di mappare e diritto a non essere ritratti. Contrattazione che diventa anche temporale perché i volti opacizzati sono l'unico elemento che contraddice la strategia figurativa dell'"evento di città", descrivendo un tempo sospeso, sottratto all'istantaneità raccontata dal resto dell'immagine.

Figura 8.

In sintesi le foto di Wolf ci dicono che in Street View ritratto della città e ritratto degli individui non possono convivere, o forse possono, a patto di valorizzare l'ambiguità che vive nella parola stessa attraverso le sue traduzioni: se l'inglese *portrait* traduce un pro-trarre, un mettere al posto di, portare avanti, estrarre, l'italiano vi rintraccia semmai la direzione opposta, quella di sottrazione. Questa contesa, a prescindere dalle suggestioni semantiche che solleva, è in questo caso una contesa principalmente politica circa l'ammissibilità di concedere a un sistema di registrazione automatica, come è Google Street View, la possibilità di catturare e di esibire i volti delle persone, che porta necessariamente con sé anche la possibilità di identificarle.

L'opacità disinnesca i volti e allo stesso tempo mostra lo spessore problematico dell'operazione di Google. Il volto è "osceno" rispetto al progetto della mappa, perché non può essere tracciato e viene confinato al fuori scena. In quanto spazio di manifestazione dell'identità individuale, confligge con la scrittura del territorio, ma allo stesso tempo è il paradossale fondamento del discorso sulla città di Google, basato sulla rappresentazione esaustiva dell'attimo e di tutto quello che include. È proprio nelle opacità infatti che si ambienta lo spazio

“politico” del testo: l’opacità segna la differenza e la valorizzazione di un luogo dell’immagine, luogo dove si interrompe la figurazione, ma si rivela l’intenzione, il disegno di pertinenza della mappa, che, proprio nella possibilità di far tacere l’identità delle figure, afferma anche la possibilità di esibirla. Per quanto resistano al disegno della città di Street View i volti vengono localizzati e normalizzati, ed entrano a far parte del suo ordine, ospitando la tensione irrisolta tra dovere di coerenza della mappa e potere di proprietà degli individui sul proprio volto.

Con Paris Street View, Wolf dunque riprende e prosegue la riflessione sulla vulnerabilità e la costrizione dell’individuo nello spazio urbano iniziata con “Architecture of Density” e poi proseguita con “Transparent City” e “Tokyo Compression”, la trilogia sulla città ripercorsa all’inizio di questo articolo. Attraverso il montaggio delle foto di Google, Wolf ci mostra che la vulnerabilità del soggetto nello spazio urbano non viene solo dalla sproporzione tra i volumi esplosi della metropoli e quelli compressi dell’individuo, ma anche dalla localizzazione (forzata) del soggetto all’interno del territorio, la sua mappatura. E lo fa mostrando come Street View racconti uno sguardo spersonalizzato sulla città, uno sguardo diffuso e continuo, che vede ma non guarda, che registra senza interruzioni, senza modulazioni di attenzione o di tensione, simile in tutto a un sistema di sorveglianza. La mappatura delle persone (la loro localizzazione) semplicemente non può essere evitata dalla registrazione automatica di Google, per non compromettere l’operazione nel suo insieme.

Le macchie opache poggiate sui tratti identitari ci dicono che Street View si muove nello spazio compreso tra due fisiognomiche, quella della città e quella del volto: dentro la prima, ma fuori dalla seconda. L’emersione della soggettività non può essere tollerata e dunque i soggetti, una volta “congelati”, vengono trattati sulla carta alla stregua dei punti di riferimento topografici e inclusi in un disegno del territorio che rimanda al rigore di una mappa dell’Impero⁷: dove non è tanto importante la raffigurazione, quanto la presentazione di un’autorità in grado di mappare, dove il contenuto figurativo si schiaccia sulla dimostrazione di forza rappresentativa.

7. J.L. Borges (1999) *Del rigore nella scienza* “L’artefice”, Adelphi, Milano.

Riferimenti bibliografici

- BENVENISTE É. “L'appareil formel de l'énonciation”, *Langages*, anno V, 17, marzo 1970, pp. 12-18 (tr.it. “L'apparato formale dell'enunciazione”, in Benveniste, É., *Problemi di linguistica generale II*, Il Saggiatore, Milano, 1985).
- CALABRESE O., *L'età Neobarocca*, Laterza, Bari, 1987.
- , BETTINI M., *Voi (non) siete qui. Estetica dei non-luoghi*, Skira, Ginevra-Milano, 2007.
- CASTI E., “Elementi per una teoria dell'interpretazione cartografica” in Ramada Curto, Cattaneo, Almeida (a cura di), *Cartografia Europea tra Primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo*, in “The Making of European Cartography” (atti convegno), Firenze, Dicembre 2001.
- FARINELLI F., “I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna” in *I mostri, l'Atlante e il Mondo*, La Nuova Italia, Firenze, 1992.
- GOMBRICH E.H., “Mirror and map” in *Philosophical Transactions of the Royal Society*, v. 270, n. 903, Londra, 1975 (trad. it. “Lo specchio e la mappa: teorie della rappresentazione figurativa” in Calabrese, O. (a cura di) *Semiotica della pittura*, Il Saggiatore, Milano, 1980).
- LANCIONI T., *Viaggio tra gli Isolari*, Almanacco del Bibliofilo, Milano, 1992.
- LEVIN T.Y., FROHNE U., WEIBEL P. (a cura di) *CTRL [SPACE] Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002.
- MARIN L., *De la représentation*, Gallimard-Seuil, Parigi, 1994 (trad. it. *Della Rappresentazione*, Meltemi, Roma, 2001).
- PHILIPS S., *Exposed. Voyeurism, surveillance and the camera*, catalogo d'esposizione, Tate Modern Publishing, 2010.
- THÜRLEMANN F., “Regarder avec les oiseaux. Sur la structure d'énonciation d'un type de carte géographique” in *Nouveaux Actes Semiotiques*, 2009, n° 112.

The Mill and the Cross di Lech Majewski

Il film come opera teorica

FRANCESCO ZUCCONI

ENGLISH TITLE: *The Mill and the Cross* by Lech Majewski. *The Film as Theoretical Object*

ABSTRACT: In 1564, the Flemish painter Pieter Bruegel the Elder completes *The Road to Calvary*, a painting that represents and actualizes the story of the Passion of Christ and is composed of a large number of figures. In 2011, the Polish director Lech Majewski realizes *The Mill and the Cross*, a film that aims to reconstruct the production context and process of Bruegel's painting through a set of *tableaux vivants*. The artist — the main character of the film — leads the viewer inside the painting and invites him to observe its compositional aspects and recognize, in the drama of Christ, the anachronistic transfiguration of events that shook Flanders in the sixteenth century. Analyzing Majewski's film helps to problematize one of the crucial questions that characterized film and visual studies during the twentieth century: the relationship between films and paintings. Working on the edge of the "frame" — between Majewski's and Bruegel's pictures — this article reflects upon the status of the artist as a humanist able to contribute — through visual storytelling — to organizing the cultural references of his community.

PAROLE CHIAVE: Film Analysis; Cinema and Painting; The Frame of Representation and Its Figures; Theoretical Object; History and Anachronism.

1. Il soggetto tra i dettagli

Nel 1564 il pittore fiammingo Pieter Bruegel il Vecchio realizza *La salita al Calvario*, un dipinto capace di rappresentare e attualizzare il racconto della Passione di Cristo, disponendo sulla tela un numero impressionante di figure in processione: dal corpo di Cristo schiacciato dal peso della croce a Simone di Cirene che interviene ad aiutarlo,

dalla figura instabile di Maria in primo piano al luogo del supplizio che si riconosce in profondità di campo, fino alla struttura imponente del mulino che si staglia verticalmente. Una lunga schiera di soldati a cavallo taglia invece sul piano orizzontale l'intera composizione. Il colore e la foggia del loro abito non lascia spazio a dubbi: si tratta dei mercenari assoldati dal re di Spagna per reprimere l'affermazione della Riforma protestante. Prendendo a pretesto il racconto evangelico e le sue figure, il pittore mette dunque in scena il dramma che sconvolge il suo popolo, quando Filippo II decide di intraprendere una difesa armata dell'ortodossia cattolica¹.

Figura 1. La salita al Calvario, Pieter Bruegel, 1564, cm 124 x 170, Kunsthistorisches, Vienna.

Nel 2011, ispirandosi al saggio–bestseller del critico d'arte Michael Gibson dedicato a *La salita al Calvario*², il regista polacco Lech Ma-

1. Per un'analisi dettagliata delle figure presenti nell'opera, cfr. Gibson (2000).

2. Cfr. *Ibidem*.

jewski ha messo in scena *The Mill and the Cross* (trad. it. *I colori della Passione*), un film che mira a ricostruire il contesto storico ed il processo ideativo dell'opera di Bruegel attraverso una serie di *tableaux vivants*³.

Traendo spunto dalle ricerche storico–artistiche che hanno individuato un autoritratto del maestro fiammingo in un personaggio posto sull'estremo margine destro dell'opera⁴, Majewski fa del pittore il personaggio guida del film: è Bruegel a condurre lo sguardo dello spettatore cinematografico all'interno del dipinto, invitandolo a riflettere sulla sua composizione, fino a riconoscere nel dramma di Cristo la proiezione anacronistica degli eventi traumatici che sconvolsero le Fiandre a partire dalla metà del XVI secolo e che si protrassero nella Guerra degli ottant'anni (1568-1648).

Figura 2. La salita al Calvario di Pieter Bruegel, dettaglio del presunto autoritratto; Il pittore sulla scena nel film *The Mill and the Cross* di Lech Majewski.

Lavorando ai margini della “cornice” — tra l'opera cinematografica e quella pittorica — il film di Majewski dischiude dunque uno spazio di riflessione sullo statuto dell'artista–umanista in quanto soggetto del discorso visivo, capace di partecipare, attraverso il racconto,

3. Da *Pokój Saren* (trad. eng. *The Roe's Room*, 1997) a *Ogród rozkoszy ziemskich* (trad. eng. *The Garden of Earthly Delights*, 2004), la filmografia di Majewski si caratterizza per l'interesse nei confronti dell'iconografia artistica occidentale, mentre la tecnica del *tableau vivant* è impiegata in *Szklane usta* (trad. eng. *Glass Lips* 2007) per animare e attualizzare la *Deposizione dalla Croce* (1435) del maestro fiammingo Rogier van der Weyden.

4. Per una prima formulazione di tale ipotesi interpretativa, cfr. Auner (1956).

all'organizzazione delle coordinate di senso della sua comunità. È in questo modo — mettendo in luce i saperi dello sguardo, valorizzando il rapporto intermediale e interdiscorsivo tra cinema e pittura — che il regista polacco ripensa e supera il luogo comune storiografico che per molti anni ha portato a considerare il maestro fiammingo come un pittore “popolare”.

Piuttosto, Bruegel è un artista capace di mettere al servizio della sua comunità le elevate competenze pittoriche, narrative e scientifiche delle quali dispone⁵.

2. La macchina del cinema e la macchina della pittura

Più di una volta, durante il film, il pittore mostra i disegni preparatori dell'opera alla quale sta lavorando: un progetto a cui tutti avrebbero preso parte, come a un rito. I protagonisti del quadro sono infatti i concittadini del pittore, esautorati dai diritti civili e religiosi, continuamente sottoposti ad angherie e soprusi da parte dei militari assoldati da Filippo II. Come nell'opera pittorica, il ruolo dei carnefici, che nell'iconografia cristiana è assunto dai centurioni romani, viene attribuito ai mercenari in abito rosso.

Le linee geometriche tracciate dalla mano del pittore sui disegni preparatori manifestano da subito l'organizzazione sintattica dei corpi nello spazio e i rapporti semantici tra le figure all'interno della rappresentazione. In particolare, la relazione tra le *braccia della croce* — al centro della composizione —, e le *braccia del mulino* poste al vertice dell'immagine — sopra una rocca — prefigura agli occhi dello spettatore quanto le sequenze successive del film non faranno che

5. Per un approfondimento sulla figura di Pieter Bruegel all'interno dei circoli eruditi ed umanistici del suo tempo, come per una ricognizione bibliografica sul tema, cfr. Calabrese (1985) pp. 78-99. Calabrese è ritornato più volte sul tema, indagando le forme di manifestazione del sapere umanistico nelle opere stesse del maestro fiammingo. Si ricorda la conferenza al Musée du Louvre “Pieter Brueghel l'ancien et ses «collections de savoirs»” (16 novembre 2009), l'intervento “Rhétorique de la liste: l'énumération comme objet théorique dans certains images de Pieter Bruegel l'Ancien” al convegno “Retorica del visibile” dell'Associazione Internazionale di Semiotica Visiva (13 aprile 2010), e “Paradigmas y sintagmas del saber en algunos cuadros de Pieter Brueghel El Viejo” del 19 novembre 2009, coordinato da Jorge Lozano presso il Circulo de bellas artes de Madrid, del quale è possibile ascoltare la registrazione all'indirizzo: www.circulobellasartes.com/mediateca.php?id=3428.

magnificare, ma esprime anche la concezione razionalista e antidogmatica che caratterizza la produzione artistica e la visione del mondo di Bruegel.

Figura 3. L'artista al lavoro: il disegno preparatorio, *The Mill and the Cross*, fotogramma.

Se la presenza del pittore sulla scena, così come la redistribuzione dei ruoli dell'iconografia cristiana all'interno del suo racconto, sono esplicitate fin dall'inizio, è soltanto con la sequenza centrale del film che la doppia cattura tra lo *sguardo cinematografico* e lo *sguardo pittorico* viene tematizzata in modo esplicito.

La sequenza si apre con il dialogo tra il collezionista Nicholas Jonghelinck ed il pittore. Il primo chiede se è possibile, attraverso le competenze artistiche, "arrestare il tempo della storia" e cercare di comprendere gli eventi traumatici che caratterizzano l'Europa durante quegli anni. La risposta di Bruegel è molto teatrale ed assume una forte valenza teorica: con un gesto della mano il pittore entra in contatto con il mugnaio, che a sua volta interrompe il movimento rotatorio del mulino e, di conseguenza, quello dei soggetti che prendono parte alla processione.

Figura 4. Fermare il mulino per arrestare il tempo della storia, *The Mill and the Cross*, fotogramma.

Il punto di vista si abbassa. Un lungo carrello laterale — che si protrae fino ad inquadrare Bruegel e Jonghelinck di spalle mentre osservano il *tableau vivant* — passa in rassegna i dettagli della composizione pittorica, mentre la voce dell'artista descrive il sistema dei ruoli e degli sguardi che organizzano l'opera.

Arrestando il movimento rotatorio del mulino, arrestando il processo produttivo che alimenta l'intera comunità, si arresta anche l'illusione sulla quale si fonda il meccanismo (ed il naturalismo) della riproduzione cinematografica. La domanda del collezionista di *arrestare il tempo della storia*, trova dunque, all'interno del film, una risposta al livello enunciazionale: il racconto storico (nella sua articolazione spaziale, temporale e attoriale) può essere "arrestato", analizzato e compreso soltanto se ricondotto alle *condizioni di discorso* che lo organizzano⁶.

6. Si riprende la bipartizione proposta da Èmile Benveniste tra "enunciazione storica" — che non prende mai "in prestito l'apparecchiatura formale del discorso" operando una piena oggettivazione dell'enunciato — e "discorso", dove si articolano relazioni interpersonali, spaziali e temporali in relazione all'atto dell'enunciazione. Cfr. Benveniste (1966) pp. 283-300. Per uno studio approfondito sulle forme del discorso storico, cfr. Lozano (1991). Per la riformulazione dei rapporti tra storia e discorso nell'ambito della teoria dell'immagine e della semiotica visiva, cfr. Marin (1977, 1989 e 1994) e Calabrese (1985).

Figura 5. Lo sguardo cinematografico dettaglia lo spazio e il tempo pittorico, *The Mill and the Cross*, fotogramma.

Pur trovando una manifestazione figurativa nel pittore presente sulla scena, è dunque a partire da questa sequenza e fino alla fine del racconto che il discorso filmico, fatto di inquadrature e montaggio, si costituisce in quanto “soggetto” dettagliante, tanto sul piano *spaziale* quanto su quello *temporale*: la visione della macchina del cinema si sovrappone alla sintassi che organizza la macchina della pittura, esplicitando in un’operazione analitica il racconto del quadro oggetto; la tecnica del *tableau vivant*, ripensata nei termini di “dettaglio temporale”, costituisce invece la strategia adottata per esplicitare il dinamismo passionale comunque implicato nella resa figurativa delle immagini statiche⁷.

Il grandissimo interesse manifestato da Bruegel nei confronti dell’evoluzione scientifica e tecnologica del suo tempo, la cura nella riproduzione dei meccanismi di funzionamento delle macchine all’interno delle sue opere e l’introduzione della struttura meccanica del

7. Per una teoria generale del dettaglio, capace di evidenziarne le implicazioni sul piano spaziale e temporale, cfr. Calabrese (1987) pp. 73-95. Per un approfondimento della logica di funzionamento del dettaglio spaziale in ambito pittorico, cfr. anche Arasse (1995). Sulla possibilità del cinema di rivelare la “plasticità” della rappresentazione per mezzo del *ralenti*, cfr. Païni (2002) p. 99.

mulino all'interno della *Salita al Calvario*, in una posizione carica di implicazioni metafisiche, vengono dunque riletti, all'interno del film di Majewski, in quanto occorrenze figurative di un'ampia riflessione teorica riguardante la meccanica della visione⁸.

3. Il film come opera teorica

Che cosa significa dunque tornare ancora a confrontarsi con un tema come il rapporto tra cinema e pittura, dopo che, per decenni, tanto la teoria del cinema quanto la teoria delle immagini vi si sono dedicate, correndo talvolta il rischio di esaurirsi nella ricerca degli specifici linguistici e mediali? Come emerge dalla visione di *The Mill and the Cross*, un film interamente incentrato su di un'unica opera e sul contesto storico e politico nel quale si colloca, il rapporto tra le arti non può esaurirsi nel semplice riconoscimento delle fonti iconografiche, ma deve trasformarsi in un'occasione di studio, condotta attraverso i mezzi del discorso che assume una funzione metalinguistica, dei testi di cultura prodotti in un determinato periodo⁹.

Quella del regista polacco è dunque un'opera teorica, mirata alla messa in risalto delle strategie dello sguardo pittorico¹⁰. Si tratta di un film programmaticamente riflessivo, nel quale i mezzi espressivi sono talmente finalizzati alla scansione analitica della *Salita al Calvario* da assegnare ad alcune sequenze i tratti della parodia.

8. Sulla funzione assunta dalle macchine in Bruegel, cfr. nuovamente Calabrese (1985) pp. 78-99.

9. Come testo di riferimento fondamentale sui rapporti tra il cinema e le altre arti, cfr. Costa (2002). Sulla necessità di indagare il rapporto tra cinema e pittura così come espresso all'interno delle singole opere che lo attualizzano, cfr. tra gli altri Calabrese (1990) e Bernardi (2000). Per un ripensamento del problema generale dell'intertestualità in chiave "archeologica", anziché filologica (come ricerca delle fonti) o tematica (come ricerca di permanenze "lessicali") e sull'idea di sfruttarne l'efficacia all'interno della teoria della cultura, cfr. Casetti (2006).

10. Com'è noto, attorno al concetto di "oggetto teorico" arte si incontrano e si rendono confrontabili le prospettive di ricerca di studiosi come Louis Marin, Daniel Arasse, Hubert Damisch, Jean-Claude Bonne, Omar Calabrese, Paolo Fabbri, Giovanni Careri. Per una formulazione sintetica, cfr. Damisch et al. (1998), Marin (1989) pp. 21-27, e Calabrese (2006) pp. VII-X. Parallelamente, sembra possibile rinvenire, in forme più o meno esplicite, nella teoria del cinema l'elaborazione di un concetto affine per descrivere il portato teorico presente in alcuni film. Cfr. almeno, Deleuze (1985) p. 308, Aumont (1996) pp. 5-11, De Vincenti (2000) pp. 11-24, Casetti (2005) pp. 269-272, Zunzunegui (2008) pp. 9-18.

Ultimo esempio di quel rapporto tra cinema e pittura che tanto ha segnato i dibattiti nei decenni passati, *The Mill and the Cross* riesce dunque a valorizzare — attraverso una teatralizzazione della riflessività artistica — le potenzialità “analitiche” della settima arte nei confronti dei testi di cultura ereditati dal passato. È il montaggio cinematografico, grazie al quale lo spettatore contemporaneo ha familiarizzato l’operazione sintattica propedeutica a ogni messa in forma del senso, a prestarsi alla messa in evidenza delle strategie di composizione presenti nel discorso visivo pre-cinematografico o più genericamente non cinematografico. È il personaggio cinematografico Bruegel, dotato di competenza estetica, ad assumere un ruolo metadiscorsivo nei confronti del lavoro di disposizione dei dettagli operato sulla tela dal pittore Bruegel. Ma, come avviene in buona parte della produzione cinematografica e artistica contemporanea, inserire un soggetto dotato di competenza estetica in quanto punto di vista guida del racconto, significa anche invitare lo spettatore a riflettere sulla funzione assunta della creatività all’interno della società. *The Mill and the Cross* mostra il processo che porta alla costruzione del capolavoro realizzato da Bruegel nel 1564 e allo stesso tempo opera una decostruzione analitica del suo carattere monumentale.

Come mi ha fatto notare con grande generosità Daniele Salerno, l’operazione di Majewski sembra trarre ispirazione dal dipinto panoramico, conservato a Breslavia, che celebra la Battaglia di Raclawice attraverso la quale la Polonia tentò, nel 1794, di liberarsi dall’influenza dell’Impero Russo. Al livello tematico, infatti, tanto l’opera di Bruegel — almeno nell’interpretazione offerta da Gibson e Majewski — quanto il dipinto panoramico mirano a rappresentare il trauma di un popolo sotto l’occupazione o l’influenza straniera. Allo stesso modo, dal punto di vista strutturale, l’eterogeneità di campo tra gli osservatori che si muovono lungo il corridoio circolare e la superficie pittorica del *Panorama di Raclawice* (Fig.6) richiama, in tutta evidenza, l’incommensurabilità spaziale e temporale tra i corpi di Bruegel e Jonghelinck e quelli del quadro animato digitalmente nella sequenza del film sopra analizzata (Fig. 5).

Se gli spettatori del *Panorama di Raclawice* e di qualsiasi altro monumento visivo hanno semplicemente la facoltà di osservare quanto disposto dalla cornice dell’opera, le figure di Bruegel e Jonghelinck all’interno del film di Majewski sono a tutti gli effetti due *meta-osservatori*:

osservano e allo stesso tempo descrivono le forme che organizzano la visione dell'opera-monumento. Il gioco di cornici del film diventa dunque un espediente per riflettere sulla capacità del sapere artistico, e degli attori che di volta in volta lo mettono in atto, di rappresentare e riflettere criticamente sui racconti che inquadrano il senso di una comunità, di ripensare, rimettere in atto, i sistemi narrativi, le configurazioni passionali e le assiologie della tradizione iconografica nella chiamata del presente.

Figura 6. Gli osservatori del monumento panoramico, fotografia realizzata presso il *Panorama di Raclawice*, Breslavia (© Governo di Polonia, Ufficio per il turismo).

In questo senso, il film non si limita ad analizzare *La salita al Calvario* di Bruegel, ma mostra anche come il pittore, il regista ed in generale chiunque si esprima attraverso un lavoro creativo sia in possesso del potente strumento dell'*anacronismo*, ovvero della facoltà di montare, accostare e far convivere, come in un innesto, immagini e racconti appartenenti ad epoche e contesti storici e culturali ben diversi^{II}. Che cosa significa, infatti, attualizzare l'iconografia cristiana, restituire vita

II. Come riferimento ormai classico sul tema dell'anacronismo in ambito storico-artistico, cfr. G. Didi-Huberman (2000).

e passione ai suoi personaggi, riassegnare i ruoli della vittima e dei carnefici in nome degli eventi che sconvolgono il presente?

Figura 7. Dalla macchina della pittura alla macchina del museo, *The Mill and the Cross*, fotogramma.

Come forse suggerisce la sequenza finale del film, girata dentro il *Kunsthistorisches Museum* di Vienna, dove *La salita al Calvario* è posta al lato della *Grande Torre di Babele*, ogni epoca riordina, espone e interpreta quanto ereditato dal passato a proprio modo¹².

È forse, allora, anche per questo motivo che continuare a studiare il funzionamento della “macchina della pittura”, la “macchina della musica”, la “macchina del cinema” e così via... significa continuare a riflettere e ad interessarsi — prendere parte consapevolmente — al movimento della “macchina della cultura”. Quella macchina dalla quale nessuno è escluso e tantomeno può scappare.

Riferimenti bibliografici

ARASSE D. (1995) *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris (trad. it. *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano, il

12. Sul museo come forma di organizzazione del sapere, cfr. Zunzunegui (2003) e Damisch (2007).

- Saggiatore 2007).
- AUMONT J. (1996) *À quoi pensent les films*, Séguier, Paris (trad. it. *A cosa pensano i film*, Pisa, Ets 2007).
- AUNER A. (1956) *Pieter Bruegel: Umrisse eines Lebensbildes*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen in Wien", 52, pp. 51-122.
- BERNARDI S. (2000) *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Il Castoro, Milano.
- CALABRESE O. (1985) *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Laterza, Roma-Bari.
- (1987) *L'età neobarocca*, Laterza, Roma-Bari.
- (1990) *Kubrick pittore*, "Cinema & Cinema", 110, pp. 103-109.
- (2006) *Come si legge un'opera d'arte*, Mondadori, Milano.
- CASSETTI F. (2005) *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano.
- (2006) "Intertestualità e lavoro sul film: possibilità per la ricerca", in G. Carluccio e F. Villa, (a cura di) *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Kaplan, Torino, pp. 35-44.
- COSTA A. (2002) *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino.
- DAMISCH H., HOLLIER D., KRAUSS R., FOSTER H. (1998) *A conversation with Hubert Damisch*, "October", 85, pp. 3-17.
- DAMISCH H., (2007) *L'amour m'expose*, Klincksieck, Paris.
- DELEUZE G. (1985) *Cinema 2. L'image-temps*, Minuit, Paris (trad. it. *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989).
- DE VINCENTI G. (2000) *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma.
- DIDI-HUBERMAN G. (2000) *Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, Paris (trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati-Boringhieri, Torino 2007).
- GIBSON M. (2000) *The Mill and the Cross — Peter Bruegel's "Way to Calvary"*, Acatos, New York.
- LOZANO J. (1991) *Il discorso storico*, Sellerio, Palermo.
- BENVENISTE E. (1966) *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris (trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1994).
- MARIN L. (1977) *Détruire la peinture*, Galilée, Paris.

- (1989) *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Usher, Paris (trad. it. *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, La Casa Usher, Firenze 2012).
- (1994) *De la représentation*, Gallimard, Paris (trad. it. *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Meltemi, Roma 2001).
- PAÏNI D. (2002) *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du cinéma, Paris.
- ZUNZUNEGUI S. (2003) *Metamorfosis de la Mirada: Museo y Semiótica*, Catedra, Madrid (trad. it. *Metamorfosi dello sguardo. Museo e semiotica*, Nuova Cultura, Roma 2011).
- (2008) *La mirada plural*, Catedra, Madrid.

Soggetti allo stile

Per gli orizzonti della semiotica

STEFANO JACOVIELLO

ENGLISH TITLE: *Subject to Style: for the Horizons of Semiotics*

ABSTRACT: Throughout his work, Omar Calabrese constantly seems to reflect on the relation between “historical style” - that is “the collection of the ways in which the objects take shape, selected at a given period and translated into figures” - and an “abstract style, which consists of the logic set of potential choices” (Calabrese 2013: 66). Thus, the challenge is to explore the realized forms of discourse, in order to describe the morphology of the culture. The analysis of events and objects as forms of discourse will give the chance to infer local grammars corresponding to the general episteme which accounts for the meaning of the diverse cultural phenomena observed.

PAROLE CHIAVE: Aesthetics; Omar Calabrese; Culture; Discourse; Style.

A me spetta l'onere di concludere e rilanciare la posta in gioco dopo questo panorama di esercizi analitici che, al di là della specificità di ogni singolo oggetto, sembrano mirare tutti a descrivere i modi della presa estetica di un soggetto dello sguardo, che talvolta è anche un soggetto dell'ascolto, pur in assenza di suoni. Quindi, se da una parte tutte le analisi presentate si propongono come contributi all'indagine intorno a un costrutto teorico dell'enunciazione, dall'altra vanno alla ricerca degli effetti di tali dispositivi sull'ordine della cultura. Tutte queste analisi, che in qualche modo seguono il metodo istruito e insegnato da Omar Calabrese, sono scandagli che servono a documentare l'efficacia di una tale visione sulla cultura e sulla memoria.

La curiosità compulsiva che porta l'analisi semiotica sugli oggetti più disparati, man mano che lo sguardo si eleva su di essi fino a trovarsi davanti a un panorama, costringe il semiologo a interrogarsi sul loro

modo di rappresentare il mondo. La vastità degli esempi lo spinge a ordinare le figure sul livello del discorso, che è il luogo del testo dove il senso incontra le forme del mondo e le assume per mettersi in scena.

Le differenze che separano i singoli oggetti di analisi non bastano però ad arrestare il desiderio di scoprire le regole di una sintassi profonda che li accomuni. Pur senza rinunciare alla dimensione storica dei fatti artistici, il semiologo non può ignorare lo stimolo offerto da risonanze inusitate che individuano corrispondenze fra fenomeni culturali talvolta lontani per genere, per epoca o luogo di provenienza, o per appartenenza a diversi domini del sapere. Queste salienze possono essere ascritte alla categoria dello *stile*: una forma specifica interna che contrassegna diversi fenomeni culturali ed esprime il gusto di un epoca.

Le manifestazioni di questa logica profonda, queste salienze che emergono dal livello discorsivo, sono le tracce di una presa sensibile, e allo stesso tempo le istruzioni per attuarla. Lo stile è ciò che si ritrova dunque sul corpo dei testi, nascosto dietro le pieghe della sostanza.

In queste giornate di animata discussione intorno alla soggettività sono circolate due frasi, due citazioni, che penso sia ora utile ricordare: una di Roland Barthes, ricordato da Paolo Fabbri, e una di Gilles Deleuze, riemersa grazie ad Angela Mengoni nelle nostre chiacchierate.

Per Barthes (1953, p. 10), lo stile “è la voce decorativa di una carne sconosciuta e segreta; funziona come una Necessità, quasi che, in questa specie di crescita floreale, lo stile fosse solo il termine di una metamorfosi, cieca e ostinata, la parte di un infralinguaggio che si elabora al limite della carne e del mondo”. Nel dispiegarsi del discorso, gli scrittori possono scegliere se accompagnare la frase e guidarla impercettibilmente per mezzo di metri e clausole verso una finale euforia. Oppure possono trafiggerla con gesti incompleti, bruschi incisi: niente euforia, niente cadenza finale. Per Barthes (1969, p. 19) “la frase di Chateaubriand finisce sempre in scenografia, ascolta se stessa scivolare poi finire; quella di Michelet divora se stessa, si distrugge. Questo suicidio è intenzionale”. Perché lo stile è ciò che può renderci semplici spettatori di fronte al racconto del mondo, incapaci di penetrare la sua cortina opaca per scoprirne la verità più profonda. Oppure lo stile può offrirsi spezzato, come quello di Michelet, permettendo così di aggredire quel paesaggio, forzare le sue discontinuità e conquistarlo

lentamente, aprendosi un varco. Solo in questo modo Michelet consente a lui e ai suoi lettori di appropriarsi della Storia, costituendola al di là dello stile come un oggetto vero e proprio, un tessuto di cui dipanare la trama, un alimento di cui nutrirsi.

Il lavoro del semiologo, dunque, procederà sulla superficie degli oggetti culturali additando le maschere dello stile per rivelare, al di sotto delle sue occorrenze contingenti, le permanenze che si sottraggono alla linearità della tradizione e al peso dello scorrere del Tempo. Esse si costituiscono come costanti formali: unità legate e interdefinite da relazioni mutevoli che governano il sistema della cultura e le dinamiche della sua trasformazione.

Diversamente dalla parola, “dove ciò che non è detto resta ugualmente una supplenza del linguaggio”, lo stile è un fenomeno di densità, “perché ciò che ha precisa e profonda consistenza sotto lo stile, raccolto con rigidezza o tenerezza nelle sue figure, sono i frammenti di una realtà assolutamente estranea al linguaggio” (Barthes, 1953, p. 11). Di fatto estraneo alla funzione totalizzante delle norme grammaticali del linguaggio, perché si possa accedere al senso, lo stile richiede che i suoi frammenti vengano descritti come elementi di un sistema che definisce regole sue caratteristiche, localmente. Come la musica.

Come dice Deleuze (1989):

un grande stilista non è mai un conservatore della sintassi, è un creatore di sintassi e, per dirlo con l'insuperabile espressione di Proust, “i capolavori sono sempre scritti in una specie di lingua straniera”. Uno stilista crea una lingua straniera nella sua lingua. [...] E secondariamente, insieme al primo aspetto, in virtù del quale si fa subire alla sintassi, un trattamento deformante, contorsionista, ma necessario, che costituisce una sorta di lingua straniera in cui si scrive, ebbene allo stesso tempo si tende tutto il linguaggio verso una specie di limite... Il limite che lo separa dalla musica, si produce una specie di musica. Quando si riescono a fare queste due cose e ce n'è la necessità, ecco uno stile. [...] *Scavare nella lingua una lingua straniera e portare tutto il linguaggio a una specie di limite musicale, questo è avere uno stile.*

Quindi, lo stile è qualcosa che, attraverso l'articolazione della sintassi, mette in relazione le forme più profonde del senso con la loro manifestazione sensibile. Inoltre, il riconoscimento dell'emergere di uno stile implica il gusto di qualcuno. Compito di una ipotetica stilistica fondata su basi semiotiche sarà dunque lo studio dei modi in cui una cultura, sulla base di regole profonde, esprime il senso del mondo

attraverso le forme del discorso. Dal loro ordine, relativo a un “punto di vista”, traspare la presenza di un soggetto dell’estesia: lo stile implica i tratti virtuali della sua competenza, le sue inclinazioni patemiche, il suo modo di essere nella trama dei dispositivi del discorso. A partire dalle tematiche dell’enunciazione, toccando la problematica legata alla definizione del figurale, una stilistica siffatta può essere dunque il punto di partenza per una teoria semiotica della soggettività.

Gli interventi di Giovanni Manetti, Paolo Fabbri e Francesco Marsciani hanno scandagliato in modo esemplare il rapporto fra soggettività ed enunciazione, sotto l’aspetto linguistico, semiotico e filosofico. Pur sapendo in qualche modo di tradirle, mi permetto solo di tentare un corto circuito fra due espressioni per me dense e gravide di conseguenze.

Riprendendo con Manetti i termini di Benveniste, secondo una accezione “forte” — discorsivista — del termine, si può dire che: *l’enunciazione è la forma del discorso*¹.

Per Marsciani, che tenta una sintesi semiotica fra impostazione linguistica e fenomenologia, *l’enunciato presuppone un enunciataro, piuttosto che un enunciatore*².

A queste due posizioni aggiungo gli assunti, abbastanza banali, secondo cui: *qualsiasi forma d’arte non è una forma della comunicazione; e ciò che potremmo supporre come il suo enunciatore non ha in alcun modo i tratti del locutore*.

Nell’infinita *quaestio* su Benveniste, che tuttavia sembra finalmente volgere al termine, una volta separata la “concezione debole, o generalizzante” di enunciazione da quella “forte, o discorsivista”, distinto l’approccio al significato che si fonda sull’intersoggettività della comunicazione linguistica da quello che invece si rivolge al senso nella dimensione testuale del discorso³, possiamo finalmente convenire che “enunciazione visiva” è un termine che dichiara una scelta di campo analitico piuttosto che rivendicare una specifica consistenza

1. Cfr Giovanni Manetti in questo volume.

2. Cfr Francesco Marsciani in questo volume.

3. Ciò che Benveniste distinguerebbe fra fenomeni pertinenti al modo semiotico o al modo semantico della significanza, fra ciò che deve essere *riconosciuto* (il segno) e ciò che deve essere *compreso* (il discorso). Vedi Emile Benveniste, *Sémiologie de la langue*, “Semiotica”, I:1–2, De Gruyter, Berlin–New York 1969 (trad. it “Semiologia della lingua”, in (a cura di Paolo Fabbri) *Essere di parola*, Bruno Mondadori, Milano 2009, pp. 20–21).

teorica, e sarebbe facilmente riconducibile nell'alveo della concezione generalizzante di enunciazione, esteso a qualsiasi produzione di discorso.

Inoltre, l'enunciatorio, di fronte a cui le forme del mondo si dispiegano sul piano del discorso⁴, non ha alcun legame con le sostanze e nemmeno alcun obbligo percettivo.

Dunque, per fare una semiotica delle arti che stia all'interno di un progetto generale di semiotica della cultura, e che sia indipendente dalle specificità grammaticali delle singole forme espressive, bisogna lavorare sul "discorso delle arti", poiché quello è il livello di articolazione del senso in cui *si condensa il sapere sul mondo, il luogo teorico in cui si costituiscono ed emergono le soggettività, e in cui si mettono in atto i dispositivi di soggettivazione che aprono la strada alle virtualità dell'esperienza*. Per fare ciò, sembra necessario rintracciare le forme dell'enunciazione, intendendola come l'operazione di conversione che interviene a costituire il livello del discorso nel percorso generativo del senso.

In concreto, per istruire la pratica analitica, bisogna quindi: individuare i formanti e i fasci in cui si legano; stabilire le relazioni sintattiche che li raccolgono in configurazioni; rilevare sul sintagma dell'espressione le "selezioni stilistiche"⁵ che si costituiscono in paradigma, acquisiscono una funzione grammaticale e fondano nell'universo testuale la norma semiotica che regola la correlazione semi-simbolica fra i diversi livelli di articolazione del senso.

Sviluppando qualsiasi percorso analitico, non importa su quale tipo di testualità, fra le trame sintattiche e le funzioni semantiche si po-

4. È chiaro che qui è il significato del termine "discorso" a slittare, da una concezione che lo determina come forma di esercizio della lingua a un'altra che lo fa corrispondere a "insieme ordinato di forme che esprimono il sistema della cultura".

5. Da intendere nei termini di Luis Hjelmslev (1957) come selezioni sintagmatiche in grado di stabilire fra i due piani correlazioni di relazioni. "Pensiamo che una sintassi strutturale non sia concepibile che a condizione di rinunciare allo scisma che la vuole tradizionalmente separata dalla morfologia, di infrangere la barriera eretta fra queste due discipline, di riconoscere che correlazioni (morfologiche) e relazioni (o rapporti sintagmatici) si condizionano reciprocamente, che il segreto del meccanismo grammaticale è nel gioco combinato tra categorie morfologiche che contraggono relazioni 'sintattiche' e unità sintagmatiche che contraggono correlazioni e formano categorie, e che conseguentemente si debbono concepire i morfemi come elementi fondamentali, che costituiscono delle proposizioni in forza delle loro relazioni (Sapir). Solo così salta agli occhi la necessità di un metodo strutturale d'ordine 'sintattico', e la rezione (compresa la concordanza), fatto eminentemente strutturale, rivendica il ruolo che le spetta".

trà osservare il lento emergere di un'istanza, il soggetto dell'estesia: è il costruito di una soggettività che spunta dall'articolazione dell'immanenza e conserva nelle sue fattezze le forme della sensibilità, descrivibili sotto forma di procedure epistemiche. È un soggetto che custodisce nella sua competenza modale un sapere sull'immagine, o piuttosto dell'immagine, che non sarebbe possibile rilevare altrimenti.

Questo enunciatario rappresenta il luogo di incrocio fra episteme ed empiria; è il simulacro che attiva la deissi e l'epideissi: se i deittici indicano il punto da cui guardare il mondo, e suggeriscono come farlo, l'epideissi stabilisce la maniera in cui invece l'oggetto si rivolge al mondo, di cui è rappresentante. È quella forza che spinge i criteri di pertinenza che individuano il nucleo della densità testuale verso i confini della cultura: in altre parole, è la funzione che proietta a partire dalla struttura dell'oggetto le regole dell'episteme a cui esso appartiene⁶.

Anche senza rievocare puntualmente i problemi teoretici del percorso generativo, il lavoro di Omar Calabrese (1987) sembra riflettere continuamente sul rapporto fra uno "stile storico", che corrisponde a "l'insieme dei modi di prendere forma scelti in una data epoca e tradotti in *figure*", e uno "stile astratto, che consisterà nella logica di insieme di scelte possibili". Si tratterà allora di perlustrare le forme realizzate del discorso per studiare e descrivere una morfologia della cultura, dalla quale sarà possibile dedurre le grammatiche corrispondenti alle episteme cui sono riconducibili i diversi fenomeni culturali — oggetti e avvenimenti — analizzati.

Nell'insieme generale della sua ricerca, Calabrese sembra quasi ossessionato dai problemi di un'efficacia che non sia semplicemente "simbolica" o "comunicativa", ma addirittura "sensuale". Perciò fa oscillare gli strumenti di indagine dalla struttura intrinseca degli oggetti al modo in cui essi apparecchiano esperienze per chi li guarda.

6. Il dispositivo dell'*epideissi*, rintracciato da Luis Marin in merito alla funzione del "prospetto" nei quadri di Poussin (Luis Marin, *Sublime Poussin*, Seuil, Paris 1995) richiama il concetto di "oggetto teorico", sviluppato nell'ambito della teoria dell'arte e così definito dallo stesso Marin: "Data un'opera, l'oggetto teorico si costruirà a partire dall'insieme degli enunciati che ne riflettono l'enunciazione. Questa riflessività interna dell'opera, che si manifesta in alcuni dei suoi frammenti, definisce la sua dimensione teorica: le fornisce, parzialmente o nella sua totalità, una 'coscienza o un soggetto teorico' che opera la costruzione di un oggetto teorico" (Luis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Usher, Paris 1989, p. 17; trad. mia).

Dipinti che vanno analizzati nella logica astratta della loro organizzazione interna e il cui repertorio figurativo viene fatto esplodere verso catene di trasformazioni possibili. E ciò vale per qualsiasi particolare. Omar fa deflagrare le opere verso il loro intorno culturale, per poi cartografarlo con un anacronismo che è provocatoriamente ricercato e, allo stesso tempo, coscientemente inevitabile.

Ecco che le spazialità dell'enunciazione pittorica, da lui teorizzate e descritte, divengono lo schema su cui progettare i meccanismi che incatenano quattro luoghi dell'esperienza e mettono in funzione i confini che li separano⁷.

Di lì in poi, nel lavoro di Calabrese, l'enunciazione prende pienamente le dimensioni di dispositivo strutturale che produce soggettività nel discorso. Su questa base teorica, le riflessioni compiute sulle immagini possono essere estese proficuamente ad altri campi di espressione.

Il senso della musica sembra essere costretto a restare "fuori di essa". Laddove non c'è il minimo barlume di illusione referenziale (le sonorità cosiddette "descrittive" sono referenzialmente ben più deboli delle onomatopee) la via della semiosi estroversiva indicata da Roman Jakobson, o l'ipotesi del livello neutro formulata da Jean Jacques Nattiez, sembrano davvero dei percorsi obbligati.

Ma se osserviamo il comparire di selezioni stilistiche in rilievo sulla superficie della musica, e attraverso di esse riusciamo a leggere le trame di configurazioni che reggono la sintassi e fungono da elementi grammaticali, ecco che dalle maglie del discorso musicale affiora un'istanza che porta con sé le tracce di un'esperienza possibile. È il soggetto su cui insistono le spinte tensive, incidono le virtualità delle passioni, e lo fanno attraverso l'intreccio dei ritmi, delle melodie, dell'armonia, delle corrispondenze fra timbri, accenti, silenzi. Tutto ciò concorre alla costruzione di una morfologia testuale che si presta a intercettare le categorie estetiche, etiche e timiche che reggono le assiologie valoriali di una cultura presso una comunità in un determinato momento storico. Il risultato dell'analisi sarà una morfologia del testo musicale che renda conto del gusto. Dunque, una chiave

7. Questo è il lavoro che Calabrese compie passando dall'analisi degli oggetti alla costruzione di progetti di esposizione per le mostre, intese come occasioni di esperienza per il visitatore piuttosto che scadenze per confermare o contestare l'ordine normativo di un catalogo.

per comprendere i meccanismi di ciò che indichiamo come semiosi estroversiva potrebbe essere proprio in quella soggettività che emerge dalla superficie della musica — da cui è generata — e va incontro ad altre temporalità.

Nell'ambito di una teoria generale dell'enunciazione, ponte, luogo di mediazione fra la dimensione immanente del senso e le sue manifestazioni storicamente determinate, lo stile diviene il dominio della relazione possibile fra il soggetto dell'estesia e quello dell'esperienza, ritrovando nella distanza che li separa gli orizzonti di interesse della critica: il confronto fra il posto che il testo offre all'osservatore e la posizione che lo spettatore è chiamato a prendere nei suoi riguardi consente di rilevare analiticamente la dimensione politica dei dispositivi discorsivi e affrontare i problemi di un'estetica della testimonianza.

Lo stile è dunque anche il terreno di confronto fra la configurazione e la conformazione⁸, fra la soggettività e i processi di soggettivazione e assoggettamento, fra la virtualità del senso e la sua applicazione ermeneutica⁹. Lo stile è la categoria del discorso in relazione a cui il senso si configura per diventare memoria.

Nelle ultime chiacchierate che abbiamo avuto il tempo di fare, oltre a parlare dei tempi di Milano, delle sue corse in motocicletta, della politica, e talvolta del calcio, Omar aveva fisso in mente un concetto — l'immagine — e un metodo: un'iconologia analitica che avesse i tratti di una stilistica semiotica. Omar sembrava davvero interessato a tirare le fila della sua esperienza per costruire una base da cui ripartire. Una base che tenesse insieme l'eredità degli studi con Giovanni Nencioni, la sua esperienza pratica nel mondo della comunicazione, l'indagine sulla storia dell'arte intesa come storia delle idee, e il lavoro seguito in mille rivoli alle spalle dei suoi allievi, con uno sguardo attento ma mai pressante, mai turbato dall'eventuale opportunità di affermare differenze gerarchiche.

Gli scritti di Omar testimoniano il suo stile, capace da un lato di esprimere le molte soggettività che — a volte problematicamente —

8. Sul concetto di *conformazione*, vedi Giovanni Careri, *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel bel composto di Bernini*, Laterza, Roma-Bari 1991; Id., *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme Liberata dai Carracci a Tiepolo*, Il Saggiatore, Milano 2010.

9. Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983; Paul Ricoeur, Algirdas Julien Greimas, *Tra semiotica ed ermeneutica*, (a cura di Francesco Marscianni), Meltemi, Roma 2000.

costituivano la sua identità e descrivevano la sua forma di vita, ma anche abile nel convocare le molte soggettività cui i suoi discorsi erano rivolti. Sulle tracce di quello stile, tocca a noi oggi provare a percorrere le strade verso gli orizzonti della semiotica.

Riferimenti bibliografici

- BARTHES R. (1953) *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris (trad. it. *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 2003).
- (1969) *Michelet par lui-même*, Seuil, Paris (trad. it. *Michelet*, Guida, Napoli 1989).
- CALABRESE O. (1987) *L'età neobarocca*, Laterza, Roma–Bari. Nuova edizione, *Il neobarocco*, La Casa Usher, Firenze–Lucca 2013.
- DELEUZE G. (1989) “S comme Style”, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, film tv diretto da Pierre–André Boutang, Francia.
- HJELMSLEV L. (1957) “Pour une sémantique structural”, in *Reports for the Eighth International Congress of Linguists*, Oslo (trad. it. “Per una semantica strutturale”, in P. Fabbri, G. Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce*, vol I, Meltemi, Roma 2000, pp. 184–185).

Blow Up: alla ricerca del punto perduto*

Alla ricerca del punto perduto

VICTOR I. STOICHITA

ENGLISH TITLE: *Blow Up: Searching for the Lost Point*

ABSTRACT: *Blow Up* by Michelangelo Antonioni (1966) is a film about the limits and illusions of representation. It intermingles photography's language and cinema's language and it searches for a complementarity of the senses of view and touch. Thomas, the main character, creates a history in the history constructing a sequence of pictures which constitute a narrative, but the message is that reality always eludes representation, in all of its forms and independently from the medium. Capturing reality in a representation, in an image, in a picture, is therefore an illusion, but, paradoxically, only through representation can the artist know reality. This essay analyses different aspects of the reflection on representation in *Blow Up*, individuating their cultural models, from Aristotle to Descartes, from Leon Battista Alberti to Caravaggio and René Magritte, from Robert Hooke to Alfred Hitchcock.

PAROLE CHIAVE: *Blow Up*; Antonioni; representation; Hooke; illusion; Hitchcock.

Blow Up di Michelangelo Antonioni (1966) può essere considerato come una replica estremamente raffinata di *Rear Window* (1954–55). Se questo fatto non è che raramente approfondito negli studi di storia del cinema, la causa risiede in gran parte nel carattere apertamente intellettuale (se non addirittura intellettualistico) dell'opera del cineasta italiano, così apparentemente lontano dalla filmografia "popolare" (o falsamente popolare) di Alfred Hitchcock. Tuttavia, proprio come Jeff, Thomas, l'eroe di Antonioni interpretato da David Hemmings, è un fotografo e, proprio come Jeff, scopre (ovvero ha l'impressione

* Traduzione dal francese all'italiano di Jenny Ponzio, Università di Torino e di Losanna.

di scoprire) un delitto. L'apparecchio fotografico gioca, in entrambi i casi, il ruolo di intermediario, pur essendo manipolato in circostanze e con finalità diverse.

Jeff usa il suo teleobiettivo come strumento d'intrusione (Fig. 1), deviandolo in un certo modo dalla sua funzione primitiva, che era quella di mediare la presa di immagini fisse.

Figura 1. Foto de publicidad para Rear Window, (La ventana indiscreta 1955).

Per tutto il film, Jeff si serve del teleobiettivo per studiare la vita degli altri, ma l'apparecchio fotografico stesso rimane inutilizzato, in un angolo del loft. Jeff non lo prende mai in mano e non preme mai il pulsante di scatto. Questa ellissi può a giusto titolo stupire lo spettatore, perché alla fine, a causa della mancanza di foto, Jeff non potrà disporre di alcuna testimonianza visuale veramente affidabile dei misteriosi andirivieni di Thorwald o dei suoi litigi con la moglie. C'è senza dubbio un'eccezione, ma essa appare tardi e in modo indiretto. Si tratta della misteriosa diapositiva, fatta chissà quando e perché, e custodita nell'altrettanto misteriosa "piccola scatola gialla". Quest'immagine non contiene personaggi. È "una veduta senza figure", anche se è in grado di offrirci la chiave del film proprio alla fine

A differenza di Jeff, fotografo immobilizzato su una sedia a rotelle, Thomas è un personaggio mobile, addirittura estremamente mobile, e a differenza di Jeff, per tutto il film scatta fotografie a un ritmo sostenuto, perfino frenetico. Facendo questo, concatena gli scatti, diminuendo continuamente la distanza che lo separa dal suo obiettivo. Thomas trasgredisce continuamente le barriere, si impegna profondamente nella presa e nella produzione delle immagini, fino al punto di scomparire lui stesso nel mondo della rappresentazione (Fig. 2).

Figura 2. Michelangelo Antonioni - Carlo Di Palma, Thomas tomando fotos en el parque londinense, secuencia de Blow Up, 1966.

Se il film di Hitchcock tematizza la cornice di una finestra che definisce e marca uno scarto, il film di Antonioni fa immergere il suo eroe (e con lui lo spettatore) nel cuore dello spazio fotografico. La trama di questo film a colori ruota attorno a una serie di fotografie in bianco e nero che Thomas prende passeggiando un mattino in un parco londinese. Sviluppandole e ingrandendole, scopre (ma è mai possibile essere sicuri di ciò che una fotografia testimonia?) un crimine. Le fotografie vengono rubate e l'ingrandimento ripetuto ed estremo del solo scatto sfuggito al furto culmina in un'immagine astratta, nello sfocato assoluto, nell'incertezza perfetta (Figg. 15, 16). Ecco, in sintesi, l'intreccio di questo film *cult*, incentrato sulle illusioni dell'immagine e sui tranelli della rappresentazione.

Film sulla rappresentazione, *Blow Up* è anche, e non in minor misura, un *film sull'interpretazione*¹. Il messaggio finale del film è scoraggiante, ma lucido: l'immagine non ci lascia penetrare fino ai suoi più reconditi segreti. All'orizzonte (o meglio nelle profondità) dell'immagine si trova l'indefinito e l'indefinibile, il vago, la mancanza, il vuoto, il nulla.

L'analisi di questo film genera nell'interprete un effetto di specchio rispetto al discorso che il film stesso propone. Assumere i rischi di decostruire un simile film si rivela comunque affascinante e utile nella misura in cui questa pratica si propone non solo in quanto esercizio ermeneutico, ma piuttosto come riflessione sulla zona sensibile in cui rappresentazione e interpretazione si toccano, mettendo a nudo i loro limiti.

1. Oltre l'immagine

Blow Up è un racconto di immagini. Thomas, stanco dopo una notte trascorsa in un asilo di senzatetto nel quale si era dedicato di nascosto alla fotografia detta "sociale", passeggia in un parco, attratto dal suo verde riposante e dal cinguettio degli uccelli. Quasi automaticamente, preme il pulsante del suo apparecchio fotografico, realizzando alcuni scatti. Sono, per così dire, dei "paesaggi". L'apparizione di una coppia di innamorati (lei bella e giovane, lui distinto e brizzolato) e la curiosità crescente del fotografo trasformano il "paesaggio" in un "paesaggio con figure" (Fig. 3) e, subito dopo, in una "storia" (Figg. 7, 9, 10, 13). Di questa "storia" il fotografo fa parte fin dall'inizio, integrandovi in ugual misura il suo strumento di lavoro.

Le radici di questo discorso di inclusione affondano molto lontano nella storia della rappresentazione e in particolare nella preistoria stessa della pratica fotografica. Gli antenati della *camera obscura* avevano condotto, già nel XVII secolo, alla creazione di dispositivi mobili integrativi, di cui il più conosciuto è probabilmente "*An Instrument of Use to take the Draught of Picture of Any Thing*", realizzato da Robert Hooke nel 1694 (Fig. 4). La realizzazione di questa camera oscura mobile apriva già una forte dicotomia in seno al paradigma della visione prospettica monoculare a inquadratura fissa così come era stata cristallizzata dal regime scopico della prima modernità (Fig. 17).

1. Cfr. Lotman (1977), pp. 167-169; Chatman (1985); Boyd (1989), pp. 19-49.

Figura 3. Michelangelo Antonioni - Carlo Di Palma. La pareja de amantes en el parque londinense, secuencia de Blow Up, 1966.

Figura 4. Robert Hooke, An Instrument of Use to take Draught of Picture of Any Things, 1964.

Considerando l'arte filmica come fenomeno di storia dell'arte a pieno titolo, si può vedere in *Rear Window* uno sviluppo cinematografico *sui generis* del paradigma albertiano della *finestra aperta* e in *Blow up* una illustrazione estrema delle metamorfosi di un "Instrument of Use to take te Draught of Picture of Any Thing". Tra la "fissità albertiana" di Jeff (Fig. 1) e la "mobilità hookiana" di Thomas (Fig. 2) lo scarto è evidente e apre la via all'integrazione dell'istanza vedente nello spazio della visione. Proprio come l'anonimo produttore di vedute di Hooke (Fig. 4), l'eroe di Antonioni (Fig. 2) fa corpo comune con il suo strumento. Macchina fotografica, occhio, testa, corpo, formano tutti insieme un grande dispositivo atto a catturare e fissare il reale. Se i primi interrogativi concernenti il senso del reale sorgono non appena esso viene catturato nell'immagine (Thomas/David Hemmings comprende, grazie all'insistenza della fanciulla/Vanessa Redgrave, che il suo rullino racchiude un segreto), la risposta a questi interrogativi sarà il frutto di un lungo e impegnativo lavoro, durante il quale la rappresentazione sarà sottoposta a tensioni costanti. Comprendere il reale attraverso la sua rappresentazione è il pesante compito che il fotografo di Antonioni si assume.

La prima difficoltà risiede nell'innata ambiguità della cattura fotografica. La fotografia assorbe la superficie del reale. È un filtro, un velo: una "pellicola", appunto. Cosa si trova dietro? In *Rear Window*, Hitchcock aveva già affrontato la questione conferendo al suo film un epilogo ludico ricorrendo a un'immagine fotografica trasparente — la diapositiva — e ammiccando ai paradossi moderni della rappresentazione. Antonioni invece lavora sul rapporto tra opacità e trasparenza. Il suo eroe si immerge nella rappresentazione: l'occhio della macchina fotografica scruta il reale (Fig. 2), l'apparecchio lo fissa, i processi di sviluppo e di ingrandimento lo maneggiano e il lavoro di interpretazione scandaglia il senso di questa realtà manipolata (Figg. 7, 9, 10, 13). Ma il senso rimane confuso, "velato". Il paradosso non potrebbe essere più potente: offrendo la "pellicola del reale", la rappresentazione è trasparente; con la sua resistenza ad essere attraversata, è opaca.

La riflessione cinematografica di Antonioni incontra così delle questioni già familiari all'immaginario occidentale, anche se esso le aveva abordate essenzialmente nel quadro della riflessione pittorica e meta-pittorica (Stoichita 1993). Tra gli artisti contemporanei, è senza dubbio ancora e sempre René Magritte il maestro incontrastato di

questo genere di paradossi (Konersmann 1994). Il quadro installato sul cavalletto e che occupa il centro della *Cascade* (1961; fig. 5) dichiara immediatamente il suo carattere misto di oggetto e di immagine. Intrattiene con l'insieme della rappresentazione un rapporto complesso, fatto di domande condannate a rimanere senza risposta. Tra queste, la più pressante è senza dubbio quella che concerne il forte contrasto proposto da questa "veduta" circondata da una cornice giallo-oro, di fronte al fogliame che le fa da sfondo, perché nonostante la similitudine per così dire "botanica" tra "figura" e "sfondo", l'una non raddoppia l'altro. Il loro rapporto non è di continuità, ma di rovesciamento: attraverso il gioco della rappresentazione, il cespuglio sembra pronto a inghiottire la bordura della quale è lui stesso oggetto.

Figura 5. René Magritte, *La Cascada*, 1961, colección privada.

Anche se sono rare, simili esperienze non sono affatto estranee alla tradizione della rappresentazione classica. Quando sono affrontate, attirano molto spesso l'attenzione sul rapporto tra la materialità del supporto e la virtualità dell'immagine. Così, lo strano quadro di Battista Agnolo del Moro, intitolato abitualmente *La Sacra Famiglia in*

un paesaggio (1581; Fig. 6)², tematizza un'apparizione–visione, quella della Sacra Famiglia nel cielo di Verona. Un pastore che sorveglia il suo gregge ne è il solo testimone, anche se sembra non lasciarsi impressionare troppo. D'altronde, la visione è sfocata e incerta, come ogni visione (cfr. Stoichita 1995). Al primo approccio, la sua realtà è quella di un artefatto, perché la tela sulla quale s'inscrive dichiara, arrotolandosi su sé stessa, la sua qualità di supporto pittorico. “La tela è un velo!”: questo sembra volerci comunicare la rappresentazione. Dietro la tela, dietro il velo, la bruma si dissipa e la visione emerge come se fosse veramente “là”. Ma — lo si sarà presto compreso — tutto non è che un'illusione, tutto non è che pittura. Nel primo piano della rappresentazione un cartellino in *trompe-l'oeil* specifica le coordinate reali di questo “artefatto” (“VERONA/ Fatta nel monasterio/ Santo Agnolo/ A° 1581).

Figura 6. Battista Angolo del Moro, *La Sagrada Familia en un paisaje*, cerca de Verona, 1581.

2. V. a tal proposito soprattutto le osservazioni di Krüger (2001), pp. 38–41.

Se nella tradizione la riflessione sulle illusioni della rappresentazione si concentrava in modo specifico sulla capacità di mediazione della tela, della cornice e del quadro (Figg. 5 e 6), nella riflessione proposta da Antonioni sarà il medium fotografico e cinematografico ad essere messo in questione. La ricerca del senso sarà condotta su due piste. In apparenza tecniche, sono entrambe, in essenza, profondamente emblematiche. Per “interpretare la rappresentazione”, il fotografo di Antonioni manipola le immagini mettendole in serie e ingrandendole. La messa in serie e l’ingrandimento estremo offrono un racconto e di conseguenza un raddoppiamento della storia.

Mettendo le foto in serie, Thomas riproduce (o cerca di riprodurre) la storia con la quale si era confrontato quella stessa mattina (Figg. 3, 7). Ma si sa: *il racconto non è la storia*³ e se la serie montata da Thomas si rivela problematica⁴, la ragione risiede non solo nella potenza degli spazi bianchi che separano un’immagine dall’altra, uno *shooting* dall’altro, e che Thomas cerca di colmare. Il suo assemblaggio, così come lo sguardo scrutatore al quale la serie sarà sottoposta, negano gli spazi bianchi (o vogliono negarli) ricercando una continuità che si vuole lineare. Se nonostante ciò il mistero non si svela, è proprio a causa dell’intrusione dell’istanza osservatrice nell’oggetto dell’osservazione.

Figura 7. Michelangelo Antonioni - Carlo Di Palma, La sombra de Thomas sobre una de las fotos.

3. Per la differenza tra “storia” e “racconto” v. il testo classico di Barthes (1966).

4. Sulla messa in serie delle immagini fotografiche in *Blow Up*, v. Ropars-Wuilleumier (1964), Chatman (1985), p. 45 e Brunette (1998). Sul rapporto tra fotografia e cinema v. Campany (2008).

L'accecamento per ravvicinamento è un tema che la storia dell'arte conosceva da molto tempo⁵ e che l'arte del XX secolo non aveva affatto dimenticato (Fig. 8). Nell'immaginario di Antonioni, questa intrusione è segnalata emblematicamente dall'ombra portata di Thomas sull'immagine della scena del crimine⁶ (Fig. 7), rapportandosi, con il linguaggio specifico dell'immagine, a uno dei grandi problemi dell'epistemologia del XX secolo, riassunto in ciò che si designa abitualmente con il nome di "principio di indeterminazione" o "relazione di incertezza". La "relazione di incertezza", enunciata per la prima volta negli anni Venti del XX secolo da Werner Heisenberg nel contesto dei primi passi della meccanica quantistica, dice, a grandi linee, che la semplice presenza dell'osservatore di un fenomeno impedisce la conoscenza esatta di tale fenomeno, la quale è sempre offuscata (*unbestimmt*), sempre incerta (*unsicher*)⁷.

Figura 8. René Magritte, *La imagen perfecta*, 1928.

Il film di Antonioni si propone, al livello di una riflessione sulla rappresentazione e probabilmente in modo del tutto non-intenzionale, come illustrazione artistica di questo principio. In questo senso, l'azione di Thomas assume i tratti di una parabola. La tenacia del fotografo è costante e si concretizza attraverso parecchie azioni complementari.

5. Cfr. Derrida (1990), Bexte (1999) e Barasch (2001).

6. Per la storia del motivo v. Stoichita (2000), pp. 87–130.

7. V. Heisenberg (2000), e per un contesto più ampio, Daston e Galison (2007).

Laddove il suo occhio si rivela insufficiente come strumento di conoscenza, fa intervenire degli apparecchi appropriati. Il primo è la lente d'ingrandimento (Fig. 9), il secondo è il dito (Fig. 10) ma essenzialmente dito e lente d'ingrandimento, lente d'ingrandimento e dito, lavorano insieme come prolungamenti, o "protesi", dell'occhio. Il tema è ancora una volta antico, e mira alla complementarità della vista e del tatto⁸. Per comprendere la sua rivisitazione filmica, bisogna tener conto tanto della sua storia che delle sue prime realizzazioni in immagine significative, risalendo fino al *Traité de l'Homme* di René Descartes (1648) che illustra la convergenza dei due sensi nel "senso comune" (Fig. 11).

Figura 9. Michelangelo Antonioni - Carlo Di Palma, Thomas estudia con la lupa, secuenç.

Figura 10. Michelangelo Antonioni - Carlo Di Palma, Thomas toca las fotos, sec.

8. Cfr. Aristotele (1993).

Figura 11. Grabado para el *Traité de l'homme* de René Descartes, 1648.

Per la prima filosofia dell'era moderna, il tatto non è soltanto il modello della vista⁹, ma anche “celui des sens qu'on estime les moins trompeurs” (Descartes 1963a). L'incisione, ripetuta a più riprese negli scritti di Descartes, offre in immagine la suggestione per cui la vista e il tatto, più che complementari, sono quasi reversibili, perché in un certo modo la mano “vede” e l'occhio “tasta”¹⁰.

Il controllo della vista da parte del tatto riappare in *Blow Up* a livello dell'intreccio fotografico e cinematografico in un modo che non è molto lontano da quello in cui il pensiero tradizionale affrontava il problema della prova di verità. Bisogna vedere per credere? E se la vista è insufficiente, per appurare (per credere), bisogna toccare? La domanda è teologica e il passo evangelico dell'*Incredulità di Tommaso*¹¹ e la ricca iconografia che vi si riferisce illustrano a profusione le implicazioni di questa doppia domanda:

9. Cfr. Descartes (1963a).

10. Dettagli in Zittel (2009), pp. 310 ss.

11. Un eccellente commento testuale e iconografico di questo tema si trova in Most (2009).

Poi disse a Tommaso: “Metti qua il tuo dito e guarda le mie mani [*Infer digitum tuum huc, et vide manus meas*]; stendi la tua mano, e mettila nel mio costato; e non essere più incredulo ma credente!”.

(Vangelo di Giovanni 20, 27)

Negli esempi estremi, il dubbio è sottoposto a una messa in scena drammatica incentrata sulla convergenza dei due sensi. Così, il celebre quadro di Caravaggio (Fig. 12), mostra gli apostoli e lo stesso Cristo con gli occhi che affondano nella piaga aperta. Là dove lo sguardo non giunge più, il dito dell'incredulo, condotto dalla mano ferma del Cristo, si immerge per tastare la realtà del prodigio della carne risorta¹².

Figura 12. Michelangelo da Caravaggio, *La Incredulidad de santo Tomás*, 1601-02. Potsdam, Sanssouci.

Ci si potrà senza dubbio domandare se il nome che Antonioni ha voluto dare al suo eroe, il fotografo alla ricerca della verità — Thomas — è dovuto al puro caso o no. Questo semplice nome, sprovvisto, tanto nel film quanto nel casting, di qualunque cognome, può certamente essere una pura coincidenza, ma una di quelle coincidenze che sgorga-

12. Della ricca letteratura consacrata a quest'opera, v. specialmente i recenti Fried (2010) e Pericolo (2011).

no dall'inconscio, ricoprendo così un valore simbolico. Thomas, l'eroe di *Blow Up*, vuole tastare, attraverso il filtro dell'immagine, la "carne del visibile"¹³. Vana impresa, senza dubbio! Dopo un primo *assaggio a tentoni*, continua sulle due piste che gli sono congeniali, in quanto fotografo e, va detto senza giri di parole, *alter ego* del regista. Antonioni stesso lo dice esplicitamente: "I came to know reality by photographing it, when I began taking it with the movie camera, a little like in *Blow Up*. In this sense, I think that it's my most autobiographical film." (Antonioni cit. in Biarese e Tassone 1985, p. 138).

Gli studi su *Blow Up*, a loro volta, hanno spesso sottolineato il fatto che è nel contesto della tensione che si stabilisce tra fotografia e cinema che il rapporto tra "immagine" e "racconto", così come è tematizzato da questo film, diventa significativo. Ciò che Thomas cerca di fare prima di tutto è ricostruire, attraverso immagini statiche, *un film*. Così, dinnanzi al "piano americano" che mostra una Vanessa Redgrave spaventata tra le braccia del suo amante (Fig. 13), si pone delle domande relative alla dinamica di questo sguardo: che cosa spaventa la ragazza forzandola a guardare fuori campo? La risposta si trova in *off* e pone immediatamente un problema specifico dell'estetica cinematografica.

Figura 13. Michelangelo Antonioni - Carlo Di Palma, Thomas mira una de las fotos, secuencia de Bl.

Nel suo breve ma denso saggio intitolato *Qu'est ce que le cinéma?* (1958), André Bazin aveva postulato una delle differenze sostanziali tra

13. "La chair du visible" è, come noto, un'espressione di Merleau-Ponty (1964), pp.179 ss.

la composizione pittorica (fondamentalmente centripeta) e la composizione cinematografica (fondamentalmente centrifuga)¹⁴. Si può senza dubbio sfumare oggi questa distinzione troppo netta, che si adatta bene alla tradizione pittorica dell'immagine prospettica (Fig. 17) e che sopravvive fino al Caravaggio (Fig. 12), per essere comunque rimessa in questione dal grande pittore italiano stesso e dai suoi successori¹⁵. Si noterà così che alcune inquadrature proposte da un'Artemisia Gentileschi, per fare solo un esempio (Fig. 14), sono, nel senso della distinzione di André Bazin, delle inquadrature piuttosto "cinematografiche" (o, per essere più precisi, "anacronisticamente cinematografiche"). Nel quadro che rappresenta *Giuditta con la sua ancella* (1613-1614) la composizione non ha centro, il campo non ha profondità e la storia si dirige verso un fuori campo che possiede una forza magnetica che fa sì che i due personaggi siano fortemente assorbiti dall'*off*¹⁶.

Figura 14. Artemisia Gentileschi, Judith y su sirvienta, hacia 1613-1614, Florencia, Palazzo Pitti.

14. Cfr. Bazin (1958).

15. Ci si può qui riferire ai due studi sulla "bifocalità" e la "polifocalità" moderna proposti da Hofmann (1995).

16. Dettagli in Pericolo (2011).

Allo stesso modo, alcune istantanee di Thomas, e in particolare quella che stimola il suo interrogarsi e la sua scoperta, sono delle “fotografie cinematografiche” che rivelano i loro segreti solamente se disposte in serie. Considerata sotto questo aspetto, la messa in scena della trama fotografica realizzata da Antonioni è specificamente cinematografica. Ogni fotogramma rinvia a un altro (Figg. 7, 10) e l’oggetto dello sguardo di Vanessa Redgrave (Fig. 13) si trova in un’altra fotografia (Fig. 15). Identificandolo, Thomas si trova immediatamente di fronte alle sfide della visibilità minima, poiché la fotografia in questione mostra uno steccato, un folto cespuglio, un’ombra profonda. Thomas appende questa foto sul muro bianco di fianco a quella che mostra l’abbraccio frustrato dei due innamorati e fa scorrere il suo sguardo ripetutamente da destra a sinistra e da sinistra a destra, alla ricerca di una prova. L’interrogazione narrativa delle immagini, tuttavia, non ha buon esito. Si sussegue una seconda azione emblematica, quella dell’ingrandimento fotografico. L’ingrandimento sfida lo steccato, penetra nel cespuglio e lascia che l’occhio si addentri nell’ombra. Lacera allo stesso tempo il tessuto fotografico, creando dal contrasto bianco e nero il fantasma di una pistola puntata contro la coppia. A quale livello di realtà appartiene questo spettro? È (è stato) veramente là? Oppure è il risultato di un’illusione, un capriccio della grana fotografica che, disintegrandosi, ricompone l’apparenza di un oggetto, crea “un’immagine”, ma nulla più?

Figura 15. Michelangelo Antonioni - Carlo Di Palma, Fotografia ampliada del seto, secuencia de Bl.

L'incertezza riguardo all'"arma del delitto" ricompare per il "corpo del delitto", vale a dire riguardo all'elemento essenziale di ogni indagine criminale. Che cos'è dunque questa forma informe che, in un'altra fotografia, si intravede ai piedi di un albero, nascosta per metà da un cespuglio (Fig. 16)? Si tratta del cadavere dell'uomo brizzolato? Nelle due occorrenze, quella dell'arma e quella del corpo del delitto, la ricerca sottopone l'immagine a degli ingrandimenti così profondi che la sua struttura perde ogni supporto referenziale. Il medium esplose (*blows up*) e non ne rimane che una sottile polvere¹⁷.

Figura 16. Michelangelo Antonioni - Carlo Di Palma, Fotografia ampliata con el supuesto cadáver, secuencia de Blow Up, 1.

2. *Corpus delicti* / punto di fuga

La più antica teoria della rappresentazione figurativa occidentale, quella formulata da Leon Battista Alberti nel suo *De pictura/Della Pittura* (1435-1436) si fonda su due pilastri. Uno è la prospettiva (*perspectiva*), l'altro la storia (*historia*). La storia, dice Alberti, è formata da corpi, i corpi da membra, le membra da superfici¹⁸, le superfici da linee,

17. Vorrei aggiungere a questo punto l'osservazione che il nome dell'attore che interpreta il ruolo muto dell'uomo brizzolato non figura nel casting di *Blow Up*. È come se non esistesse.

18. "Grandissima opera del pittore sarà l'istoria; parte della istoria sono i corpi, parte de' corpi sono i membri, parte de' membri sono le superficie" Alberti (1950), lib. 2, p. 85.

le linee da punti (Alberti 1950, lib. 1, p 55). Il punto, conclude, è un segno visibile, ma indivisibile¹⁹. È inizio e fine della rappresentazione e governa ugualmente la costruzione prospettica. La prospettiva visualizza la storia e si organizza in funzione di un “punto centrale” che raccoglie tutte le linee di fuga (Fig. 17). Nella redazione italiana di questo testo fondatore, il *punto* centrale dell’immagine si trova in dialogo con il punto ottico, sommità della piramide visiva, il cui luogo è l’occhio dello spettatore. Per un capriccio della lingua italiana (o per un gioco di parole che il testo di Alberti libera) questo punto ottico, sommità della piramide visiva, porta il nome di *punta*:

La piramide sarà figura d’uno corpo dalla cui base tutte le linee diritte tirate in su terminano ad uno solo punto. La base di questa piramide sarà una superficie che si vede; i lati della piramide sono quelli razzi i quali io chiamai extrinseci. La cuspide, cioè la punta della piramide, sta dentro all’occhio.

(Alberti (1950), lib. 1, p. 60)

Non si insisterà mai abbastanza sul carattere speculare della relazione *punto/punta*, come non si insisterà mai abbastanza sulla perfetta concordanza degli elementi costitutivi della prospettiva (corpo/superficie/linea/punto) e della storia (punto/linea/superficie/corpo...). Sia la “costruzione legittima” sia la “storia” sono costruzioni immaginarie e entrambe convergono nel punto²⁰. Un po’ più tardi altri autori esprimeranno con forza il grado di irrealtà della costruzione prospettica, a partire, in particolare, dal punto. Piero della Francesca è il più poetico (ma anche il più sibillino) tra loro: “Puncto è la cui parte non è, secondo i geometri dicono essere immaginativo.” (della Francesca 1984, p. 65).

Più che in Alberti, il punto è in Piero della Francesca una figura di irrealtà, un “nullo”.

Gli storici delle scienze hanno da tempo attirato l’attenzione sulle implicazioni semiotiche ed epistemologiche della nuova concezione dell’immagine prospettica albertiana e post-albertiana che organizza la rappresentazione a partire da un “nulla”. È Brian Rotman che, nel

19. La frase completa è la seguente: “Dico in principio dobbiamo sapere il punto essere segno quale non si possa dividere in parte. Segno qui appello qualunque cosa stia alla superficie per modo che l’occhio possa vederla.” Alberti (1950), lib. I, p. 55.

20. V. a questo proposito Damisch (1993).

Figura 17. Vrendeman de Vries, Grabado para Perspectiva, La Haya, 1604-05.

suo libro classico dedicato alla “semiotica dello zero”, ne fa, per così dire, il punto²¹:

What is exceptional about the vanishing point in relation to other locations within the picture is its dual semiotic character. Like zero it plays a very specific double role. Internally, as a sign among signs, it acts as a depictive sign on the same plane as other such signs. Accordingly, like them it represents a definitive location within the real physical scene witnessed through the window frame; a location that by being infinitely far in the distance, however, is unoccupiable by a person or indeed any physical object. Externally, the vanishing point is in a meta-linguistic relation to these signs, since its function is to organize them into a coherent unified image. Its meaning, in other words, can only be retrieved from the process of depiction itself, from the way the original subjective act of witnessing is represented via the rules of perspective as an image addressed to a spectator.

21. V. anche Belting (2008), pp. 16–19; Havelange (1998), pp. 243 ss.; Krämer (2006); Frosini (2003); Fehrenbach (2011).

One can observe how the vanishing point functions as a visual zero facilitating the generation of an infinity of perspective images as zero generates an infinity of Hindu numerals. And just as zero mediates between two different subjectivities — facilitating the transition from the gestural to the graphic subject — so the vanishing point, ambiguous between its lingual meaning as an internal sign, and its external, meta-lingual sense, offers the spectator the possibility of momentarily becoming, via a thought experiment, the artist. By looking through one eye, from a certain point on the centric ray (the line through the vanishing point perpendicular to the plane of the painting), the spectator can mirror the artist's monocular witnessing and painting from what he imagines to be the corresponding point within horizon point, that is the spot he faces on the horizon of the scene he depicts, becomes the mark of the spectator's horizon point. The spectator sees from the artist's 'point of view'.

(Rotman (1987), p. 19)

Il rapporto speculare, fondamentale alle origini della rappresentazione occidentale, ricompare nelle creazioni cinematografiche con un sostrato autoriflessivo. Così, ogni spettatore può identificarsi, a suo piacimento, con Jeff, eroe di *Rear Window* (Fig. 1) oppure con Thomas, il personaggio principale di *Blow Up* (Figg. 2, 7, 9, 10, 13, 26, 30, 31). Questi due fotografi si confrontano, ciascuno a sua volta e ciascuno a modo suo, con un "punto di fuga", con un *vanishing point*, abilmente messo in scena dal regista. In Hitchcock il lascito albertiano dell'operazione è più facile da cogliere, grazie soprattutto alla ripresa dichiarata del motivo della finestra, ma la presenza del "punto di fuga" è, dato il nuovo medium artistico in questione, metaforico e "sfuggente". Tuttavia, Hitchcock si compiace di giocare più volte con questo *vanishing point* cinematografico e specialmente nella sequenza memorabile in cui Jeff scruta, dalla distanza a cui la sua immobilità l'ha condannato, l'apertura del muro opaco di fronte. In questa sequenza, al centro della finestra che si affaccia sull'oscurità totale, fluttua la punta rosseggiante di una sigaretta. È la sigaretta dell'assassino in agguato (Fig. 18). Si tratta, come deve essere, di una sequenza brevissima ma essenziale, messa in scena ironica come non mai del "punto di fuga".

Thomas, quanto a lui, segue il percorso degli avvicinamenti massimi. La lente d'ingrandimento è, in *Blow Up*, l'oggetto emblematico di una ricerca ostinata del dettaglio rivelatore che si allontana e si riduce man mano che l'avvicinamento diventa più insistente, fino a svanire (Fig. 9).

Figura 18. Alfred Hitchcock - Robert Burks, La ventana de los Thorwald, secuencia.

Il confronto con l'unità infinitesimale è antico e soffermarsi un istante sulla sua storia potrebbe rivelarsi istruttivo. Robert Hooke, lo stesso scienziato che inventò lo “Strumento capace di catturare l'immagine di ogni cosa” (*An Instrument of Use to take the Draught of Picture of Any Thing*, fig. 4) è considerato nella storia come il primo teorico importante del microscopio. Presentando tale invenzione alla Royal Society nel 1665, tenne ad assicurare al suo uditorio che il microscopio offriva (finalmente) la possibilità di penetrare i misteri del microcosmo, nello stesso modo in cui l'invenzione del telescopio aveva svelato gli arcani del macrocosmo. Maneggiato da “a sincere Hand and a faithful Eye” — disse — il microscopio poteva “to examine and to record the things themselves as they appear”²².

Il primo capitolo della sua comunicazione è un meraviglioso testo su ciò che si poteva chiamare “il disincanto microscopico” e sul modo in cui la nuova scoperta si proponeva di riformulare, su nuove basi, il rapporto tra apparenza e verità. Al centro delle sue considerazioni si trova l'entità grafica minima, il punto²³. La scelta di Hooke non potrebbe essere più significativa, poiché opera in effetti una profonda dislocazione semiologica, nella misura in cui il punto non è una *cosa*,

22. Hooke (2007), *Preface*; v. a questo proposito Wilson (1995).

23. V. a questo proposito Schäffner (2006).

ma un *segno*. L'interesse del primo capitolo della *Micrographia* consiste in gran parte nel fatto che propone una considerazione alternativa del segno in quanto cosa e della cosa in quanto segno.

L'autore si chiede: cos'è un punto, in fin dei conti? Per rispondere a questa domanda, Hooke fornisce due esempi. Il primo concerne ciò che, fino alla scoperta del microscopio, avrebbe potuto passare per l'illustrazione perfetta dell'elemento infinitesimale: la punta di un ago. Hooke la designa alternativamente come "*the point of a sharp small needle*" e/o come "*the top of a small and very sharp needle*". Al microscopio, dimostra Hooke, questo punto/punta (*point/top*) si rivela essere un oggetto pieno di irregolarità e di asperità (Fig. 19), come un oggetto che ha un corpo ("*a piece of a tapering body, with a great part of the top remov' or deficient.*" Hooke 1665, p. 2).

Figura 19. El punto, grabado para Robert Hooke, *Micrographia, or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies*, Londres, 1665.

Il secondo esempio fornito da Hooke concerne il punto grafico, il piccolo segno tipografico collocato alla fine di una frase (Fig. 20). Questo segno minimo, visto al microscopio, è una superficie di carta

coperta di inchiostro, un gioco di ombre e luci. Il passaggio è memorabile e vale la pena di citarlo per esteso, con l'ortografia e la grafia proprie dell'autore:

But to come again to the point. The Irregularities of it are caused by three or four *coadjutors*, one of which is, the *uneven surface* of the paper, which at best appears no smother then a very course piece of shag'd cloth, next the *irregularity of the Type* or *Ingraving*, and a third is the *rough Daubing* of the *Printing-Ink* that lies upon the instrument that makes the impression, to all which, add the *variation* made by Different *lights* and *shadows*, and you may have sufficient reason to gness that a *point* may appear much more *ugly* then *this*, which I have here presented, which though it appear'd through the *Microscope gray*, like a great splatch of London dirt, about three inches over; yet to the *naked eye* it was *black*, and no bigger then that in the midst of the Circle A. And could I have found Room in this Plate to have inserted an O you should have seen that the *letters* were not more distinct then the points of Distinction, nor a *drawn circle* more exactly so, then we have now shown a *point* to be a *point*.

(Hooke (1665), pp. 3-4)

Figura 20. El punto, grabado para Robert Hooke, *Micrographia, or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies*. Londres, 1665.

Non si insisterà mai abbastanza sul fatto che *Micrographia* è prima di tutto *un libro*, vale a dire un medium per esporre e condividere il sapere, attraverso la lettera stampata, assecondata, nel caso specifico, da incisioni che la accompagnano. In *Micrographia*, testi e incisioni hanno lo scopo di spiegare “una visione”: la visione microscopica, e il modo in cui Hooke introduce e dispiega i suoi due primi esempi sono, in questo contesto, altamente significativi: il testo racconta e l’incisione mostra. Quest’ultima (sulla destra del libro aperto) si piega, proprio come il testo (sulla sinistra), alle costrizioni della pagina tipografica. L’illustrazione riprende, bisogna credere, ciò che il microscopio rivela, ma lo fa nei limiti di una rondella (rappresentazione grafica della lente di ingrandimento), inclusa a sua volta in quella di una pagina tipografica. L’esibizione della visione microscopica è quindi il risultato di un doppio ingrandimento e di un doppio fissaggio, quello della lente, quello della pagina. Alla luce di questo, il secondo esempio di Hooke appare altamente significativo perché mette in scena l’ingrandimento del punto, nella sua ipostasi di elemento tipografico minimo. Per cui, l’oggetto della microscopia è, a livello infinitesimale, il medium stesso, e il segno tipografico minimo si rivela essere, all’incontro dell’inchiostro e della carta, del bianco e del nero, della luce e dell’ombra, una *texture*.

Si potrebbe rimpiangere il fatto che Hooke non abbia trovato — stando a lui — lo spazio necessario per illustrare i suoi discorsi, come avrebbe voluto, mediante la presa sotto la lente di ingrandimento e l’impaginazione di un altro segno: la lettera O. avrebbe potuto mostrare — stando a lui — la similitudine tra un punto e una lettera, nella fattispecie tra un . e una O.

Tanto il . quanto la O sono considerati come dei segni che la visione microscopica è capace di trasformare un “quasi nulla” in un corpo a tutti gli effetti. Ma lo si sarà già compreso: nella piccola parabola che Hooke ci offre all’inizio del suo libro, la scelta di esempi non è affatto casuale, perché soffermarsi da una parte sul punto e dall’altra sulla O sono modi per interrogare l’infinitesimale, una volta “puntandolo”, una seconda volta “circondandolo”. Si sarà anche compreso che l’esclusione della O dallo spazio della rappresentazione non è che una figura di stile, una bella ellissi, comprensibile solo nel quadro di una retorica raffinata del discorso, perché la migliore rappresentazione della O è proprio... la sua assenza. Un’assenza che

è in fin dei conti soltanto relativa, perché a differenza di ciò che dice Hooke, il suo libro non elude la O, ma la esibisce *nel* punto e *attorno* a lui (Figg. 19, 20), in una figura unica mista che è allo stesso tempo *point* e *drown circle*, . e O.

Le accuse di intellettualismo rivolte alla filmografia di Antonioni fanno parte dei luoghi comuni della critica. A questo punto è quindi necessario soffermarsi un istante su tale questione al fine di dissipare ogni possibile malinteso. Ciò che queste pagine propongono, qui e ancora oltre, non è affatto un'incursione diretta e concreta nella cultura di questo regista, per estesa e profonda che sia, ma piuttosto un mettere a nudo alcune delle sue strutture portanti. Tali strutture, forti e flessibili allo stesso tempo, sono leggibili in filigrana nei suoi film e alcuni fotogrammi hanno la capacità di rivelarli. Dunque qui non si tratterà di sapere se Antonioni ha letto o no la *Micrographia* di Hooke (probabilmente no!), ma di comprendere il posto che occupa quest'opera nel contesto della storia della riflessione sullo sguardo e di interrogare il modo in cui quest'opera si rapporta alle problematiche principali di questo discorso. Così, è sufficiente soffermarci ancora un momento sul fotogramma che mostra Thomas di fronte alla stampa fotografica della presunta arma del delitto (Figg. 9, 10) per realizzare che la sua indagine si colloca nella scia di una ricerca scopica che mira al dettaglio significativo minimo. La lente di ingrandimento circonda e ingrandisce, la matita punta e circonda.

L'azione nella quale Thomas si vede impegnato va al di là della semplice contemplazione di un'immagine e punta verso i suoi recessi più profondi. Considerato attraverso un filtro albertiano (Fig. 17), questo fotogramma ci mostra il personaggio in confronto con un "punto di fuga", che è al tempo stesso punto zero dello spazio e punto zero della storia. Considerato attraverso il filtro delle azioni "micrografiche" (Figg. 19, 20), si nota il fatto che Thomas decostruisce progressivamente il centro della sua ricerca, fino al momento in cui questo centro scompare nella grana della pellicola (Figg. 15, 16).

In questo contesto, rapportarsi alla celebre distinzione di Roland Barthes tra *studium* e *punctum* può rivelarsi giustificato non solo per via di alcune affinità elettive generiche, ma in nome dell'ammirazione, questa volta dichiarata, dell'autore di *Camera Chiara* per il regista di *Blow Up* (1966), ammirazione che sembra manifestarsi ancora, anche se silenziosamente, in questa celebre pagina:

le *studium* ne veut pas dire, du moins tout de suite, 'l'étude', mais l'application à une chose, le goût, pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière. C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques: car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions. Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées de ces points sensibles; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum*; car *punctum*, c'est aussi: piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure — et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne). [...] Dans cet espace très habillement unitaire, parfois (mais hélas très rarement) un 'détail' m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure. Ce 'détail' est le *punctum* (ce qui me point).

(Barthes (1980), pp. 48–49, 71)

Non credo di sbagliarmi vedendo in questo celebre testo barthiano una reminescenza (incosciente, come ogni reminescenza), delle suggestioni che giungono all'autore di *Camera chiara* proprio da *Blow Up*. Il testo di Barthes, uno dei più autobiografici che abbia mai scritto, è nato — se c'è bisogno di ricordarlo — in seguito a una grave perdita: la perdita della madre. Il *punctum* che Barthes cerca e ricerca nell'immagine fotografica è, in modo piuttosto evidente, il corpo della madre. Un *vanishing point*, evidentemente!

Diverso (ma solo relativamente) è il dettaglio dal fascino maggiore, il vero *punctum* che inganna il fotografo Thomas. Questo punto è il *corpus delicti*. Questo punto/corpo è dell'ordine del fantasmatico: appena intravisto, scompare. "Cos'hai visto nel parco?" (*What did you see in the park?*) chiede a Thomas il suo amico e collaboratore Ron/Peter Bowles. "Niente" (*Nothing*) risponde lui. "C'era qualcuno nel parco?" avrebbe anche potuto chiedere Ron. "Nessuno" (*No-body*) avrebbe potuto essere la risposta in questo caso.

3. Sparizioni

La dialettica apparizione/sparizione è parte integrante della storia della tecnica fotografica. L'esempio più celebre di tutti è costituito dalla doppia veduta realizzata da Daguerre nel 1838–1839 che mostra “Le Boulevard du Temple” una volta alle otto del mattino e un'altra volta a mezzogiorno (Fig. 21). I due dagherrotipi, con un'arteria parigina deserta come soggetto, sono quasi identici, salvo per un'unica differenza, che concerne la presenza, appena visibile in una delle fotografie, della sottile silhouette di un passante. Si tratta, dicono gli storici della fotografia, della prima immagine conosciuta di un essere umano in una fotografia²⁴. È dovuta al fatto che questo solitario uomo a passeggio si era fermato alle otto del mattino all'angolo del Boulevard du Temple, per vari minuti, per farsi lucidare gli stivali. Per cui si è fatto “prendere” da/nell'immagine, divenendo così a sua insaputa uno degli eroi della storia della fotografia. Tutti gli altri pedoni, così come le vetture, i cocchi, le carrozze, che passavano più o meno veloci — lo si può facilmente immaginare — per quel corso parigino un mattino dell'anno 1838, non ci sono. O per essere più precisi: *non ci sono più*. Il loro attraversamento del campo fotografico è stato troppo rapido perché la loro presenza o il loro passaggio restassero impressi sulla lastra d'argento.

Figura 21. Louis Jacques Daguerre, El triptico para Luis I de Baviera. 1838-39. Mónaco de Baviera, Bayerisches Nationalmuseum.

24. V. a questo proposito Schwabick (1974); Pohlmann e Schmidt (1994); Bajac e Planchon-de-Font-Réaux (2003), pp. 149–151; Geimer (2002).

Questa doppia veduta rivela tutto il suo valore nel contesto degli anni 1838–1839, che sono anche quelli dell'accettazione, e anche dell'integrazione giuridica e amministrativa, della nuova tecnica. Sarà durante la seduta della Camera dei Deputati del 15 giugno 1839 che il Ministro degli Interni pronuncerà una ben nota "esposizione dei motivi" che ha il valore di un atto fondatore:

Messieurs,

Nous croyons aller au-devant des vœux de la Chambre en vous proposant d'acquérir, au nom de l'État, la propriété d'une découverte aussi utile qu'inespérée, et qu'il importe, dans l'intérêt des sciences et des arts, de pouvoir livrer à la publicité.

Vous savez tous, et quelques-uns d'entre vous ont déjà pu s'en convaincre par eux-mêmes, qu'après quinze ans de recherches persévérantes et dispendieuses, M. Daguerre est parvenu à fixer les images de la chambre obscure et à créer ainsi, en quatre ou cinq minutes, par la puissance de la lumière, des dessins où des objets conservant mathématiquement leurs formes jusque dans leurs plus petits détails, où les effets de la perspective linéaire, et la dégradation des tons provenant de la perspective aérienne, sont accusés avec une délicatesse inconnue jusqu'ici. [...]

La possibilità di fixer passagèrmente le immagini della camera oscura era conosciuta fin dal secolo scorso; ma questa scoperta non prometteva alcun risultato utile, poiché la sostanza sulla quale i raggi solari disegnavano le immagini non aveva la proprietà di conservarle, e che esse diventavano completamente nere non appena si espongono alla luce del giorno.

M. Niépce padre, inventò un modo di rendere queste immagini permanenti. Ma, benché egli avesse risolto questo problema difficile, la sua invenzione non era ancora molto imperfetta. Egli otteneva solo la silhouette degli oggetti, e gli servivano almeno dodici ore per eseguire il più piccolo disegno.

C'è in seguito, per vie del tutto differenti, e tenendo conto delle tradizioni di M. Niépce, che M. Daguerre è parvenuto ai risultati ammirabili dei quali noi siamo oggi testimoni, cioè a dire l'estrema prontezza dell'operazione, e alla riproduzione della prospettiva aerea e di tutto il gioco delle ombre e delle luci.

(Daguerre (1839), pp. 1–3)

Si noterà il modo in cui questo discorso parlamentare usa, in mancanza di un lessico più adeguato, delle nozioni provenienti dalla tradizione pittorica, come "la prospettiva lineare e aerea", "il degradare dei toni" o "i giochi di luci e ombre", insistendo su ciò che costituiva la novità del procedimento: la fedeltà "matematica" e la "permanenza" della rappresentazione. Per quanto riguarda l'ultimo punto, le cose

sono tuttavia un po' più complesse di quanto il discorso del ministro o la stessa pretesa dell'inventore avrebbero potuto suggerire. Il modo in cui Daguerre seppe giocare con l'idea di "fedeltà" e di "permanenza" è dimostrato dalla portata dell'atto simbolico con cui fece dono al re Ludovico I di Baviera del trittico formato dal montaggio delle due vedute di Boulevard du Temple che inquadrano una natura morta (fig. 21)²⁵. Quanto ai limiti della "permanenza", sono dimostrati dallo stato attuale dei dagherrotipi conservati a Monaco²⁶. Il montaggio, come si presenta oggi, è il risultato di una duplicazione fotografica degli originali, i quali invece (Fig. 22) sono diventati col tempo delle superfici astratte, dotate dell'interesse archeologico delle rovine e anche di una certa sconcertante bellezza.

Figura 22. Louis Jacques Daguerre. Le Bd du Temple à midi, 1838-1839, (estado actual), Mónaco de Baviera, Bayerisches Nati.

La cosiddetta "fotografia astratta" degli anni Cinquanta e Sessanta fu particolarmente sensibile a questo genere di accidenti tecnici²⁷. Diversi rappresentanti di questa corrente trasformarono in fonte di ispirazione la scissione tra il principio della "fedeltà matematica" dell'immagine fotografica e la perdita del referente delle superfici

25. Cfr. Bajac e Planchon-de-Font-Réaux (2003), p. 149.

26. Cfr. Geimer (2002), pp. 313-314.

27. Cfr. Ferguson (1996), p. 157.

non-figurative. Vi si aggiunge a volte la manipolazione abilmente condotta dei processi di ingrandimento estremo, che conduce a un'esplosione formale, come quella ottenuta nel film di Antonioni da Thomas (Figg. 15, 16)²⁸.

In *Blow Up* il dialogo della fotografia con la pittura astratta contemporanea si incarna nel rapporto del fotografo Thomas con il suo amico, il pittore Bill/John Castle. L'uno è specchio dell'altro (Fig. 23) e la pittura è per il secondo ciò che la fotografia è il primo: un esercizio di ricostruzione del reale (Fimiani 2012). A un certo punto Bill dice dei suoi quadri:

They don't mean anything when I do them — just a mess. Afterwards I find something to hang onto — like that, like, like [...] that leg. And then it sorts itself out. It adds up. It's like finding a clue in a detective story.

Figura 23. Michelangelo Antonioni - Carlo Di Palma, Thomas y Bill, secuencia de *Blow Up*, 1966.

Gli atteggiamenti di Bill e Thomas di fronte all'immagine (pittorica o fotografica) saranno complementari (Figg. 10 e 24) e sarà il personaggio di Patricia/ Sarah Miles, legata sentimentalmente ai due artisti, che, guardando la fotografia-testimonianza di un delitto incerto, pronuncerà la frase emblematica: “Sembra un quadro di Bill” (“*It looks like one of Bill's paintings*”, Fig. 25).

28. V. il catalogo della mostra di Auer (1999), p. 30.

Figura 24. Michelangelo Antonioni - Carlo Di Palma, Bill ante uno de sus cuadros, secuencia de Blow Up, 1966.

Figura 25. Michelangelo Antonioni - Carlo Di Palma, Patricia, -Se diría un cuadro de Bill-, secuencia de B.

Proviamo a delineare le sfumature²⁹ di questo rapporto di similitudine. Nel film ci sono delle allusioni all'*action painting* di Jackson Pollock che si dovranno comunque circoscrivere bene nonostante la loro diretta esibizione e la loro comune accettazione. Le sequenze che mostrano Thomas accoccolato ad osservare uno dei quadri distesi direttamente sul pavimento dell'amico Bill (Fig. 26) riprendono senza dubbio delle immagini-feticcio che mostrano Pollock al lavoro (fig. 27). La grande differenza consiste tuttavia nel cambiamento di accento

29. Il migliore studio a mia conoscenza che affronta questo tema e che mi è stato di grande ispirazione è Brückle 2006.

proposto dalle sequenze in questione. Esse non tematizzano l'atto di creazione e quindi non sono testimonianza dello scenario poetico dell'*action painting*, ma tematizzano la contemplazione o, per essere ancora più precisi, l'atto di interpretazione sollecitato dall'opera astratta. Se il lavoro di Antonioni incontra quello di Pollock, questo accade al livello delle sfide lanciate dall'interpretazione delle nuove immagini. Pollock provocava apertamente lo spettatore a un esercizio ermeneutico che si confondeva con l'esercizio contemplativo. Lo faceva con differenti mezzi, uno dei più significativi dei quali è quello proposto dalle implicazioni culturali dei titoli, concepiti in un rapporto ludico rispetto alla stratificazione dei segni pittorici che coprono la tela. Un esempio classico è quello della grande tela intitolata *Full Fathom Five* che è esposta oggi al Museum of Modern Art di New York (Fig. 28). È uno dei grandi *drip paintings* che, nella sovrapposizione di materia e di materiali, propone un'immagine che esibisce e si sottrae allo stesso tempo. Il titolo, quanto a lui, riprende i celebri versi del canto di Ariel della *Tempesta* di Shakespeare (atto I, scena II):

ARIELE – (Canta)
 “A cinque tese sotto
 “dell’acque sta sepolto
 “tuo padre, e non è morto,
 “ché la magia del mare
 “lo seppe trasformare
 “in cosa ricca e strana:
 “son l’ossa sue coralli
 “e perle le pupille;
 “ed ogni ora le ninfe
 “fan per lui rintoccare
 “la funebre campana”. [. . .]
 PROSPERO – (A Miranda)

Le frangiate cortine dei tuoi occhi⁽²³⁾
 solleva, e dimmi che vedi laggiù.

MIRANDA – E che cos’è? Uno spirito? Dio mio,
 in che modo si va scrutando intorno!
 E che stupenda figura s’è dato. . .
 ma di certo dev’essere uno spirito.

(Shakespeare (1960), p. 31)

Figura 26. Michelangelo Antonioni - Carlo Di Palma, Thomas contempla un cuadro de Bill, secuencia de Blow Up, 1966.

Figura 27. Jackson Pollock al trabajo.

Figura 28. Jackson Pollock, Full Fathom Five. 1947. Nueva-York, MoMA.

L'aura proiettata dal titolo shakespeariano attorno al quadro di Pollock conduce, o meglio costringe, lo spettatore a interrogarsi sulla sinergia creata tra le profondità materiali (gli strati di colore e di materia pittorica) e le profondità semiologiche (la sovrapposizione dei segni)³⁰. Si tratta di un'ermeneutica "archeologica" che scava gli strati, alla ricerca del corallo-osso e delle perle-occhi. Ma si tratta — bisogna ancora specificarlo? — di una ricerca (metaforica) che conduce al dettaglio (metaforico anch'esso): nel fondo dell'oceano-tela non giace il cadavere del padre, ma meno e più di questo: il suo fantasma (uno spirito / *a spirit*).

In Antonioni la problematica aperta dal gioco tra titolo e immagine è (apparentemente) assente. In effetti, né i quadri di Bill né le fotografie di Thomas hanno un titolo, e il solo che "ha senso" è quello del film

30. V. su questo punto il dibattito proposto da Clark (1994), p. 85.

stesso: *Blow Up*. “*Blow Up*” diventa così un “titolo cornice”, aperto e polisemico, per tutte le esperienze formali messe in opera nel film: pittura (la pittura di Bill), fotografia (la fotografia di Thomas), cinema (quello di Michelangelo Antonioni stesso). Ciò che “esplode” (*blows up*) in *Blow Up* è la rappresentazione stessa.

Scriva Antonioni:

Il mio problema per *Blow Up* era quello di ricreare la realtà in una forma astratta. Io volevo mettere in discussione ‘il reale presente’: questo è un punto essenziale dell’aspetto visivo del film considerando che uno dei temi principali della pellicola è ‘vedere o non vedere’

(Antonioni (1994), p. 85)

Noi sappiamo che sotto l’immagine rivelata ce n’è un’altra più fedele alla realtà, e sotto quest’altra un’altra ancora, e di nuovo un’altra sotto quest’ultima. Fino alla vera immagine di quella realtà assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai. O forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà. Il cinema astratto avrebbe dunque una sua ragione d’essere.

(Antonioni (1964), p. 136)

Cinema astratto? Siamo senza dubbio in pieno paradosso. Ma un paradosso che rimanda agli antichi *paragoni* tra le arti. L’incontro di Antonioni con la poetica di Pollock non esaurisce di certo la ricchezza della riflessione sulla crisi della rappresentazione. La pittura di “Bill” e la fotografia di “Thomas” racchiudono molte altre suggestioni, di cui una riveste un valore speciale. Si tratta della pittura di Mark Tobey³¹.

Non si tratta qui di entrare nei dettagli concernenti l’antioriorità e/o la preminenza dell’astrazione di Tobey su quella di Pollock³², oppure dell’“influenza diretta” di questi due pittori su Antonioni, ma ciò che maggiormente importa è il fatto che il problema semantico sollevato da *Blow Up* abbia come bersaglio il rapporto inversamente proporzionale tra la saturazione dei segni e la perdita di significato. È in questo punto che il suo cinema si avvicina di più alla “meditazione” di Tobey che all’“azione” di Pollock. Le tele di Bill (Figg. 24, 26), dal canto loro, riprendono le suggestioni che vengono dal *white painting* di Tobey e dalla sua tecnica *all over*. Quest’ultima tecnica, inventata da Tobey, a quanto pare ispirò profondamente lo stesso Pollock e stabiliva

31. V. Brückle (2006), p. 171.

32. Per quanto riguarda questo problema, si può consultare Kays (1997).

un rapporto nuovo tra segni e supporto dei segni. La superficie della rappresentazione negava le vecchie regole dell'inquadratura e della composizione, lasciandosi letteralmente invadere dalla profusione segnica. Per noi, più importante del debito di "Bill" (personaggio senza dubbio fittizio) verso Tobey è il significato che riveste questo "debito" nel contesto del dialogo pittura/fotografia/cinema come è concepito in *Blow Up*. Bill, Thomas e Antonioni creano tutti degli *all over*. Le tele-misteri del pittore e gli scatti-puzzle del fotografo sono idealmente intercambiabili e ciò che importa ancor più è il fatto che questo "gioco di ruoli" implica anche e in un modo molto profondo la creazione cinematografica di Antonioni stesso. Questo gioco si rivela in tutta la sua ampiezza con l'analisi filmica e il regista stesso lancia delle piste di lettura piuttosto sicure, con il modo in cui si inserisce nello svolgimento del film, nel luogo stesso in cui il dialogo delle rappresentazioni è più scottante, dei piani cinematografici assolutamente astratti, di veri *all over* filmici che invadono, anche se solo per un momento, lo schermo (fig. 29). Di fronte a tali piani, Sarah Miles avrebbe potuto sussurrare: "Sembra un quadro di Bill!" oppure (ed è la stessa cosa): "Sembra una fotografia di Thomas!".

Figura 29. Michelangelo Antonioni - Carlo Di Palma,, Pavimento - Cuadro, secuencia de *Blow Up*, 1966.

Lo schermo *all over* di Antonioni ha il valore di un'inserzione emblematica. Questo piano avrebbe in effetti potuto mancare, ma la sua presenza, che si rivela solo allo sguardo analitico, contribuisce,

malgrado il suo carattere astratto, o forse *a causa* del suo carattere astratto, alla costruzione del senso. Davanti agli occhi dello spettatore–interprete si dispiega una superficie della stessa qualità semantica di quella della tela di Bill, stesa direttamente sul pavimento, e che Thomas contempla accoccolato (Fig. 26). Lo schermo è “una tela”, ci dice Antonioni, e sta allo spettatore decifrarla.

La presenza del dettaglio di valore emblematico non è una novità. Antonioni vi farà ricorso più volte e in diverse forme. Alcuni anni prima, Alfred Hitchcock l’aveva anch’egli affrontata, ma secondo la propria estetica, enfatizzando l’aspetto di finestra albertiana dello schermo filmico. Lo schermo è una finestra, ci dice Hitchcock e sta allo spettatore scrutarla. Tenendo conto di questo aspetto fondamentale della poetica hitchcockiana, si può considerare il piano–sequenza che mostra la finestra dell’assassino immersa nell’oscurità e illuminata solo dalla punta di una sigaretta accesa (Fig. 18) come l’inserzione più ricca di senso, trovandosi al centro stesso di *Rear Window*. Alla fluttuazione del punto di fuga in Hitchcock corrisponde in Antonioni l’esplosione dei segni–punti (Figg. 15–16). Sarà difficile stabilire il grado di corrispondenza, di dialogo e di opposizione diretta tra Antonioni e Hitchcock, ma non si potrà dubitare del fatto che in quest’ultimo la ricerca cinematografica attraversa in modo molto personale la problematica della rappresentazione occidentale, interrogando i suoi fondamenti, a partire dal punto e fino alla sua esplosione.

Lo rivela un’ultima inserzione emblematica, che riguarda un misterioso quadro appeso al muro dello studio di Thomas e che lui, in una sequenza rapida, interroga con il gesto e lo sguardo (Figg. 30, 31). Lo fa in una simmetria perfetta nello stesso modo in cui aveva interrogato qualche minuto prima le sue vedute (Figg. 9–10). Sarebbe possibile, ma in fin dei conti inutile, cercare i modelli pittorici esatti di questo quadro, un grande buco chiaro in una scura cornice rettangolare, perché più che il suo debito verso una certa tradizione dell’astrazione quel che importa qui è il suo valore di emblema. Questo quadro è un’apertura e il film che lo mette come epigrafe, *Blow Up*, è un tentativo di definire lo sguardo moderno come incursione nei vuoti della rappresentazione. Il suo messaggio è scoraggiante nella misura in cui termina con una piroetta finale di autodistruzione. Il suo messaggio è tuttavia latore di speranza nella misura in cui l’apertura della rappresentazione è considerata come esplosione di un

luogo–limite. Solamente dopo questo buco–punto, solamente dopo questo punto–buco, un nuovo inizio ridiviene possibile.

Figura 30. Michelangelo Antonioni - Carlo Di Palma, Thomas contempla un quadro en su estudio, secuencia de *Blow Up*, 1966.

Figura 31. Michelangelo Antonioni - Carlo Di Palma, Thomas toca un cuadro en su estudio, secuencia de *Blow Up*, 1966.

Riferimenti bibliografici

ALBERTI L.B. (1950) *Della pittura*, Sansoni, Firenze.

ANTONIONI M. (1964) *Sei film: Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Einaudi, Torino.

——— (1994) *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, Marsilio, Venezia.

- ARISTOTELE (1993) *De anima II*, Clarendon Press, Oxford.
- BARBARA AUER B. (1999), *Zwischen Abstraktion und Wirklichkeit. Fotografie der 50er Jahre*, Kunstverein, Ludwigshafen am Rhein, Ludwigshafen.
- BAJAC Q., PLANCHON-DE-FONT-RÉAUX D. (2003) (a cura di), *Le Daguerriotype français. Un objet photographique*, Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- BARASCH M. (2001) *Blindness: The History of a Mental Image in Western Thought*, Routledge, New York etc.
- BARTHES R. (1966) "Introduction à l'analyse structurale du récit", in Barthes et al., *L'analyse structurale du récit. Communication 8*, Seuil, Paris, pp. 1–27.
- (1980) *La chambre claire*, Gallimard-Seuil, Paris.
- BAZIN A. (1958) *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. Du Cerf, Paris.
- BELTING H. (2008) *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, C.H. Beck, Munich.
- BEXTE P. (1999) *Blinde Seher: Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts*, Verl. der Kunst, Dresden.
- BIARESE C., TASSONE A. (1985) *I film di Michelangelo Antonioni*, Gremese, Roma.
- BOYD D. (1989) *Film and Interpretive Process. A study of Blow Up, Rashomon, Citizen Kane, 8 ½, Vertigo and Persona*, P. Lang, New York–Berna–Francoforte–Parigi.
- BRÜCKLE W. (2006) "Fünf Faden tief. Abstraktion als Leitmetapher bei Michelangelo Antonioni. Mit einer Nachbemerkung über Greenaways Kontrakt des Zeichners", in T. Hensel, K. Krüger et T. Michalsky (a cura di), *Das bewegte Bild. Film und Kunst*, W. Fink, Munich, 2006), pp. 163–191.
- BRUNETTE P. (1998) *The Films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge University Press, Cambridge–New York.
- CAMPANY D. (2008) *Photography and Cinema*, Reaktion Books, London.
- CHATMAN S. (1985) *Antonioni, or, The Surface of the World*, Berkeley, Los Angeles–London.
- CLARK T.J. (1990) "Jackson Pollock's Abstraction", in Guilbaut S. (a cura di), *Reconstructing Modernism: art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, The MIT Press, Cambridge Mass. –London.
- DAGUERRE L.J. (1839) *Diorama par Daguerre, Peintre, inventeur du Diorama, officier de la Légion-d'Honneur, membre de plusieurs Académies*, Paris.
- DAMISCH H. (1993) *L'Origine de la perspective*, Flammarion, Paris.

- DASTON L., GALISON P. (2007), *Objectivity*, Zone Books, New York.
- DELLA FRANCESCA P. (1984) *De perspectiva pingendi*, Sansoni, Firenze.
- DERRIDA J. (1990) *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*, Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- DESCARTES R. (1963a) "La Dioptrique" in *Oeuvres philosophiques (1618–1637)*, Alquié, Paris, tomo I, pp. 659 ss.
- (1963b) "L'homme" in *Oeuvres philosophiques (1618–1637)*, Garnier, Paris, tomo I, pp. 456 ss.
- FEHRENBACH F. (2011) , "Leonardo's Point", in A. Payne (a cura di), *Vision and its Instruments c. 1350–1750*, Yale University Press, New Haven–London.
- FERGUSON R. (1996) "Beautiful Moments", in K. Brougher (a cura di), *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles and Monacelli Press, New York (cop.).
- FIELD J.V. (1997) *The Invention of Infinity. Mathematics and Art in the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford etc.
- FIMIANI F. (2012) *Fantasmî dell'arte*, Liguori, Napoli.
- FRIED M. (2010) *The Moment of Caravaggio*, Princeton University Press, New Jersey.
- FROSINI F. (2003) "Leonardo da Vinci e il 'nulla': Stratificazioni semantiche e complessità concettuale", in A. Calzona (a cura di), *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento*, Olschki, Firenze.
- GEIMER P. (2002) "Was ist kein Bild? Zur 'Störung der Verweisung'", in P. Geimer (a cura di) *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, P. Geimer (a cura di) Suhrkamp Frankfurt am Main, pp. 313–341.
- HAVELANGE C. (1998) *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Fayard, Paris.
- HEISENBERG W. (1996) *Der Teil und das Ganze: Gespräche im Umkreis der Atomphysik*, Piper, Munich.
- HOFMANN W. (1995) *Une époque en rupture 1750–1830*, Gallimard, Paris.
- HOOKE R. (1665) *Micrographia, or some physiological descriptions of minute bodies made by magnifying glasses: with observations and inquiries thereupon*, Jo. Martyn, and Ja. Alestry printers, London (riprod. 1961 Dover publ., New York).

- KAYS J.S. (1997) "Mark Tobey and Jackson Pollock: Setting the Record Straight", in *Mark Tobey*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, pp. 91–114.
- KONERSMANN R. (1994) *Der Schleier des Timanthes: Perspektiven der historischen Semantik*, Fischer Taschenbuch Verl., Frankfurt am Main.
- KRÄMER S. (2006) "'Leerstellen-Produktivität'. Über die mathematische Null und den zentralperspektivischen Fluchtpunkt. Ein Beitrag zu Konvergenzen zwischen Wissenschaft und Kunst in der Frühen Neuzeit" in H. Schramm, L. Schwarte e J. Lazardzig (a cura di), *Theatrum Scientiarum, t. II, Instrumente in Kunst und Wissenschaft: zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*, W. de Gruyter, Berlin, pp. 502–526.
- KRÜGER K. (2001) *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren: ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, W. Fink, Munich.
- LOTMAN I. (1977) *Sémiotique et esthétique du cinéma*, Breuilleard, Paris.
- MERLEAU-PONTY M. (1964) *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris.
- MOST G.W. (2009) *Thomas l'Incrédule*, Éd. du Félin, Paris.
- PERICOLO L. (2011) *Caravaggio and pictorial narrative: dislocating the "istoria" in early modern painting*, Harvey Miller Publ., London.
- POHLMANN U., SCHMIDT M. (1994) *Das Münchner Daguerre-Triptychon*, "Fotogeschichte", 52: 3–13.
- ROPARS-WUILLEUMIER M.C. (1964) *L'espace et le temps dans l'univers d'Antonioni*, "Etudes cinématographiques", 36–37: 22–28.
- ROTMAN B. (1987) *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*, Basingstoke, London.
- SCHÄFFNER W. (2006) "Punkt. Minimalster Schauplatz des Wissens im 17. Jahrhundert (1585–1665)", in H. Schramm, L. Schwarte e J. Lazardzig (a cura di), *Theatrum Scientiarum, t. II, Instrumente in Kunst und Wissenschaft: zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*, W. de Gruyter, Berlin, pp. 56–74.
- SCHWABICK M. (1974) *Zum ersten Mal — ein Mensch auf einem Foto*, "Foto Magazin", 7: 70.
- SHAKESPEARE W. (1960) *La tempesta*, trad. dall'ingl. di P. Alexander, Collins, Longon–Glasgow, su <http://www.liberliber.it/mediateca> (consultato il 12 giugno 2013).
- STOICHITA V.I. (1993) *L'instauration du tableau: métapeinture à l'aube des temps modernes*, Méridiens Klincksieck, Paris.

——— (1995) *Visionary experience in the Golden Age of Spanish art*, Reaktion Books, London.

——— (2000) *Brève histoire de l'ombre*, Droz, Genève.

WILSON C. (1995) *The Invisible world. Early Modern Philosophy and the Invention of the Microscope*, Princeton University Press, Princeton.

ZITTEL C. (2009) *Theatrum Philosophicum. Descartes und die Rolle ästhetischer Formen in der Wissenschaft*, Akademie Verlag, Berlin.

Mille di questi anni

UMBERTO ECO

Calabrese è stato studioso onnivoro, ed è passato dalla storia semiotica all'iconologia, dalla massmediologia all'analisi politica e all'analisi del nostro tempo.

Oggi vorrei soffermarmi sul Calabrese semiologo e sociologo della cultura e parlare de *L'età neobarocca* 1997, tra le sue opere più note, ma come pretesto per arrivare a un libro noto (apparentemente superato perché dedicato ad alcune previsioni sull'inizio del terzo millennio) *Mille di questi anni*, del 1991.

Dell'*Età neobarocca* si sa, dove le analogie non riguardano soltanto le arti superiori o i mass media ma i comportamenti dei loro stessi fruitori, e il costume quotidiano.

Caratteri della sensibilità neobarocca erano per Calabrese l'eccentricità, l'eccesso, ovviamente l'asimmetria, l'instabilità, la tendenza continua alla metamorfosi, la celebrazione del disordine e del caso, e dunque del labirinto come impossibilità di un percorso unilineare e della tendenza a una meta - e pertanto il piacere dello smarrimento e dell'enigma.

E di lì tendenza al *pressapoco* e al *non so che*. L'oscurità come valore. *Il mistero dei giardini di Compton House* di Greenaway funziona per l'impossibilità immediata di collegare le frasi e le immagini in un filo logico lineare.

Di lì al valore conferito alla degenerazione, non nel senso nazista ma come destabilizzazione: il classico produce generi e il barocco degenera.

Però, colpo finale, il Neobarocco può convivere col Neoclassico. Si veda in Calabrese l'elogio stranito dei Bronzi di Riace o almeno della loro attonita ed estatica ricezione.

Ma per capire che cosa sia questa attrazione per il neoclassico bisogna attendere il 1991 e il secondo libro.

Dove Calabrese agisce da Nostradamus. È un libro che abbiamo forse dimenticato perché era un vaticinio sui prossimi dieci anni e dunque sull'inizio del 2000, e che invece dovremmo leggere come analisi di quanto sarebbe accaduto venti anni dopo, e cioè oggi.

Il libro parlava degli anni novanta quando definiva il decennio a venire come un decennio dell'attesa.

Il libro era disordinato e disorganico perché prendeva i suoi temi dove gli capitava, ma in fin dei conti disordinato e disorganico era il futuro alla cui attesa ci convocava.

Riprendeva ovviamente i temi del libro di quattro anni prima col rinvio al senso neobarocco dell'instabilità, della frammentazione, della complessità, della sospensione o perversione dei valori eccetera. Però avvertiva un clima diverso, come se il vero neobarocco fosse ancora da realizzarsi pienamente e l'instabilità del decennio a venire sarebbe stata quella di *una aspettativa inquieta*.

In effetti dobbiamo pensare che tra il 1987 e quel 1992 in cui il libro (stampato nel settembre 91) sarebbe stato letto, quasi tutto era cambiato:

- era crollato il Muro e si era disfatto l'impero sovietico;
- nel giro di un anno con Mani Pulite si sarebbe dissolta l'egemonia democristiana
- nel '94 con la discesa in campo berlusconiana sarebbe nata quella che è stata poi impropriamente chiamata seconda repubblica ma che sarebbe diventato il regime populistico appena, forse, tramontato¹, ma sempre pronto a risorgere col passaggio zoomorfo dalla Trota afasica al Grillo parlante;
- all'alba degli anni novanta aveva preso il via la serie delle guerre mediorientali col capovolgimento totale del concetto di guerra, caratterizzato dalla presenza del nemico tra le fila avversarie, la non-morte dei propri soldati come valore primario, il tentativo di celare anziché celebrare il massacro degli avversari, e il delinearsi di guerre che se avevano un inizio non avevano né potevano avere una fine;
- alle soglie del duemila il senso della crisi aveva preso tutti alla gola nell'attesa del Millennium Bug, e se oggi la vicenda ci

1. (Nota febbraio 2013). Quando pronunciavo queste parole non sapevo che avremmo ancora vissuto la notte dei morti viventi.

fa sorridere, alla fine del 1999 avrebbe creato delle sindromi nevrotiche non da poco.

Senza spingersi sino all'anticipazione dell'undici settembre, che certamente ha cambiato la politica mondiale (ma a cui neppure Calabrese poteva pensare), ci rendiamo conto che nel decennio anticipato da Calabrese quelle manifestazioni di neobarocco che all'inizio potevano sembrare ancora intenzionali e criticamente controllate e controllabili stavano lentamente diventando una pratica quotidiana che i nuovi soggetti mettevano in atto inconsciamente.

Pensiamo all'eccesso televisivo che spinge i neobarocchi *in corpore vili* a sovresporsi in risse e perdita della privacy nei vari programmi di cui sono i clown consapevoli. Quando la Minetti dice in pubblico che non ha nulla di cui rimproverarsi e continua ad andare a testa alta (anzi in bikini a ombelico al vento) siamo alla degenerazione fatta spettacolo, siamo alla normalizzazione dell'eccesso, alla scelta della regola di disconoscere ormai ogni regola. E neppure il Nostradamus Calabrese avrebbe potuto immaginare gli show televisivi dell'Impunito Massimo, quel Fiorito che non si cruccia del fatto che al solo suo apparire, o alla prime parole che dice, il telespettatore di un tempo sarebbe stato subito disposto a condannarlo a venti anni di carcere duro.

Internet si propone come il territorio in cui perdono ogni frontiera il falso e l'autentico ma a ben vedere nell'uso quotidiano della bugia sentita il giorno dopo (e attraverso una nuova bugia) che ha dominato il ventennio grigio della cosiddetta seconda repubblica, questa frontiera era già stata cancellata. In ogni caso Calabrese dedicava un intero capitolo al falso e alla copia nell'arte, alla contraffazione come divertimento e arte ("la falsificazione, l'implicito, l'oblio, sono maniere per essere assolutamente e totalmente contemporanei"). E mi chiedo se non è per questo che, seguendo un tema che la affascinava, nella sua ultima opera Calabrese ha sottratto il *trompe-l'oeil* alla storia della pittura antica per rivisitarlo come fenomeno contemporaneo.

Calabrese celebrava la crisi dell'utopia come tensione verso un *dover essere* desiderato. Stava per prevalere la *distopia*, "la pura accettazione del presente come unico orizzonte di sopravvivenza possibile".

E questa definizione della distopia sembra un ritratto della situazione attuale dei partiti politici – situazione che peraltro Calabrese avrebbe patito come crollo delle proprie speranze politiche a Gargonza nel

1997. Tanto che si capiscono alcune pagine sull'ecologismo, valore in marcia nel momento in cui Calabrese scriveva, ma di cui intravedeva il volto oscuro, non solo la passione per la salvezza dell'ambiente bensì la scelta reazionaria del non intervento – e quindi paradossalmente il contrario dell'utopia come desiderio del cambiamento radicale.

Instabilità è certamente la parola chiave dell'attesa del decennio Novanta a cui guardava Calabrese. E scriveva:

È ovvio che per tutte le ragioni prima analizzate, la transitività del presente sia traducibile in un senso di instabilità. Filosoficamente, ciò è un classico. Quando il presente non viene considerato come parte di una storia continua, non riesce ad assumere un senso di solidità. Se al presente si lega appunto l'idea di una discontinuità fra passato e futuro (quale è l'idea di tramonto e di alba della civiltà), allora è del tutto inevitabile pensarlo come inafferrabile, incerto, indefinibile. Molti atteggiamenti cosiddetti «mondani» dipendono da un simile carattere, che trova peraltro un riscontro nell'idea dell'inarrestabile scorrere del tempo. Il *carpe diem* oraziano e la sua ripresa quattrocentesca nei famosi, emblematici versi di Lorenzo il Magnifico «Quanto è bella giovinezza» (ma guarda: scritta verso il 1490, a fine secolo!) appartengono a questo clima. Così come gli appartengono evidentemente l'elogio edonistico della giovinezza, e il biasimo per la società che invecchia.

Quello che Calabrese non aveva previsto era che sarebbe entrato in crisi anche il valore Giovinezza; il giovane non è oggi il protagonista dell'avvenire, ma il relitto di un passato che lo opprime attraverso l'egoismo dei suoi padri e della loro gerontocrazia. Quindi instabilità anche per i giovani. Nel 1991 Calabrese non conosceva ancora la categoria del precariato permanente.

Mi piacerebbe seguire la verifica delle profezie di Calabrese attraverso l'analisi minuta di stili, forme e comportamenti e citerei per esempio (ma come esempio di finezza analitica esercitata su ciò che passa inosservato) la fenomenologia dei nuovo trailer cinematografico. E peraltro la sua mancanza di sintassi (e di semantica) mi sembra associata a un altro tema che ovviamente Calabrese mutua da altri ricercatori, ed è quello della velocità – fenomeno su cui non c'era molto da profetizzare perché era già presente da decenni, ma in ogni caso si manifestava in crescita esponenziale – e basta oggi confrontare il ritmo di un serial americano recente con quello, che so, di un vecchio film di Maigret o addirittura delle storie di Montalbano (ultimo omaggio al ritmo lento della congettura e dell'inchiesta paziente).

Se pure mi dà atto di averne parlato anch'io, Calabrese vede con chiarezza il passaggio tra un universo delle emigrazioni a un universo delle migrazioni, con – in prospettiva – la creolizzazione dei continenti e il dissolversi del concetto di etnia omogenea legato a un determinato territorio – e in antistrophe il profilarsi del neorazzismo, l'irrompere dei fondamentalismi (compresi quelli dell'occidente) e la reazione spasmodica all'instabilità e alla sparizione dei valori attraverso una rinascita del sacro, che può prendere anche le vie di un rinvigorismento dell'occulto, quasi eliminando la differenza (direi io) tra Dan Brown e Padre Pio.

Ma questo ci riconduce (ed ecco che gli ultimi capitoli di *Mille di questi anni* si rinsaldano agli ultimi del libro precedente, con le osservazioni sui Bronzi di Riace), al diverso atteggiamento verso il passato, come tentativo di ovviare all'instabilità del presente e del futuro. Ci si riappropria, con l'aiuto dei media, dell'arte di tutti i secoli, ma non tanto nel modo estetico quanto nel modo *estatico*. La nozione aristocratica dell'ineffabilità si traduce nel mito dell'affabilità, e nasce la mistica del capolavoro (ecco i Bronzi e le folle che si riversano ciecamente per ammirarli, divinità emerse dal profondo del mare, più degni d'estasi per la loro storia che per la loro forma).

Insomma, ho riletto, e con sorpresa *Mille di questi anni* non come un libro usa e getta da consumare nel corso di un decennio, per accorgersi magari alla fine che le cose erano andate in un altro modo, ma come una analisi lucida dei decenni a venire – dico da oggi in avanti.

Senza che Calabrese vi sottintendesse mai giudizi di valore – sia chiaro. Ma ci sono certe pagine che non si possono leggere senza avvertire un brivido, se non moralistico, almeno morale. E penso alle pagine sull'oltraggio, sul gusto dell'eccesso che diventa in politica l'abitudine all'insulto e al conflitto generalizzato ma senza scopo. Ci sono alcune pagine sul scontro politico televisivo e sul fanatismo sportivo che sembrano farsi specchio l'una con l'altra, in entrambi i casi rappresentando una contesa priva di scopo, dove la contumelia praticata per se stessa stabilisce l'avvento di un *centralismo estremista*, dove all'acutezza degli scontri soggiace la moderazione dei contenuti.

E potremmo continuare con le pagine sul tifo sportivo come ultima degradazione dello sport dove la componente conflittuale rimane separata da ogni posta in gioco, ogni obiettivo di trasformazione, ogni ideale di vincita.

Mi fermo qui. Ma era solo per dire come lo sguardo semiotico, anche in un libro atecnico, permetteva a Omar Calabrese di parlare del suo mondo presente, del mondo venturo (ai tempi suoi) e di quello dei tempi che per fortuna sua non vedrà.

Note biografiche degli autori / *Authors' Bionotes*

Maria Cristina Addis ha conseguito un dottorato in “Semiotica e Comunicazione simbolica” presso l’Università degli Studi di Siena. È stata segretario scientifico del dottorato in “Studi sulla rappresentazione visiva” presso l’Istituto Italiano di Scienze Umane. È assegnista di ricerca presso l’Università di Siena e membro del Centro di Semiotica e Teoria dell’Immagine “Omar Calabrese” dell’Università di Siena. I suoi saggi sono apparsi su riviste e antologie di semiotica e critica d’arte.

Massimiliano Coviello ha conseguito un dottorato in “Studi sulla rappresentazione visiva” presso l’Istituto Italiano di Scienze Umane. Fa parte del Centro di Semiotica e Teoria dell’Immagine “Omar Calabrese” dell’Università di Siena. È co-autore de *La ricerca semiotica. Documenti di lavoro del CISISM* di Urbino (Aracne, 2012) e co-curatore di *Sguardi incrociati* (Ente dello Spettacolo, 2011). All’interno di un progetto promosso dal Ministero delle Politiche Agricole, ha svolto la ricerca *Il cinema italiano racconta il vino* (2012). Suoi saggi sono apparsi su riviste e antologie di cinema, semiotica e teoria dell’immagine.

Cristina Demaria è professore associato di Semiotica presso il Dipartimento Filosofia e Comunicazione dell’Università di Bologna. Insegna Analisi dei linguaggi televisivi presso la laurea triennale in Scienze della Comunicazione, Gender Studies e Semiotica dei media presso la Laurea Magistrale in Semiotica. Ha lavorato sulle teorie di genere e post-coloniali, sulle rappresentazioni dei conflitti, sugli studi sul trauma e la memoria e sui diversi generi della testimonianza, con particolare attenzione al film documentario. Tra le sue ultime pubblicazioni, segnaliamo *Il trauma, l’archivio e il testimone*, Bologna, BUP, 2012.

Umberto Eco (Alessandria, 5 gennaio 1932), padre della semiotica italiana, è un semiologo, filosofo e scrittore italiano di fama interna-

zionale. Nel 1988 ha fondato il Dipartimento della Comunicazione dell'Università di San Marino. Dal 2008 è professore emerito e presidente della Scuola Superiore di Studi Umanistici dell'Università di Bologna. Saggista prolifico, ha scritto numerosi saggi di semiotica, estetica medievale, linguistica e filosofia, oltre a romanzi di successo. Dal 12 novembre 2010 Umberto Eco è socio dell'Accademia dei Lincei, per la classe di Scienze Morali, Storiche e Filosofiche.

Guido Ferraro insegna all'Università di Torino, nell'ambito delle discipline semiotiche (è docente di Semiotica generale, Teoria della narrazione, Semiologia e Multimedialità, Semiotica dei consumi, Linguaggi della comunicazione aziendale). È Direttore del Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Comunicazione e Vicepresidente dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici. Il suo obiettivo primario è quello di fare riconoscere alla semiotica lo status di scienza sociale matura, tanto nel mondo accademico quanto in quello dei suoi molteplici ambiti d'applicazione. Una sintesi della sua visione teorica può essere trovata nel volume *Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"* (Roma, Aracne, 2012).

Stefano Jacoviello teaches Semiotics of Culture at the University of Siena. His research interests cross semiotics, aesthetics and anthropology throughout the analysis of objects from the fields of music and the arts. He is involved as scientific coordinator in many international research projects on cultural heritage and performing arts. He also worked on topics as identity, memory, and intercultural translation. Recent books and publications: Jacoviello S., Sbriccoli T., a cura di, *Shifting borders. European Perspectives on Creolisation*, Cambridge Scholar Publisher, Newcastle on Tyne 2011; Jacoviello S., *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiotica del discorso musicale*, Mimesis, Milano-Udine 2012; Jacoviello S., "La marque de Caine. Les impertinences d'un pianiste américain", in Landowski E., Ceriani G., a cura di, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, online, 2013.

Tarcisio Lancioni è ricercatore presso l'Università di Siena, presso cui insegna Semiotica della Cultura, Semiotica del testo e Semiotica dell'immagine. È direttore del Centro di Semiotica e Teoria dell'immagine "Omar Calabrese". È direttore della rivista *Carte Semiotiche. Rivista internazionale di Semiotica e Teoria dell'immagine*.

Massimo Leone Massimo Leone is Research Professor of Semiotics and Cultural Semiotics at the Department of Philosophy, University of Torino, Italy. He graduated in Communication Studies from the University of Siena, and holds a DEA in History and Semiotics of Texts and Documents from Paris VII, an MPhil in Word and Image Studies from Trinity College Dublin, a PhD in Religious Studies from the Sorbonne, and a PhD in Art History from the University of Fribourg (CH). He was visiting scholar at the CNRS in Paris, at the CSIC in Madrid, Fulbright Research Visiting Professor at the Graduate Theological Union, Berkeley, Endeavour Research Award Visiting Professor at the School of English, Performance, and Communication Studies at Monash University, Melbourne, Faculty Research Grant Visiting Professor at the University of Toronto, and “Mairie de Paris” Visiting Professor at the Sorbonne. His work focuses on the role of religion in modern and contemporary cultures. Massimo Leone has single-authored three books, *Religious Conversion and Identity - The Semiotic Analysis of Texts* (London and New York: Routledge, 2004; 242 pp.); *Saints and Signs - A Semiotic Reading of Conversion in Early Modern Catholicism* (Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2010; 656 pp.), and *Sémiotique de l'âme*, 3 vols (Berlin et al.: Presses Académiques Francophones, 2012), edited several collective volumes, and published more than two hundred and fifty articles in semiotics and religious studies. He has lectured in Africa, Asia, Australia, Europe, and North America. He is the chief editor of *Lexia*, the Semiotic Journal of the Center for Interdisciplinary Research on Communication, University of Torino, Italy and member of the jury that determines the Mouton d'Or Prize given to the best article published in the international journal *Semiotica* (de Gruyter) in a year (2012, 2013, 2014, chair of the jury in 2014).

Valentina Manchia ha conseguito il dottorato di ricerca in Semiotica e Comunicazione simbolica presso l'Università di Siena con una tesi sulle forme di figurazione nella scrittura, in particolare nel graphic design e nell'opera grafica di Massin. Si interessa di grafica, design e comunicazione visiva, e ha pubblicato articoli su “Ocula”, “E|C”, “Progetto Grafico”. È membro del Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine “Omar Calabrese” dell'Università di Siena.

Giovanni Manetti è professore ordinario di “Semiotica” e “Teorie del segno” all’Università di Siena. Coordinatore del Master in “Comunicazione d’impresa. Linguaggi, strumenti, tecnologie”. Direttore del Centro Studi e Ricerche – Osservatorio critico sulla comunicazione di Castiglioncello. Presidente del “Premio Castiglioncello della comunicazione”. Condirettore (insieme a Stefano Gensini – Università di Roma, “La Sapienza”) della rivista scientifica *Blityri. Rivista di storia delle idee sui segni e le lingue* (Pisa, ETS). Le sue principali aree di interesse sono: a) la teoria generale del segno e l’enunciazione; b) la storia della semiotica; 3) la teoria del comico. È autore di numerosi saggi e volumi, tra cui: *In principio era il segno. Momenti di storia della semiotica nell’antichità classica* (Bompiani, 2013), *L’enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media* (Mondadori Università, 2008), *Specchio delle mie brame. 12 anni di spot pubblicitari* (ETS, 2006), *La teoria dell’enunciazione* (Protagon, 1998), *Le teorie del segno nell’antichità classica* (Bompiani, 1987).

Francesco Marsciani insegna semiotica all’Università di Bologna. I suoi interessi si rivolgono prevalentemente alla teoria semiotica, all’analisi testuale e all’analisi delle pratiche quotidiane. Ha scritto *Esercizi di Semiotica Generativa*, *Tracciati di etnosemiotica*, *Ricerche semiotiche I*, *Ricerche semiotiche II* e *Minima semiotica*.

Angela Mengoni è ricercatore presso l’Università IUAV di Venezia. Dopo il dottorato in semiotica presso l’Università di Siena è stata post-doctoral fellow al Centre for Philosophy of Culture dell’Università di Lovanio e, dal 2009 al 2012, ricercatore presso *Eikones – Bildkritik. Macht und Bedeutung der Bilder*, programma del fondo nazionale svizzero per la ricerca presso l’università di Basilea dedicato alla teoria e critica dell’immagine. Dal 2010 partecipa al progetto di ricerca “Arte contemporanea e tempi della storia” (EHESS, Paris – Ecole nationale de Beaux-Arts, Lyon). I suoi interessi di ricerca riguardano le rappresentazioni del corpo nell’arte della tarda modernità, il rapporto tra immagine e memoria e, più in generale, la teoria dell’arte e dell’immagine. Ha recentemente pubblicato un libro sulla ‘vita postuma’ della ferita nell’arte contemporanea e sulla sua relazione con una ‘biopolitica dei corpi’ (*Ferite. Il corpo e la carne nell’arte della tarda modernità*, Siena 2012).

Isabella Pezzini è professore di Semiotica presso il Dipartimento di Comunicazione e ricerca sociale della Sapienza Università di Roma. È presidente dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici e delegato dell'Association Française de Sémiotique per l'Italia. Fa parte della redazione di *Versus. Quaderni di Studi Semiotici* e nel board di riviste e collane editoriali, fra cui *Lexia, Temi semiotici, Insegne, Collana di Semiotica*. Ha insegnato in diverse università straniere, in particolare a Zurigo, in Brasile e in Colombia. Declina la sua formazione in teoria della narratività in diversi campi di ricerca, dai linguaggi visuali e sincretici all'immaginario dei consumi, dalla spazialità alla museologia. Fra sue pubblicazioni più recenti vi sono le monografie *Immagini quotidiane* (Roma 2008) e *Semiotica dei nuovi musei* (Roma 2011). Ha inoltre curato con Vincenza Del Marco: *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale* (Roma 2011) e *Passioni collettive. Cultura, politica e società* (Roma 2012), e con Paolo Fabbri *Pinocchio. Nuove avventure tra segni e linguaggi* (Milano-Udine 2012).

Francesca Polacci è dottore di ricerca in Semiotica presso l'Università degli Studi di Siena, dove attualmente è assegnista e docente a contratto di Semiotica delle Arti.

Maria Pia Pozzato insegna Sociosemiotica, Metodologie d'Analisi e Semiotica e Letteratura presso l'Università di Bologna. Tra le sue pubblicazioni più recenti, *Foto di matrimonio e altri saggi* (Bompiani 2012) e (con Daniela Panosetti) *Fenomeno vintage. Il gusto per il passato nei consumi, nei film e nelle serie* (Carocci, 2013)

Antonio Santangelo è docente di Semiotica della televisione e Linguaggi della comunicazione aziendale presso l'Università degli Studi di Torino. Allo IED (Istituto Europeo di Design) di Torino, è titolare dei corsi di Crossmedia format, Semiologia del racconto e Semiotica dei consumi. Dal 2006 al 2011 è stato docente di Semiotica e Semiotica – Corso avanzato presso il Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione dell'Università Vita-Salute San Raffaele di Milano. È autore di *Le radici della televisione intermediale* (Aracne, 2012) e *Il gioco delle finte realtà* (Vicolo del Pavone, 2012). Ha curato, insieme a Gian Marco De Maria, *La Tv o l'uomo di immaginario* (Aracne, 2012).

Marina Sbisà è professore ordinario di Filosofia del Linguaggio presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Trieste. Ha condotto ricerche nei campi della filosofia del linguaggio, della semiotica, dell'analisi del discorso e degli studi di genere, con particolare attenzione per questioni attinenti alla pragmatica del linguaggio. Ha pubblicato fra l'altro i due volumi *Linguaggio, ragione, interazione*, Il Mulino, Bologna 1989, e *Detto non detto*, Laterza, Roma-Bari 2007, e numerosi saggi in italiano e in inglese in riviste internazionali o come capitoli in volumi. Ha collaborato con J.O. Urmson all'edizione riveduta di J.L. Austin, *How to do things with words*, 1975. Ha curato con Ken Turner il volume *Pragmatics of Speech Actions*, de Gruyter, Berlin 2013.

Diletta Sereni è dottore di ricerca in "Studi sulla rappresentazione visiva" presso l'Istituto Italiano di Scienze Umane e membro del Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine Omar Calabrese. Ha fatto ricerca sulla costruzione dell'osservatore nell'arte contemporanea e i suoi saggi su Gerhard Richter e Rafael Lozano Hemmer sono stati pubblicati in antologie e riviste specializzate. Lavora come ricercatrice di mercato.

Lucio Spaziante è ricercatore in Semiotica dell'Università di Bologna presso il Campus di Rimini (Dipartimento di Scienze per la Qualità della Vita). Le sue aree di ricerca includono i media, le culture giovanili e la musica pop. È autore di *Sociosemiotica del pop*, Roma, 2007 e *Dai beat alla generazione dell'iPod*, Roma, 2010. Ha curato (con N. Dusi) *Remix Remake*, Roma, 2006. Tra le pubblicazioni più recenti: "Immagini sonore: sound design, convenzioni audiovisive e costruzione della realtà", *Studi Culturali*, 1, 2013; "Testualità, quasi-mondi ed ecosistemi mediali" in C. Bioni, V. Innocenti, *Media Mutations*, Modena, 2013. Attualmente è vice-presidente dell' AISS (Associazione Italiana di Studi Semiotici).

Victor Stoichita (Bucarest, 1949) è Professore ordinario di Storia dell'arte moderna e contemporanea all'Università di Friburgo (CH). Dopo la laurea con Cesare Brandi all'Università di Roma, ha conseguito un *Doctorat d'état ès Lettres* alla Sorbona. Ha svolto ricerche ed insegnato presso varie istituzioni internazionali, come l'Institute

for Advanced Study di Princeton, il Getty Research Institute di Los Angeles, il Wissenschaftskolleg di Berlino, la Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut) di Roma. È stato Visiting Professor presso numerose istituzioni di insegnamento superiore, fra le quali l'*Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales* di Parigi, la Scuola di Studi Umanistici Bologna e la Harvard University. Tra le traduzioni italiane delle sue opere più recenti si segnalano: *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998; *Cieli in cornice. Mistica e pittura nel Secolo d'Oro dell'arte spagnola*, Roma, Meltemi, 2002; *Breve storia dell'ombra*, Milano, Il Saggiatore, 2000; *L'ultimo Carnevale* (con Anna Maria Coderch), ivi, 2002; *L'effetto Pigmalione: breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, ivi, 2006.

Eero Tarasti (b. 1948) is professor of musicology at the University of Helsinki (chair) since 1984. Director of the International Semiotics Intitute at Imatra, Finland since 1988; President of the IASS/ AIS (International Association for Semiotic Studies), since 2004. Founder and president of the Semiotic Society of Finland since 1979, and the Music Society of the University of Helsinki since 1989. He studied music in Sibelius Academy, Helsinki, and then in Vienna, Paris, Rio de Janeiro and Bloomington. He got his PhD from Helsinki University (1978) after studies in Paris with Claude Lévi-Strauss and A.J. Greimas. He is one of the founders and the director of the international research group Musical Signification since 1984. Tarasti has become Honorary Doctor at Estonian Music Academy, New Bulgarian University, Sofia, and Indiana University, Bloomington; he is also Honorary Fellow of Victoria College at University of Toronto; he has got decorations such as White Rose Order, Finland, Palmes Académique, France, and Ordem Rio Branco, Brazil. Tarasti has published over 400 articles and edited tens of anthologies on musicology and semiotics. He is the chair of publishing series *Acta Semiotic Fennica*. He has published about 30 monographs and among them one finds: *Myth and Music* (1979, also in French), *A Theory of Musical Semiotics* (1994, also in French), *Heitor Villa-Lobos* (1996), *Existential Semiotics* (2000), *Le secret du professeur Amfortas* (novel, 2002), *Signs of Music* (2003, also in French and Italian), *Fondements de la sémiotique existentielle* (2009), *Fondamenti di semiotica esistenziale* (2010), *Semiotics of Classical Music* (2012) and *Music and Humanism* (in Finnish, 2013).

Patrizia Violi insegna Semiotica presso l'Università di Bologna e attualmente coordina il Dottorato di Semiotica. Dirige il Centro TRAME, Centro di Studi sulla Memoria e i Traumi Culturali, Università di Bologna (www.trame.unibo.it) È autrice di volumi e articoli sulla semantica, l'analisi del testo, le forme della soggettività nel discorso con particolare riferimento alle tematiche di genere. La sua ricerca attuale è rivolta soprattutto a temi connessi con le memorie traumatiche: in particolare l'analisi di musei e luoghi del trauma e le scritture contemporanee di narrazione del sé fra testimonianza e autobiografia.

Ugo Volli, nato a Trieste nel 1948, laureato in Filosofia a Milano nel 1972, è professore ordinario di Semiotica del testo presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino, dove insegna pure Socio-semiotica. Fino all'anno accademico 1999–2000 ha insegnato Filosofia del linguaggio all'Università di Bologna. È presidente del Corso di laurea specialistico in Comunicazione multimediale e di massa dell'Università di Torino, dove dirige anche il Centro Interdipartimentale di studi sulla comunicazione e partecipa al collegio dei docenti del Dottorato in Comunicazione. Fa parte anche del collegio dei docenti del dottorato ISU di semiotica presso l'Università di Bologna. È membro della commissione comunicazione dell'Università di Bologna e di quella della CRUI. Ha tenuto corsi e conferenze in numerose istituzioni e università italiane e straniere fra cui l'ISTA (International School of Theatre Anthropology), di cui è membro del comitato scientifico, la New York University e la Brown University di Providence – R.I. (USA), in ciascuna delle quali stato visiting professor per un semestre. Inoltre ha svolto varia attività didattica alla Columbia University, Haute Ecole en Sciences Sociales (Paris), Brooklyn College, Universidad Nacional di Lima, Universidad Nacional di Bogotá, Università di Genève, Bonn, Madrid, Montpellier, Augsburg, Vienna, Zagabria, Helsinki, Sofia, Kassel oltre a numerosi atenei italiani. È professore a contratto di Semiotica, presso il Corso di laurea in Scienze della Comunicazione dell'Università Vita Salute di Milano.

Francesco Zucconi è dottore di ricerca in “Studi sulla rappresentazione visiva” presso l'Istituto Italiano di Scienze Umane e membro del Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine “Omar Calabrese” dell'Università di Siena. È autore della monografia *La sopravvivenza*

delle immagini nel cinema (Milano, Mimesis, 2013), co-curatore di *Sguardi incrociati* (Roma, Ente dello Spettacolo, 2011) e *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo* (Genova, Le Mani, 2009). Ha pubblicato articoli riguardanti il cinema e la teoria delle immagini per riviste scientifiche come "E/C", "Comunicazioni Sociali", "Cinergie", "Fata Morgana". Suoi articoli sono usciti nelle versioni cartacee o digitali di "Alfabetaz", "il lavoro culturale" e "Open Democracy".

I SAGGI DI LEXIA

1. Gian Marco DE MARIA (a cura di)
Ieri, oggi, domani. Studi sulla previsione nelle scienze umane
ISBN 978-88-548-4184-0, formato 17 × 24 cm, 172 pagine, 11 euro
2. Alessandra LUCIANO
Anime allo specchio. Le mirouer des simples ames di Marguerite Porete
ISBN 978-88-548-4426-1, formato 17 × 24 cm, 168 pagine, 12 euro
3. Leonardo CAFFO
Soltanto per loro. Un manifesto per l'animalità attraverso la politica e la filosofia
ISBN 978-88-548-4510-7, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro
4. Jenny PONZO
Lingue angeliche e discorsi fondamentalisti. Alla ricerca di uno stile interpretativo
ISBN 978-88-548-4732-3, formato 17 × 24 cm, 356 pagine, 20 euro
5. Gian Marco DE MARIA, Antonio SANTANGELO (a cura di)
La TV o l'uomo immaginario
ISBN 978-88-548-5073-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 15 euro
6. Guido FERRARO
Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"
ISBN 978-88-548-5432-1, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 12 euro
7. Piero POLIDORO
Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo
ISBN 978-88-548-5267-9, formato 17 × 24 cm, 112 pagine, 9 euro
8. Antonio SANTANGELO
Le radici della televisione intermediale. Comprendere le trasformazioni del linguaggio della TV
ISBN 978-88-548-5481-9, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 19 euro
9. Gianluca CUOZZO
Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti
ISBN 978-88-548-5231-0, formato 17 × 24 cm, 204 pagine, 14 euro

10. Guido FERRARO, Antonio SANTANGELO (a cura di)
Uno sguardo più attento. I dispositivi di senso dei testi cinematografici

ISBN 978-88-548-6330-9, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 13 euro

11. Massimo LEONE, Isabella PEZZINI (a cura di)
Semiotica delle soggettività

ISBN 978-88-548-6329-3, formato 17 × 24 cm, 464 pagine, 30 euro

Compilato il 24 settembre 2013, ore 06:11
con il sistema tipografico L^AT_EX 2_ε

Finito di stampare nel mese di settembre del 2013
dalla «ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma