



## Censura Censorship

Concepire il mondo semioticamente, come un dualismo di significante e significato, o come un trialismo di *representamen*, interpretante e oggetto, implicitamente suggerisce una definizione allargata di censura: vi è censura in ogni scelta di significante che tarpa il significato, in ogni ambito interpretativo o comunicativo che incanala il flusso della semiosi. Questa teorizzazione astratta della censura ha un rischio e un vantaggio. Da un lato, è importante distinguere i casi in cui la costrizione del linguaggio risponde all'intenzionalità di una prepotenza: qualcosa non è detto, dipinto, filmato, musicato, o addirittura non è pensato, o è pensato solo a metà, perché urta gli interessi di un'agentività minacciosa, gerarchicamente superiore, capace d'infliggere danno e dolore. Una riflessione semiotica seria sulla censura non può distogliere gli occhi dal problema del potere e dei suoi abusi. Dall'altro lato, pensare alla censura come dimensione semiotica aiuta a meglio identificare la sua tragedia ultima, che non consiste tanto nel dolore che infligge, o nella frustrazione che provoca, ma nell'ottusità che dissemina nel lungo periodo della storia della cultura. Una semiotica della censura è allora principalmente ricognizione delle forze che, nella storia, reprimono la libera innovazione del senso e, con essa, l'umanità.

Contributi di / Contributions by Massimo Leone, Ugo Volli, Sémir Badir, Francesca Polacci, Jean-Paul Aubert, Julián Tonelli, Eva Kimminich, Tristan Ikor, Mohamed Bernoussi, Marc Marti, Victoria Corte, Marianna Boero, Hala Hatmi, Driss Bouyahya, Mattia Thibault, Vincenzo Idone Cassone, Alessandra Chiàppori, Diego Maté, Bruno Surace, Elazoui Hamid, Stefano Traini, Remo Gramigna.

In copertina / Cover

Daniele Ricciarelli, detto Daniele da Volterra o "il Braghettone": rifacimento censorio di San Biagio e Santa Caterina d'Alessandria nel Giudizio Universale di Michelangelo Buonarroti, Cappella Sistina, dopo il 1565, dettaglio. Immagine di dominio pubblico.

Censura / Censorship

ARACNE

# CENSURA

## CENSORSHIP

a cura di  
Massimo Leone



ISBN 978-88-548-9127-2



9 788854 891272

ISSN 1720-5298-19

euro 35,00

LEXIA. RIVISTA DI SEMIOTICA

LEXIA. JOURNAL OF SEMIOTICS

**21-22**

# Lexia

Rivista di semiotica

*Direzione / Direction*

Ugo VOLLI

*Comitato di consulenza scientifica /  
Scientific committee*

Fernando ANDACHT

Kristian BANKOV

Pierre-Marie BEAUDE

Denis BERTRAND

Omar CALABRESE †

Marcel DANESI

Raúl DORRA

Ruggero EUGENI

Guido FERRARO

José Enrique FINOL

Bernard JACKSON

Eric LANDOWSKI

Giovanni MANETTI

Diego MARCONI

Gianfranco MARRONE

Isabella PEZZINI

Roland POSNER

Marina SBISÀ

Michael SILVERSTEIN

Darcilia SIMÕES

Frederik STJERNFELT

Peeter TOROP

Eero TARASTI

Patrizia VIOLI

*Redazione / Editor*

Massimo Leone

*Editori associati di questo numero /  
Associated editors of this issue*

Luca Acquarelli, Elvira Arnoux, Cinzia Bianchi, Lucia Corrain, Giovanna Cosenza, Cristina Demaria, Ruggero Eugeni, Luis García Fanlo, Riccardo Fassone, Jean-Marie Iacono, Tarcisio Lancioni, Francesco Mangiapane, Federico Montanari, Simone Natale, Paolo Peverini, Isabella Pezzini, Jenny Pozzo, Laura Rolle, Franciscu Sedda, Elsa Soro, Lucio Spaziantese, Eero Tarasti, Stefano Traini, Patrizia Violi

*Sede legale / Registered Office*

CIRCE “Centro Interdipartimentale  
di Ricerche sulla Comunicazione”

con sede amministrativa presso  
l’Università di Torino

Dipartimento di Filosofia

via Sant’Ottavio, 20

10124 Torino

Info: massimo.leone@unito.it

Registrazione presso il Tribunale di  
Torino n. 4 del 26 febbraio 2009

*Amministrazione e abbonamenti /  
Administration and subscriptions*

Aracne editrice int.le S.r.l.

via Quarto Negroni, 15

00040 Ariccia (RM)

info@aracneeditrice.it

Skype Name: aracneeditrice

www.aracneeditrice.it

*La rivista può essere acquistata nella sezione  
acquisti del sito www.aracneeditrice.it*

*È vietata la riproduzione, anche parziale, con  
qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia,  
anche a uso interno o didattico, non autorizzata*

I edizione: giugno 2015

ISBN 978-88-548-8571-4

ISSN 1720-5298-19

Stampato per conto della Aracne editrice  
int.le S.r.l. nel mese di novembre 2014 presso  
la tipografia «Ermes. Servizi Editoriali  
Integrati S.r.l.» di Ariccia (RM).

«Lexia» adotta un sistema di doppio refe-  
raggio anonimo ed è indicizzata in SCO-  
PUS-SCIVERSE

«Lexia» is a double-blind peer-reviewed jour-  
nal, indexed in SCOPUS-SCIVERSE

# Lexia. Rivista di semiotica, 21–22

## Censura

Lexia. Journal of Semiotics, 21–22  
Censorship

*a cura di*

*edited by*

**Massimo Leone**

*Contributi di*

Ugo Volli  
Sémir Badir  
Francesca Polacci  
Jean-Paul Aubert  
Julián Tonelli  
Eva Kimminich  
Tristan Ikor  
Mohamed Bernoussi  
Marc Marti  
Victoria Corte  
Massimo Leone

Marianna Boero  
Hala Hatmi  
Driss Bouyahya  
Mattia Thibault  
Vincenzo Idone Cassone  
Alessandra Chiàppori  
Diego Maté  
Bruno Surace  
Elazoui Hamid  
Stefano Traini  
Remo Gramigna



Copyright © MMXV  
Aracne editrice int.le S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Quarto Negroni, 15  
00040 Ariccia (RM)  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-9127-2

*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: dicembre 2015

La ricerca che ha portato a questo volume è stata svolta  
presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione  
dell'Università degli Studi di Torino e finanziata  
da PRES, Pôles de Recherche et d'Enseignement Supérieur.

## Indice / Table of Contents

- 9 Prefazione / Preface  
*Massimo Leone*

### Parte I **Teorie della censura**

#### Part I **Theories of Censorship**

- 15 Dalla censura alla semioetica  
*Ugo Volli*

### Parte II **Arti e censura**

#### Part II **Arts and Censorship**

- 35 Magritte et la censure  
*Sémir Badir*
- 53 Questa non è arte. Note in margine al processo all'*Oiseau dans l'espace* di Brancusi  
*Francesca Polacci*
- 71 Cinéma et débat théologique. La question du mal et la notion de péché dans *Ensayo de un crimen* (1955) de Luis Buñuel  
*Jean-Paul Aubert*
- 83 Límites de la realidad, límites de la ficción. El caso de *Efectos especiales*  
*Julián Tonelli*

- 97 The French Chanson and its Follower Rap between Commitment and Censorship. Technological Possibilities and Strategies of Communication, Self-Empowerment and Mobilization  
*Eva Kimminich*
- III De la nécessité à la volonté d'autocensure. L'exemple de l'improvisation musicale  
*Tristan Ikor*

Part III  
**Storia e censura**

Part III  
**History and Censorship**

- 125 Tu ne figureras point. De quelques conséquences de voir par procuration  
*Mohamed Bernoussi*
- 145 Les affiches de propagande pendant la guerre d'Espagne. Permanences iconographiques des stéréotypes chrétiens du Mal et du Diable  
*Marc Marti*
- 167 De la censura a la construcción del mito. El caso de la muerte de José Antonio Lavandera (1917, Gral. Cerri, Argentina)  
*Victoria Corte*
- 179 "Tacete! Il nemico vi ascolta". Per una semiotica della taciturnità  
*Massimo Leone*

Part IV  
Media e censura

Part IV  
Media and Censorship

- 201 *The Bodies of Mothers*. Il corpo censurato e gli scatti di Jade Beall  
*Marianna Boero*
- 217 Censorship of Women's Body in the Arabic TV Channels  
*Hala Hatmi*
- 231 Self-Censorship and Self-Representation on PJD's Websites  
*Driss Bouyahya*
- 237 "Do not talk about Anonymous". Censura, autocensura e anonimato nelle periferie del web  
*Mattia Thibault*
- 255 L'ordine dei discorsi. Censura e visibilità nei *comment systems*  
*Vincenzo Idone Cassone*
- 271 Parole a processo. Il caso Erri De Luca  
*Alessandra Chiàppori*
- 285 Representaciones de la muerte en el videojuego. Lo lúdico y lo narrativo entre la norma y el desvío  
*Diego Maté*
- 301 Sim sala segno. Semiotica dello spettacolo magico fra sospensione dell'incredulità e dispositivi della censura  
*Bruno Surace*

Part V  
**Religione e censura**

Part V  
**Religion and Censorship**

- 319 From the Image to the Real Picture. A Semiotic Approach to the Prohibited  
*Hamid Elazoui*
- 331 Jesus Censored. Semiotic Aspects of Jesus's Sayings about the Kingdom of God  
*Stefano Traini*

**Recensioni**

**Reviews**

- 347 Recensione di Jacques Fontanille, *Formes de vie*  
*Mattia Thibault*
- 357 Recensione di Marina Grishakova e Silvi Salupere (a cura di), *Theoretical Schools and Circles in the Twentieth-Century Humanities: Literary Theory, History, Philosophy*  
*Remo Gramigna*
- 361 Gli autori / *Authors*
- 371 Call for papers. *Viralità / Virality*

## Prefazione / Preface

MASSIMO LEONE\*

Il numero 21–22 di « Lexia » è il prodotto della fusione di due progetti paralleli e complementari. Da una parte, un seminario avanzato di semiotica (“Incontri sul senso”) presso l’Università di Torino, dedicato, durante l’anno accademico 2013–2014, al tema della censura<sup>1</sup>. Dall’altro lato, un convegno di due giorni<sup>2</sup>, esito di un progetto di ricerca su “IMAGO FRANCA: la circolazione delle immagini attorno al Mediterraneo”, finanziato dal PRES, *Pôles de Recherche et d’Enseignement Supérieur*, e condotto congiuntamente all’Università “Moulay Ismail” di Meknès, Marocco, al *Groupe Marocain de Sémiotique*, nella medesima università, e all’Università di Nizza “Sophia Antipolis”<sup>3</sup>. Le iniziative erano intrecciate, in quanto la circolazione d’immagini e la conseguente costruzione di un immaginario in un contesto geografico e socioculturale non implica solo una dimensione positiva di ostensione ma anche una negativa di occultamento, spesso legata ad agentività, intenzionalità e interessi di natura politica, economica, religiosa, etc. Ragionare sulla possibilità di una mediterranea *Imago Franca*, contraltare della storica e proverbiale “lingua franca”, significa anche soffermarsi sulle censure che gravano sull’elaborazione delle culture vive di questa regione del mondo. Alle due iniziative di ricerca già menzionate si è affiancato un *call for papers* internazionale, il quale ha ottenuto un riscontro e una risposta di partecipazione straordinari e multilingue, segno della centralità del tema della censura nelle comunità intellettuali contemporanee. Tutti i testi raccolti

\* Massimo Leone, Università degli Studi di Torino (massimo.leone@unito.it).

1. Siano ringraziati in questa sede tutti i partecipanti, alcuni dei quali hanno poi anche contribuito al presente volume con versioni scritte delle loro presentazioni: Sémir Badir, George Damaskinidis, Stéphanie Delcroix, Evangelos Kourdis, Costantino Maeder, Dario Martinelli, Cristina Peñamarín.

2. Svoltesi presso l’Università di Torino il 3 e 4 giugno 2014, il convegno ha visto la partecipazione degli studiosi seguenti: Meriem Alaoui, Jean–Paul Aubert, Mohamed Bernoussi, Driss Bouyahya, Stéphane Dartiailh, Hamid El Azoui, Florinela Flora, Hala Hatmi, Paolo Heritier, Eva Kimminich, Ugo Volli, molti dei quali sono presenti in quanto autori nel presente volume. A tutti rivolgo il mio ringraziamento per la collaborazione prestata.

3. I miei più sentiti ringraziamenti vanno ai due colleghi che hanno coordinato i gruppi di ricerca marocchino e francese, rispettivamente Mohamed Bernoussi e Marc Marti, entrambi autori di saggi raccolti in questo numero di « Lexia ». Ringrazio vivamente anche il PRES e Johan Fauriat, suo coordinatore presso l’Università di Torino.

nel presente volume sono stati poi sottoposti a lettura redazionale e doppio referaggio cieco, con edizione finale da parte del curatore.

Dal punto di vista semiotico, che è quello che «Lexia» — pur aprendosi a un dialogo interdisciplinare — privilegia, è censura tutto ciò che blocca il libero proliferare della semiosi. Da questo punto di vista molto astratto, dunque, ogni abito interpretativo, anche quelli che inevitabilmente strutturano una *langue*, esercitano un certo effetto censorio. Tuttavia, questa definizione astratta — pur utile per catturare nel novero dei fenomeni di censura anche aspetti del mondo del senso che normalmente non si analizzerebbero sotto questa luce — non deve far trascurare la differenza che sussiste fra chi semplicemente cede alla pressione di abiti semio-linguistici socialmente condivisi, e chi invece rinuncia ad esprimere liberamente il proprio pensiero, o addirittura a formularlo nel caso dell'autocensura, perché minacciato da un potere superiore. Tenere a mente questa tensione, che è frutto sia di un'analogia che di una differenza, serve a collocare in giusta relazione il cruccio dell'artista di fronte alle imposizioni dello stile consolidato in un paese democratico e l'angoscia dell'artista che, in un regime dittatoriale, non solo non può rivoluzionare il proprio stile ma rischia la morte financo nel tentativo di ogni mutamento, per non parlare del desiderio di denuncia.

Il volume è diviso in più sezioni. In apertura, un saggio di Ugo Volli fa il punto sul raggio di riflessione di una semiotica della censura e propone una nuova definizione di semio-etica come orizzonte allo stesso tempo scientifico e pragmatico di questo ambito di ricerca. Segue una serie di contributi sull'area in cui le problematiche semiotiche connesse all'esercizio della censura emergono con maggiore evidenza: l'arte. I saggi di Sémir Badir, Francesca Polacci, Jean-Paul Aubert, Julián Tonelli, Eva Kimminich e Tristan Ikor si occupano di diverse forme espressive e di contesti storico-artistici disparati, ma sono legati insieme da un unico filo conduttore, ossia la questione del ruolo della censura nella sfera semiotica che è per eccellenza quella della libertà creativa.

Sarebbe cieco cercare di comprendere la censura come meccanismo semio-linguistico astratto senza sostenere questo sforzo teorico attraverso le conoscenze storico-culturali di una semiotica della cultura. Non esiste solo "la censura" come procedimento di elisione del pensiero e dell'espressione altrui o propri, ma esistono anche "le censure", influenzate da precise coordinate storico-culturali, le quali danno luogo a circolazioni diverse delle parole, delle immagini, e degli altri segni della comunicazione collettiva, ponendo argini e imponendo ostacoli che variano al variare di queste coordinate. Se ne occupano, con saggi di profonda ricchezza storiografica e iconografica, Mohamed Bernoussi, Marc Marti, Victoria Cortes e Massimo Leone.

La quarta sezione è dedicata ai media, ovvero la dimensione della comunicazione collettiva nella quale la censura si solidifica, si ancora a precisi

schemi di potere, ma diviene anche centro di tensioni, scontri, sovvertimenti. I saggi di Marianna Boero, Hala Hatmi, Driss Bouyahya, Mattia Thibault, Vincenzo Idone Cassone, Alessandra Chiàppori, Julián Tonelli e Bruno Surace si concentrano su media e contesti differenti ma cercano tutti di sviscerare i percorsi della censura e dell'autocensura in alcune delle loro manifestazioni più evidenti in seno al mondo contemporaneo delle comunicazioni.

Chiude il volume una sezione in cui si esplora un ambito particolare ma influentissimo del pensiero censorio, l'ambito religioso, con i contributi di Elazoui Hamid e Stefano Traini.



PARTE I

TEORIE DELLA CENSURA

PART I

THEORIES OF CENSORSHIP



## Dalla censura alla semioetica

UGO VOLLI\*

ENGLISH TITLE: *From Censorship to Semio-Ethics*

ABSTRACT: Censorship is an important communicative phenomenon, widespread in most societies, and indeed considered obvious throughout history. But, being mainly determined by an interdiction, it is not a textual phenomenon and is therefore hardly analyzable with the traditional instruments of semiotics. Moreover, because freedom of expression has always limits, qualify a sphere of speech as censorship-ruled is a value judgment, just as censorship always involves a value judgment. A semiotics of censorship thus involves a difficult relation between two spheres of value. Censorship is therefore a privileged object of a development on which semiotics should urgently work, the semio-ethics. This discipline must be built up from the notion of semiosphere and from the need for a “semiotic ecology” to protect it.

KEYWORDS: Censorship; Semio-Ethics; Parrhesia; Semiosphere; Freedom of Speech.

### 1. La sfida

Il problema della censura “sfida” la disciplina semiotica, almeno nella sua versione standard stabilita e diffusa nella comunità scientifica. Lo fa in molti modi diversi.

- a) Esso mette in discussione innanzitutto la sua pura “vocazione scientifica”, tratto programmatico sostenuto almeno da tutta la corrente “generativa” della semiotica, o almeno l’ambizione a specificare tale “vocazione” nel senso di essere una teoria “solamente descrittiva e analitica” basata su “concetti autodefiniti” e perciò “non influenzati da considerazioni esterne”, dunque avalutativa. Infatti definire “censura” una certa attività pubblica di controllo della comunicazione è una qualificazione inevitabilmente marcata di valore negativo di una pratica altrettanto valutativa, giacché questa marca negativamente

\* Ugo Volli, Università degli Studi di Torino (ugo.volli@tin.it).

dei testi prima ancora di interdirlı. Ciò implica — in chi le pratica ma anche in chi studia tali pratiche “giudicandole” come censura — premesse etiche, se non direttamente politiche, sulla legittimità di certe classi di attività comunicative e della loro proibizione. Per esempio, è lecito far circolare — o bisogna, al contrario, proibire — contenuti pornografici o “antipopolari”? Bestemmie? Immagini irrispettose del Profeta? Propaganda negazionista? E legittimo solo proibire queste classi di comunicazione; o alcune di esse? Punire o anche uccidere chi le produce? In che misura il rifiuto anche informale di certi contenuti influenza la possibilità di una produzione “realmente” artistica? Sono “davvero” arte le fotografie di Helmut Newton, i *Versetti satanici* di Salman Rushdie, l'*Arialda* di Testori, o i *pamphlet* filonazisti di Céline? È sensato proibirli? È “censura” farlo? E se li si ammette, bisogna consentire tutti i testi di contenuto analogo, benché meno riconosciuti (dal giudizio comune) come “arte”?

La semiotica non può dunque evitare una qualche posizione valutativa se decide di occuparsi di “censura”, e deve trovare il modo di fondarne la legittimità. Non si tratta naturalmente solo di registrare che un qualche potere ritiene di interdire una certa comunicazione; ma di comprenderne le ragioni e di giudicarle anche sul piano del loro fondamento etico e comunicativo. Una semiotica che voglia comprendere il fenomeno della censura non può evitare di darne a volta a volta una “valutazione”. E per farlo ha bisogno di occuparsi di costruire le basi per una sua propria etica, o almeno di riconoscere una morale riferita al suo campo di pertinenza.

- b) L'analisi della censura sfida poi ancora la semiotica proprio nella sua “capacità descrittiva”, perché l'attività basilare anche se non esclusiva dell'attività censoria è “l'interdizione” alla produzione e alla diffusione di certi testi, e dunque il lavoro della censura produce innanzitutto “lacune” nel discorso sociale, non oggetti semiotici immediatamente positivi, vale a dire testi presenti e interpretabili con le metodologie dell'analisi testuale — anche se certamente sono rilevabili testualmente alcuni effetti dell'intervento censorio. Il punto preliminare di una semiotica della censura è la comprensione degli effetti comunicativi di ogni censura. Da un lato, in teoria, sembrerebbe possibile, anzi necessario, considerare l'oggetto di ogni atto di censura — e, più latamente, di ogni attività censoria organizzata e continuativa — come un testo. Si potrebbero per esempio mettere assieme i circa 8.000 titoli elencati nell'unione delle varie edizioni dell'*Index Librorum Prohibitorum* pubblicato da Jesús-Martínez de Bujanda (2002)<sup>1</sup>

1. L'elenco dei libri contenuti nell'*Index* originale del 1559 si trova qui: <http://www.aloha.net/>

e pensarli come un unico testo generale della censura cattolica: da Abelardo a Kant, da Machiavelli a Sartre, da Berkeley a Bergson, da Montaigne a Rabelais a Stendhal. Allo stesso titolo si possono considerare i testi proibiti dalla censura fascista (in particolare i copioni teatrali e radiofonici, che sono stati conservati) e postfascista,<sup>2</sup> le pubblicazioni clandestine sopravvissute al comunismo sovietico (inclusi alcuni *best seller* mondiali, come *Il dottor Zivago* di Pasternak o *Vita e destino* di Grossman), o ancora la raccolta di film erotici proibiti in vari sistemi cinematografici<sup>3</sup>. Da questo tipo di raccolta risulterebbero però “testi” decisamente macroscopici, impossibili da analizzare se non in termini molto generali, che permetterebbero solo di notare i criteri di proibizione, spesso peraltro ben noti e disponibili talvolta perfino in linee guida regolarmente pubblicate<sup>4</sup>. Dato che l’effetto della censura non consiste solo nella sottrazione di certi testi alla circolazione, ma ha carattere più vasto e generale, incidendo sulla forma della semiosfera, anche l’analisi deve assumere una maggiore ampiezza.

- c) La censura interpella di conseguenza la semiotica anche nel suo atteggiamento metodologico fondamentale di « isolare i singoli testi e pensarli come prodotti di un singolo percorso generativo autonomo », perché la presenza di una censura influenza innanzitutto il “sistema” della comunicazione, ancor prima del singolo testo che può esserne mutilato, stravolto o comunque modificato. La presenza di un dispositivo censorio agisce sull’intera semiosfera proprio per il fatto che l’interdizione non avviene a casaccio, ma riguarda certi generi, contenuti, autori che ne sono esclusi dal campo del dicibile, eventualmente costretti a un grado più o meno alto di clandestinità o dissimulazioni, con la costituzione eventuale di un “mercato nero” della comunicazione, la promozione di ambigue valorizzazione di “zone di confine” rispetto alla censura o la sopravvivenza difficile di generi di resistenza: si pensi al *pornosoft*, o in ambito del tutto diverso alle barzellette sul regime che avevano corso pericoloso ma attraente durante il fascismo; dall’altro lato si pensi al *samizdat* durante la ditta-

~mikesch/ILP-1559.htm; quella dell’ultima edizione del 1948 qui: <http://www.aloha.net/~mikesch/ILP-1559.htm>.

2. Una certa documentazione è disponibile qui: <http://www.ilmondodegliarchivi.org/index.php/studi/item/126-la-censura-teatrale-post-fascista-dal-1943-al-1950>.

3. Per l’Italia si trova un elenco a questo link: <http://www.italiataglia.it/>.

4. Ne indico alcune ancora attive nel mondo contemporaneo: le linee guida di Instagram (<https://help.instagram.com/477434105621119/>), quelle di Facebook (<https://www.facebook.com/communitystandards>), quelle del governo cinese sui videogiochi ([http://console-tribe.com/news/la-cina-rilascia-le-linee-guida-della-censura-i-videogiochi\\_31398/](http://console-tribe.com/news/la-cina-rilascia-le-linee-guida-della-censura-i-videogiochi_31398/)), il “codice Hays” adottato nel 1930 dalla *Motion Picture Association of America*, per regolare ciò che era possibile mostrare nei film.

tura comunista nell'Est o alla pubblicistica della Resistenza. Insomma non casualmente ma programmaticamente (anche se spesso con effetti diversi da quelli previsti) la censura agisce modificando "l'intera semiosfera" e non solo espellendo dalla comunicazione questo o quel testo. Una semiotica che se ne occupi deve avere gli strumenti per parlare della "forma della semiosfera" e dei suoi generi, non solo dei singoli testi.

- d) Essa sfida inoltre la « limitazione all'oggettività delimitata del testo », caratteristica soprattutto della semiotica strutturale, con l'esclusione dei fattori produttivi esterni al testo (per esempio psicologici, sociologici, legali, economici ecc.) perché senza dubbio l'operazione della censura proviene "dall'esterno" dei confini del singolo testo che è permesso o interdetto. Essa lo influenza fino eventualmente a impedirne la produzione, ma più spesso deformandola (per intervento diretto o per autodifesa preventiva dell'enunciatore). Dunque, anche quando il testo è autorizzato, la censura ne cambia sistematicamente l'organizzazione, con l'esclusione di certi contenuti interdetti e l'inclusione di quelli obbligatori o mimetici, cioè spesso anche aggiungendovi delle parti, invece di toglierle, come ha sottolineato Umberto Eco<sup>5</sup>. Non si può dare ragione di questi effetti di autodifesa (su cui per esempio ha scritto in maniera molto convincente Leo Strauss (1952) per quanto riguarda la filosofia), se non confrontando l'azione enunciativa con il risultato enunciativo e cercando in esso le tracce di ciò che è stato censurato e delle strategie scelte per far passare contenuti interdetti, come fa Struss.

Un esempio magistrale, anche se certamente non improntato a una metodologia semiotica, di questa attività ricostruttiva di un testo inesistente ma che bisogna presupporre per comprendere l'oggetto comunicativo disponibile (il sogno o meglio la narrazione che lo testualizza) si trova nell'analisi che Freud fa di quel che chiama esattamente "censura": l'attività psichica che esclude l'accesso diretto dei contenuti dell'inconscio alla coscienza, con la conseguente formazione di testi onirici, di lapsus, motti di spirito, associazioni verbali ecc. che insieme occultano e tradiscono i contenuti censurati (Freud 1900)<sup>6</sup>.

Tutti questi limiti della possibilità di applicare la semiotica standard all'analisi dei fenomeni di censura sono però anche delle sfide interessanti, dei possibili percorsi di approfondimento e innovazione per la teoria semiotica.

5. Mi riferisco qui al concetto di "censura additiva", proposto da Eco in vari scritti pubblicistici, alcuni raccolti in Eco 1983. Per una trattazione vedi CALABRESE & VOLLI 2001, p. 212.

6. Per un'analisi semiotica di questa complessa elaborazione freudiana sulla comunicazione censurata dell'inconscio rimando a Volli 2015).

Nel presente articolo potrò occuparmi solo in maniera preliminare delle prime due sfide.

## 2. Censura e parresia

Partiamo dal primo punto. La censura esiste in una forma o nell'altra in tutte le società e in particolare in quelle dove vige un sistema anche primitivo di circolazione organizzata della comunicazione e potrebbe formarsi una sfera pubblica in cui sia possibile discutere di valori e scelte fondamentali della vita sociale (nel senso di Habermas 1962). Anche in società che tutelano la libertà di espressione come quella italiana contemporanea, tale libertà è programmaticamente limitata almeno su questi punti:

- a) "il buon costume" (art. 21 della Costituzione);
- b) il diritto alla riservatezza o privacy (Legge n. 675 del 31 dicembre 1996);
- c) i "segreti" (di stato, professionale, istruttorio ecc., tutelati da varie leggi);
- d) l'"onore" e la reputazione delle persone, che si ritiene fondato dall'art. 2 della Costituzione ed è difeso da diverse norme.

Si può discutere naturalmente se questi limiti costituiscano forme di censura vera e propria. In passato, fino a pochi decenni fa, essi erano presi tutti come "limiti naturali" della libertà di espressione, condizioni del suo regolare dispiegamento e della sua reciprocità. Oggi non è più sempre così, sia sul piano del "buon costume", dove fattualmente e in linea di principio le rivendicazioni della libertà della pornografia non mancano; sia soprattutto sul piano del diritto al segreto, che è al tempo stesso sostenuto dalla nozione di *privacy* (fino ad essere oggetto di norme giuridiche come il DL 30 giugno 2003 n. 196 "a protezione dei dati personali") e clamorosamente negato in pratica, come mostra la diffusione della pubblicazione di intercettazioni giudiziarie e di organizzazioni come "Wikileaks", fondata da Julian Assange proprio allo scopo di rivelare materiali segreti. È un fenomeno che va molto al di là della cronaca, perché deriva dalla più generale "perdita del senso del luogo": c'è stato un lungo periodo storico in cui le limitazioni dello sguardo (e a maggior ragione della comunicazione) sull'attività dei potenti garantivano non solo la loro libertà d'azione, ma anche la "dignità" o la "gloria" di cui si ammantavano; ora una distanza del genere non solo non è più possibile, ma agisce una retorica esattamente opposta, quella della "trasparenza" e dell'"essere alla mano" che considera censorio ogni limite alla diffusione della loro immagine e delle loro azioni (Meyrowitz 1985).

In altri ordinamenti democratici esistono regole simili; ma ovviamente in sistemi dittatoriali, ideologici, teocratici ecc. la tutela della libertà di espressione diminuisce ancora molto o si annulla e corrispondentemente aumenta la censura. In tutti i regimi di *Ancien Régime* e nei sistemi totalitari del Novecento — anche in ciò così simili fra loro — la libertà di espressione semplicemente non è contemplata e il diritto alla censura dell'autorità è senza limiti. L'eccezione non è la proibizione, ma il permesso (o come si diceva un tempo "il privilegio") di comunicare, che spesso dev'essere esplicitamente concesso dall'autorità, o passare per canali organizzativi (di partito ancor più spesso che di Stato).

Bisogna insomma tener conto sempre del fatto che la libertà di parola, che a noi sembra un principio basilare ovvio, eventualmente da contemperare con eccezioni che noi qualificiamo negativamente come censura, è stato spesso negato in linea di principio. Se Spinoza (1670), Locke (1685), e Voltaire (1763) la difendono all'inizio della modernità europea, significativamente sotto l'etichetta limitativa della "tolleranza" e con svariate eccezioni (per esempio riguardo all'ateismo), lo fanno con argomenti prevalentemente pragmatici (come l'interesse dello Stato a una sfera pubblica dove regni una certa sincerità, onde poterne percepire eventuali pericoli) e solo molto parzialmente e molto cautamente in linea di principio, come un diritto assoluto della persona. Ma soprattutto lo fanno come voci di minoranza, respinte dai poteri politici e religiosi e dalla maggioranza dell'opinione pubblica autorizzata; prudentemente scelgono di pubblicare le loro opere in merito all'estero (Locke in Olanda e Voltaire a Ginevra) o anonime (Spinoza, anche se pubblica in Olanda) — mostrando in pratica pochissima fiducia nell'efficacia delle loro argomentazioni — e infatti sono prontamente condannati dalla censura e dalla pubblica opinione benpensante. Solo a partire dall'affermazione dei regimi liberali dell'Ottocento la libertà di espressione compare, all'inizio alquanto timidamente, nella legislazione, a partire dal Primo Emendamento della Costituzione americana (1791)<sup>7</sup>. Per fare solo un altro esempio di questa storia lunga e complessa, ancora l'articolo 28 dello Statuto Albertino (1848) che proclama la libertà di stampa, ne sottrae i libri religiosi<sup>8</sup>.

7. Che in realtà proibisce solo al Congresso di emanare leggi limitative, e fu solo in seguito per via giudiziaria interpretato come lo stabilirsi di un diritto generale. Ecco il testo: « Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech, or of the press; or the right of the people peaceably to assemble, and to petition the Government for a redress of grievances ».

8. Il testo: « La Stampa sarà libera, ma una legge ne reprime gli abusi. Tuttavia le bibbie, i catechismi, i libri liturgici e di preghiere non potranno essere stampati senza il preventivo permesso del Vescovo ».

Il problema del diritto e il dovere di esprimersi liberamente (e per converso sulla censura e l'autocensura), viene dibattuto compiutamente una volta sola prima del XVII secolo: nel mondo greco, intorno ai termini *isegoria* (“parità [di diritto] al discorso in pubblico per tutti i cittadini in assemblea”) e *parresia* (“[il diritto a] dire tutto” senza censurarsi), che viene però messo in contrasto non solo con l’interdizione dei regimi assolutisti orientali o di dittature come quella di Sparta, ma anche con l’*athurostomia* o *athuroglossia* (“discorso sfrenato” o letteralmente “senza porta”). Sul valore e sui pericoli di questa posizione intervengono in maniera più o meno esplicita Euripide (per esempio nell’*Oreste*), Socrate, Platone<sup>9</sup>, Aristotele, Plutarco, Diogene Cinico.

Non è il caso di dare ragione qui di queste valutazioni, anche perché l’ha fatto Foucault (1996)<sup>10</sup>. Quel che ci interessa è che oltre alla dimensione del diritto politico generale alla parola libera nel dibattito pubblico (*isegoria*), che entra meno in gioco in questi testi, emerge un secondo tema propriamente riferito all’etica della comunicazione, quello cioè della “responsabilità del discorso”, in particolare della responsabilità rispetto alla sua “opportunità” e ai suoi “effetti” che investe il locutore. Diogene di Sinope, trattando ruvidamente Alessandro che si frappone fra lui e il sole nel celebre brano di Diogene Laerzio<sup>11</sup>, rivendica il suo discorso sfrenato e immediato “come quello di un cane”, non come esercizio politico, ma al contrario, come atteggiamento naturale e apolitico. In Euripide la *parresia* può designare tanto la franchezza di chi non teme di esprimere le proprie opinioni anche di fronte a un pubblico che non le gradisce, quanto la sfrontatezza, l’incontinenza o il parlare a vanvera. Del resto bisogna ricordare, alle origini della letteratura greca, l’episodio di Tersite nel secondo libro dell’*Iliade*, che rappresenta poeticamente i limiti sociali dell’*isegoria* nel mondo greco, mai caduti del tutto anche nei periodi democratici della *polis* ateniese. Del resto anche nel dibattito preliminare alla modernità europea e nella pratica ottocentesca la libertà di parola è limitata per classe, razza, genere. L’*isegoria* è pensata come uno degli attributi dell’*isonomia*, l’uguaglianza davanti alla legge dei cittadini, prima che della democrazia si avesse un concetto universale; i suoi vantaggi e i pericoli che presenta (per esempio in Socrate e Platone, la

9. Pur difendendo la libertà di discorso del suo maestro Socrate, soprattutto nelle opere giovanili dedicate al suo processo e alla morte, Platone è anche il primo teorico della censura nei dialoghi politici della maturità come *La Repubblica* e *Le leggi*, dove intere categorie di discorso (per esempio la poesia epica) sono interdetto, naturalmente per il bene del popolo.

10. Rimando inoltre a un breve testo sul tema di Alberto Camerotto, ritrovabile in rete: <http://lettere2.unive.it/flgreca/ClassiciParrhesia.pdf>.

11. «[Alessandro] si fece appresso a Diogene, andandosi a mettere tra lui e il sole. “Io sono Alessandro, il gran re”, disse. E a sua volta Diogene: “Ed io sono Diogene, il cane”. Alessandro rimase stupito e chiese perché si dicesse cane. Diogene gli rispose: “Mi dico cane perché faccio le feste a chi mi dà qualcosa, abbaio contro chi non dà niente e mordo i ribaldi” ».

degenerazione retorica dei sofisti, combattuta teoricamente e anche con l'espedito propriamente linguistico della brachilogia) sono discussi in questo contesto, e riguardano un pubblico privilegiato di cittadini.

Vi è dunque sempre, preliminarmente a ogni censura sui contenuti, una "barriera di Tersite", una censura che agisce a livello dell'enunciazione, tagliando fuori intere categorie di locutori dall'accesso alla parola, e bloccando contemporaneamente il loro discorso dall'ingresso nella sfera pubblica. Questa "barriera all'accesso" può essere più o meno alta e la platea degli esclusi può essere più o meno generale. Lo sviluppo delle tecniche della comunicazione di massa incide profondamente su questa distribuzione. Per esempio negli ultimi decenni, il passaggio dal dominio di tecnologia *broadcasting* come stampa, radio, televisione alla tecnologia a rete (il web e le sue applicazioni) ha comportato uno spettacolare spostamento di queste barriere. Alcuni sostengono che buona parte della libertà di parola offerta dal web sia mera apparenza, altri deplorano la caduta dei filtri qualitativi che essa ha provocato. Bisognerebbe certamente discutere se anche questi filtri qualitativi non possano essere pensati sotto la categoria della censura: taluni oggi, soprattutto negli Usa, difendono per esempio l'uso di un linguaggio che viola le regole grammaticali comuni come la rottura di una censura a sfavore delle minoranze. Il problema è che questa posizione, se si generalizzasse e fosse portata all'estremo, danneggerebbe fortemente la capacità veicolare del linguaggio, fino alla prevalenza di lessici familiari e linguaggi privati. Ma non è possibile discutere qui questi problemi, li ho citati solo per sottolineare che è importante anche in questo caso tener conto delle conseguenze del discorso. In ogni caso però l'ampliamento della platea di coloro che concretamente hanno accesso alle tecnologie della comunicazione (come soggetti attivi, ma prima anche come consumatori) costituisce la premessa del superamento della "barriera di Tersite" e anche della censura. Una società alfabetizzata è più permeabile alla circolazione delle idee di una analfabeta o in cui la scrittura/lettura è privilegio di classi ristrette; una società in cui è più facile distribuire scritti e immagini, come mostra la storia europea a partire dal Cinquecento, è più mobile e libera. La diffusione del web sta provocando cambiamenti nell'accesso alla comunicazione le cui conseguenze sociali non siamo ancora in grado di valutare appieno. Ma è chiaro comunque che in ogni caso vige una responsabilità della presa di parola (ed eventualmente della sua interdizione).

La tematica della libertà di parola è dunque duplice, ha una dimensione politica e una morale. Anche su questa dimensione della semioetica è opportuno applicare la classica distinzione weberiana fra etica della convinzione (o "dei principi" come è stata anche tradotta l'espressione "Gesinnungsethik") ed "etica della responsabilità" (*Verantwortungsethik*) (Weber 1919): una cosa è rivendicare il diritto di dire ciò che si pensa o si desidera, altra prendersi

carico del fatto che il discorso non è solo trasmissione di contenuti, ma “produzione di effetti” (non solo “effetti di senso”, ma anche effetti materiali), cioè mettere in conto la dimensione di atto linguistico inseparabile da ogni presa di parola. È in questo senso che si giustificano le proibizioni che si trovano diffuse in molti sistemi giuridici, delle “apologie di reato” o degli “incitamenti”, come pure la responsabilità penale di diffamazioni e calunnie.

### 3. Che cos'è la censura

“Censura” è una parola tratta dal latino *censeo*, “giudico, annuncio, comunico”<sup>12</sup>, che fu applicata inizialmente a Roma (dal 443 a.C.) all'ufficio del *censore*, il funzionario cioè incaricato di eseguire il “censimento”, ma anche di vigilare sulla pubblica moralità. In particolare rientrava nei suoi poteri la possibilità di infliggere una “nota censoria” per punire infrazioni nell'ambito della disciplina militare, gli abusi dei magistrati nei loro ruoli, gli eccessi nel lusso, con effetti di tipo politico e sociale (per esempio l'espulsione dall'ordine senatorio). Il punto per noi qui è che la censura dall'inizio connota valutazioni di ordine morale e punizioni. Del resto ancora oggi questo significato si mantiene. Censura è

esame, da parte dell'autorità pubblica (“censura politica”) o dell'autorità ecclesiastica (“censura ecclesiastica”), degli scritti o giornali da stamparsi, dei manifesti o avvisi da affiggere in pubblico, delle opere teatrali o pellicole da rappresentare e simili, che ha lo scopo di permetterne o vietarne la pubblicazione, l'affissione, la rappresentazione, ecc., secondo che rispondano o no alle leggi o ad altre prescrizioni. (<http://www.treccani.it/vocabolario/censura/>)

Ma anche

biasimo, riprensione severa della condotta o delle azioni altrui, o delle opere dell'ingegno [...] giudizio con cui la Chiesa qualifica una dottrina come eretica o comunque erronea nella fede; “censura ecclesiastica”, pena canonica (scomunica, interdetto, sospensione) [...] Nel rapporto di pubblico impiego, dichiarazione di biasimo scritta e motivata, come provvedimento disciplinare [...] sanzione disciplinare inflitta, su proposta del presidente, al deputato o al senatore che abbia turbato l'ordine della seduta. (*Ibidem*)

Sono tutte azioni che implicano un giudizio etico sul comportamento. Del resto, anche se veniamo al significato dizionario principale del vocabolo “censura” (“controllo esercitato dall'autorità pubblica su mezzi

<sup>12</sup>. Messo in relazione con il sanscrito *śamsati* (“dichiarare”) e con l'ipotetico protindoeuropeo \**k̑ns-eie*.

d'informazione, testi scritti, spettacoli ecc., al fine di accertare che non contengano elementi ritenuti pericolosi per l'ordine costituito, offensivi per la religione o contrari alla morale" <http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=censura>) troviamo la stessa pretesa di rendere operativa un'assiologia innanzitutto politica o morale.

Non si definisce insomma censura, nell'accezione contemporanea, una semplice operazione tecnica, come l'interruzione programmata o improvvisa dei collegamenti di un certo dispositivo di comunicazione, né la negazione del diritto di parola a qualcuno che si trovi in una condizione particolare debitamente sanzionata (per esempio essere incluso in qualche "istituzione totale" come un monastero o un carcere — anche se qui evidentemente un sospetto di "barriera di Tersite" può darsi); e neppure della proibizione di comunicare in certe circostanze (spettacoli, cerimonie ecc.), in particolare da parti di chi è estraneo all'ordine del discorso (il non deputato in parlamento, in generale l'estraneo ad assemblee e organi collettivi, colui che non è autorizzato dal presidente di una seduta più o meno formale come una lezione, un'udienza, una conferenza ecc.).

Ancora non può essere definita censura, secondo la nostra accezione comune, la proibizione religiosa liberamente accettata di pronunciare certe parole (per esempio nella tradizione ebraica il nome divino; secondo un assi di discorso assai diverso l'interdizione di ciò che sia considerato blasfemia, all'interno di ciascuna religione — anche se potrebbe essere qualificato come censorio il tentativo di estendere questa proibizione fuori dal gruppo dei fedeli e magari di imporlo con la violenza, com'è accaduto a Rushdie, alle "vignette danesi" su Maometto, a Charlie Hebdo).

È difficile infine qualificare sempre come censura l'interdizione sociale di usare certi linguaggi comunicativi (per esempio le immagini nelle varie forme di iconoclastia, ma in certe società africane anche le narrazioni finzionali; Goody 1997). Anche qui però bisogna tener conto che spesso l'iconoclastia si è trasformata in violenza, dai torbidi della Bisanzio nel settimo secolo, alle devastazioni di chiese durante la Riforma, fino alle distruzioni islamiste di opere d'arte, dai grandi Buddha scolpiti in Afghanistan alle distruzioni dei resti di Ninive e Palmira ad opera dello "Stato Islamico".

Insomma, quando si parla di censura si tratta di contenuti interdetti, piuttosto che di mezzi o enunciazioni: la censura ha la pretesa molto impegnativa di reprimere "discorsi sbagliati" in quanto per esempio "immorali", "criminali" (spesso criminalizzati per il loro contenuto politico), "antisociali" o "pericolosi" per l'interesse pubblico (per esempio per il loro contenuto di notizie militari in certe circostanze).

Una simile pretesa della censura, la sua razionalità spesso rivendicata da coloro che ne sono stati agenti, il suo carattere "legale" a esclusione del semplice atto di forza che impone il silenzio, la grammatica o la pragmatica

della proibizione che essa pone in atto e in particolare la sua impostazione etico-politica, la mette però inevitabilmente a portata di un giudizio sullo stesso piano etico-politico. Risulta inevitabile chiedersi se la censura in generale sia moralmente giustificata, a che condizioni, su che temi e se lo sia un certo particolare atto censorio. Si può discutere questo punto da parecchi punti di vista, per esempio dei diritti umani, dell'estetica, delle libertà politiche, ma è chiaro che uno dei più rilevanti riguarda le conseguenze comunicative di queste pratiche, la loro influenza su quella specifica dimensione della convivenza che è stata chiamata da Lotman "semiosfera" (1984, 1993; Lotman e Uspenskij 1975). Questo è il punto di vista specifico della semiotica.

#### 4. Semioetica

La dimensione naturale della costruzione di un pensiero semiotico sulla censura in generale e su ogni singolo atto censorio è insomma una "semioetica". La parola non è nuova, sul suo possibile uso hanno proposto intuizioni alcuni studiosi (Ponzio e Petrilli 2003, Acqueci 2007), ma non nel senso inteso qui. Ponzio e Petrilli parlano di un rapporto fra semiotica e semeiotica medica o più in generale "scienze della vita": « Responsabilità nei confronti della vita e della sua qualità, nonché dell'intero sistema planetario ». Acqueci invece ritiene che essa tematizzi il fondamento linguistico della morale. Una semioetica, com'è resa necessaria fra l'altro dal problema della censura, intesa cioè come teoria morale del comportamento comunicativo, che potrebbe essere alla base anche di un'analisi della base comunicativa della vita sociale e dell'etica generale (Apel 1977, 1992; Habermas 1983) dev'essere ancora costruita in maniera convincente. E senza dubbio, dato il carattere sociale e collettivo della dimensione comunicativa, non può che essere basata sull'idea di un ambiente comunicativo che impegna la "responsabilità" collettiva e individuale. Ogni "sfera discorsiva" (Volli 2008) è un ambiente costruito, fragile, dalla durata limitata, che in sostanza è costituito dalla persistenza di certe pratiche discorsive e di una serie di scelte, su una sorta di "grammatica condivisa" che regola le comunicazioni che ne fanno parte, i loro contenuti, la loro forma, le condizioni di enunciazione. Vi è dunque una responsabilità dei partecipanti rispetto a questa sfera: se intendono conservarla essi devono rispettare le sue regole, sia quelle positive che richiedono certe articolazioni espressive e di contenuto, sia soprattutto le regole implicite relative all'enunciazione e quindi alle possibilità di parola di cui godono i partecipanti e dunque anche alla censura o alla sua assenza. Per fare due esempi politici concreti: quando all'alba del 6 gennaio 1918 il marinaio Železnjakov comunicò al presidente dell'Assemblea Costituente

eletta della Russia, Černov, “la guardia è stanca”, e l’Assemblea si chiuse per non essere più convocata (Carr 1979, vol. I), terminava per la Russia la possibilità del libero discorso politico per più di settant’anni: una censura generale che venne tradotta in normative dettagliate e concrete, violente interdizioni. Quando Mussolini, il 16 novembre 1922, poco dopo la “Marcia su Roma” pronunciò un discorso alla Camera in cui affermava che « potevo fare di questa Aula sorda e grigia un bivacco di manipoli: potevo sprangare il Parlamento e costituire un Governo esclusivamente di fascisti », non stava invece già chiudendo la sfera discorsiva parlamentare, che continuò ancora a vivere per tre anni; ma la minaccia era evidente e la censura vi si prospettava chiarissima (tant’è vero che il discorso prosegue con un’altra frase di evidente ricatto: « Potevo: ma non ho, almeno in questo primo tempo, voluto ».) E chi sfiderà la censura, come Giacomo Matteotti, lo farà a rischio della vita. Il percorso della censura fascista fu lungo e graduale. Il 10 giugno 1924 Matteotti fu rapito e ucciso. Dopo un periodo di smarrimento in seguito alla scoperta del delitto, Mussolini organizzò la sua controffensiva destinata a impedire la ripetizione di denunce analoghe. Il 3 gennaio pronunciò il discorso in cui si prendeva “l’intera responsabilità politica e morale” del crimine. In seguito fece dimettere i direttori ostili, come Luigi Albertini che guidava il « Corriere della Sera » da decenni. L’8 novembre fece sospendere la distribuzione di « L’Unità » e l’« Avanti! ». Il 31 dicembre promulgò una legge sulla stampa per cui i giornali potessero essere diretti, scritti e stampati solo con un direttore responsabile accettato dal prefetto, quindi dal governo. Furono in seguito definitivamente chiusi i giornali dell’opposizione come l’« Avanti! » e « Il mondo ». Infine, col decreto del 26 febbraio 1928, si stabilì il controllo totale della stampa attraverso l’esclusione dall’ordine dei giornalisti di chi avesse “svolto attività in contrasto con gli interessi della nazione”. L’“ordine dei giornalisti” fu concepito e tutto sommato è sempre rimasto come lo strumento del controllo politico sulla stampa. Il 10 ottobre dello stesso anno Mussolini commentò queste disposizioni con un discorso che merita di essere riportato, perché spiega bene il funzionamento della censura additiva.

In un regime totalitario, come dev’essere necessariamente un regime sorto da una rivoluzione trionfante, la stampa è un elemento di questo regime, una forza al servizio di questo regime. Ecco perché tutta la stampa italiana è fascista e deve sentirsi fiera di militare compatta sotto le insegne del Littorio. La stampa più libera del mondo intero è la stampa italiana. Il giornalismo italiano è libero perché serve soltanto una causa e un regime; è libero perché nell’ambito delle leggi del regime può esercitare, e le esercita, funzioni di controllo, di critica, di propulsione. Io contesto nella maniera più assoluta che la stampa italiana sia il regno della noia e dell’uniformità. Coloro che leggono i giornali stranieri di tutti i paesi del mondo sanno quanta sia grigia, uniforme, stereotipata fin nei dettagli la loro stampa. A questo

punto, io affermo che il giornalismo italiano fascista deve sempre più nettamente differenziarsi dal giornalismo degli altri Paesi, fino a costruirla, non soltanto per la bandiera che difende, la risoluta, visibile e radicalissima antitesi. Questa differenziazione non ne esclude una seconda, non meno importante. Permettetemi qui di impiegare un paragone musicale. Io considero il giornalismo italiano fascista come un'orchestra. Il "la" è comune. E questo "la" non è dato dal Governo attraverso i suoi Uffici Stampa, sotto la specie dell'ispirazione e della suggestione davanti alle contingenze quotidiane; è un "la" che il giornalismo fascista dà a se stesso. Egli sa come deve servire il regime. La parola d'ordine egli non l'attende giorno per giorno. Egli l'ha nella sua coscienza. La stampa nazionale, regionale e provinciale serve il Regime illustrandone l'opera quotidiana, creando e mantenendo un ambiente di consenso intorno a quest'opera... Occorre, per questo, che la stampa sia vigile, pronta, modernamente attrezzata; con uomini che sappiano polemizzare con gli avversari di oltre frontiera, con uomini, soprattutto, che siano mossi, non da obiettivi materiali, ma da fini ideali.

Bisogna notare che in questi casi eminenti e in molti altri la censura è istituita "da discorsi", non solo i discorsi amministrativi dei regolamenti, ma anche questi discorsi politici, discorsi etici e teologici, che spesso possono avere una componente perlocutiva, un grado di implicito che acquista forza di atto linguistico sullo sfondo di una certa situazione, di altri discorsi, insomma esercita un potere sulla semiosfera dal suo interno — oltre ad appoggiarsi in definitiva su una possibilità di violenza concreta esterna all'ambito linguistico e comunicativo. Di qui la "responsabilità del parlare" che si misura con gli effetti che i discorsi fatti e quelli taciuti hanno sulla semiosfera.

Vi è un'altra linea di ragionamento che porta verso la stessa considerazione: la vita di una sfera discorsiva (o di una semiosfera, se si pensa in una dimensione più vasta) dipende naturalmente dalla sua capacità di giungere ai suoi risultati una sfera deliberativa, come un Parlamento, funziona solo se produce decisioni; una sfera didattica dipende dalla capacità di trasmettere conoscenza ed educazione; una informativa, come il giornalismo, dall'affidabilità delle sue informazioni. È possibile che questi ambiti di parola vengano paralizzati o "inquinati" da discorsi (incluso in questo termine immagini, filmati, ecc.) che ne tradiscono lo scopo o lo inflazionano. Questo è in particolare il caso del giornalismo contemporaneo (per cui mi limito a rimandare a Volli 2003, 2009, 2011), e in parte anche di Internet.

Può certamente essere utile per comprendere questo punto la metafora dell'ecologia semiotica che ho proposto più volte in passato (per esempio Volli 1991, 2014). Le semiosfere non sono certamente oggetti statici e costruiti, progettati da qualcuno, come i dizionari e anche le enciclopedie, sono complessi dinamici di interazioni estremamente complesse e autoregolate risultato dell'azione di soggetti diversi, paragonabili quindi a popolazioni viventi o a porzioni di territorio su cui sono insediate queste popolazioni. È

ragionevole dunque chiedersi quali sono le condizioni per il mantenimento della loro produttività, varietà, identità. E senza dubbio questo è un tema centrale e specifico per ogni semioetica. Una linea di ragionamento iniziale per rendere concrete queste regole di funzionamento delle sfere discorsive è la possibilità di applicare qui le regole conversazionali di Grice (1975), anche se esse non sono affatto norme morali ma piuttosto premesse implicite per ogni abduzione interpretativa rispetto al senso di ogni battuta per la conversazione, come mostra bene lo sviluppo che ne hanno dato Sperber e Wilson (1986). Esse però evidentemente non sono sufficienti, in quanto non considerano sostanzialmente le conseguenze dell'azione linguistica e non implicano un diritto degli altri alla parola.

Torniamo così al nostro tema centrale, la censura. È chiaro che la censura, qualunque tipo di censura, ha un effetto restrittivo sulla semiosfera, interdichendo lo sviluppo di certe sue parti o linee di discorso possibile. Essa limita evidentemente la possibilità di accesso di chi la abita all'informazione e in definitiva si propone di cancellare certe parti della semiosfera, di modificarne l'assetto. Bisogna interrogarsi sugli esiti di queste azioni: chi ha diritto di progettare le semiosfera di una società, impedendo l'accesso di certe sue parti? Quali effetti si hanno sulla sfera cognitiva dei suoi abitanti? Vi possono essere diverse posizioni a proposito, dall'approvazione esplicita della censura nei contenuti di certi autori cattolici (Bettetini e Fumagalli 2010) a quella solo apparentemente più formale della *political correctness* (Geoffrey Hughes 2009), quando impedisce di usare termini giudicati offensivi da certi settori sociali o addirittura cerca di cancellare le strutture linguistiche che impongono la specificazione del genere grammaticale o al sua neutralizzazione al maschile, o ancora la visione di immagini che sono ritenute provocanti o offensive (come le rappresentazioni del corpo femminile, punto su cui paradossalmente convergono visioni estremamente reazionarie e antifemminili come quelli dell'integralismo religioso in particolare islamico e posizioni femministe). Si può richiedere la proibizione di certi discorsi o della loro negazione (il caso della proibizione proposta in varie sedi del negazionismo dei genocidi è stato un caso paradigmatico di questo dibattito). D'altro canto esistono posizioni di assoluto liberalismo linguistico che ritengono inaccettabile ogni tipo di proibizione, inclusi oggetti che assai diffusamente sono considerati da interdire, come la pornografia.

Nel mondo occidentale si sono affermate tecniche di comunicazione reticolare che rendono difficile (non impossibile, come mostrano fra gli altri gli esempi della Cina, della Turchia e dell'Iran) la censura, e soprattutto è cresciuta l'idea che il solo soggetto competente a decidere di stili di vita, consumi e produzione comunicativa sia il singolo individuo. Ogni intervento pubblico per impedire la diffusione di certi contenuti appare illegittimo, anche se viene generalmente accettata in pratica la "censura privata" dei

singoli siti e soprattutto dei social network. È conoscenza generale, del resto, che i contenuti proibiti per qualunque ragione sono di solito disponibili altrove, spesso su siti normali o talvolta nelle “profondità” del “web nero” cui non si accede con i normali motori di ricerca. In generale, più che dei meccanismi censori vi è preoccupazione per altre forme di controllo e manipolazione dell’opinione pubblica, dalla “spirale del silenzio” per il pensiero dissenziente (Noelle–Neumann 1974), allo sviluppo di un *panopticon informatico* che rende posizioni, opinioni, esperienze, biografie personali visibili a poteri politici ed economici e in prospettiva a chiunque. Dunque a preoccupare non è l’opacità nella semiosfera, rappresentata innanzitutto da una censura dipinta come esterna e autoritaria, ma il suo funzionamento interno, tanto nell’accumulo dei materiali che rendono difficile l’affermazione di discorsi eterodossi e non sostenuti da poteri economici e politici, e soprattutto l’effetto opposto, cioè l’effetto di trasparenza e di persistenza del web che produce accessibilità universale e duratura di ogni traccia.

Anche questi effetti, di cui non è possibile discutere qui, pongono il problema di una semioetica. La quale può assumere forme diverse, ma senza dubbio dev’essere basata sulla consapevolezza degli “effetti” della comunicazione, su chi la produce, sui suoi interlocutori e in genere sulla semiosfera. È insomma un’etica della responsabilità comunicativa di cui oggi più che mai si sente il bisogno.

## Bibliografia

- APEL K.O. (1973–6) *Transformation der Philosophie*, vol. 1: *Sprachanalytik, Semiotik, Hermeneutik*; vol. 2. *Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno.
- (1992) *Etica della comunicazione*, Jaka Books, Milano.
- AQUECI F. (2007) *Introduzione alla semioetica*, Aracne.
- BERMAN P. (1995) (a cura di) *Debating P.C.: The Controversy over Political Correctness on College Campuses*, Delta Publishing, Peaslake, Surrey, Regno Unito.
- BETTETINI G. e FUMAGALLI A. (2010) *Quel che resta dei media. Idee per un’etica della comunicazione*, FrancoAngeli, Milano.
- DE BUJANDA J.M. (2002) *Index Librorum Prohibitorum 1600–1966*, Ed. Droz, Montreal e Ginevra.
- CALABRESE O. e VOLLI U. (2001) *Leggere il telegiornale*, Laterza, Bari.
- CARR E.H. (1979) *The Russian Revolution*, Macmillan, Londra.
- ECO U. (1983) *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano.
- FOUCAULT M. (1996) *Discorso e verità nella Grecia antica*, Donzelli, Roma.

- FREUD S. (1900) *Die Traumdeutung*, Franz Deuticke, Lipzia e Vienna.
- GOODY J. (1997) *Representations and Contradictions*, Blackwell Publishers, Oxford, Regno Unito.
- GRICE P. (1975) *Logic and Conversation in Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, a cura di P. Cole, Academic Press, New York.
- HABERMAS J. (1962) *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuwied, Berlino.
- (1983) *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*, Francoforte sul Meno.
- HUGHES G. (2009) *Political Correctness: A History of Semantics and Culture*, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ.
- LOCKE J. (2010) *A Letter Concerning Toleration (1685)*, Liberty Fund, Indianapolis, MT.
- LOTMAN Y.M. (1984) *O semiosfere, Trudy po znakovym sistemam* [Sign Systems Studies], 17; trad.it. *La Semiosfera*, Venezia, Marsilio, 1985.
- (1993) *Kul'tura i vzryv*, Gnosis, Mosca; trad. it. *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano, 1993.
- LOTMAN J.M. e USPENSKIJ B.A. (1973) *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano.
- PONZIO A. e PETRILLI S. (2003) *Semioetica*, Meltemi, Roma.
- MEYROWITZ J. (1985) *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press, Oxford, Regno Unito.
- NOELLE-NEUMANN E. (1974) *The Spiral of Silence: A Theory of Public Opinion*, «Journal of Communication», 24, 2.
- RAVITCH D. (2007) *The Language Police: How Pressure Groups Restrict What Students Learn*, Vintage Books, Londra.
- SPERBER D. e Wilson D. (1986) *Relevance: Communication and Cognition*, Blackwell, Oxford, Regno Unito.
- SPINOZA B. (1670) *Tractatus theologico-politicus*, disponibile al sito [http://spinozaetnous.org/wiki/Tractatus\\_theologico-politicus](http://spinozaetnous.org/wiki/Tractatus_theologico-politicus).
- STRAUSS L. (1952) *Persecution and the Art of Writing*, The Free Press, Glencoe, IL.
- VOLLI U. (1991) *Apologia del silenzio imperfetto*, Feltrinelli, Milano.
- (2003) *La politica dell'immagine fra rappresentanza e rappresentazione* in M. Livolsi e U. Volli (a cura di), *L'attesa continua*, FrancoAngeli, Milano.
- (2008) *Lezioni di filosofia della comunicazione*, Laterza, Roma-Bari.
- (2009) *Trent'anni dopo o l'autodistruzione del giornalismo militante* in AA.VV (a cura di), *Testure*, Protagon Editore, Siena.
- (2011) *False icone. Per un'analisi semiotica del fotogiornalismo*, In V. del Marco e I. Pezzini (a cura di), *La fotografia, oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.

—— (2013) *Quale ecologia della comunicazione* in C. Bisoni e V. Innocenti (a cura di) *Media Mutations*, Mucchi editore.

—— (In stampa) *Alle periferie del senso*, Aracne, Roma.

VOLTAIRE (1673) *Traité sur la tolérance*, disponibile al sito [https://fr.wikisource.org/wiki/Traité\\_sur\\_la\\_tolérance/Édition\\_1763](https://fr.wikisource.org/wiki/Traité_sur_la_tolérance/Édition_1763).

WEBER M. (1919) *Politik als Beruf*, Reklam, Monaco di Baviera, ora in *Max Weber Gesamtausgabe*, vol. 17, Mohr, Tübingen, 1992.



PARTE II

## ARTI E CENSURA

PART II

ARTS AND CENSORSHIP



## Magritte et la censure

SÉMIR BADIR\*

ENGLISH TITLE: *Magritte and Censorship*

**ABSTRACT:** In 1948, the Belgian painter René Magritte exhibited in an art gallery in Paris paintings and gouaches that were met with acrimony. Leaders of surrealism, usually fond of provocations, did not accept this one. Many readings of this event have been proposed, starting from Magritte himself. The variety or even the divergence of such readings, however, suggests the need to interpret these works from a broader perspective. Starting from the aesthetic principles established by Hegel, the present essay seeks to show how Magritte endeavoured to “release painting” from both personal and social censorship, which is constitutive of the very art of painting.

**KEYWORDS:** René Magritte; Surrealism; Ugliness; Aesthetics; Modern Art.

On peut imaginer que tout artiste soit confronté, tôt ou tard, à la censure, sous quelque forme qu'elle apparaisse. Somme toute, la censure interpelle l'artiste par la question des limites de sa créativité: jusqu'où peut-il aller? La question de son pouvoir, on le sait, est ordinairement déclinée en deux aspects ou modalités: un pouvoir endogène qui interroge ses moyens matériels et ses capacités intellectuelles et « imaginatives » (a-t-il du génie ou est-il condamné à la médiocrité?) et un pouvoir exogène qui délivre des droits et des devoirs, qui contraint son art et lui donne la licence de l'accomplir.

C'est à ce pouvoir exogène que l'on attache généralement le nom de censure, qu'elle soit le fait d'une institution religieuse ou le fait d'une institution laïque veillant aux bonnes mœurs d'une société et à ses intérêts. Freud a montré toutefois combien était poreuse cette division entre pouvoir endogène et pouvoir exogène, puisque le sujet psychique a tendance à intégrer la loi morale et religieuse comme un fait de sa propre conscience, ce qui lui laisse l'illusion apaisante d'être maître de son destin et, éventuellement, de ses désirs. Freud a utilisé le terme même de censure (*Zensur*), principalement dans *L'interprétation des rêves* (1900), au moment de la première élaboration de sa théorie psychanalytique, pour désigner la fonction qui fait barrage à

\* Sémir Badir, FNRS / Université de Liège (semir.badir@ulg.ac.be).

nos désirs inconscients, fonction essentielle à l'appareil psychique humain puisque c'est elle qui, notamment, assure un sommeil continu.

Nous pourrions dire ainsi que poser à un artiste la question de la censure, c'est l'éveiller à la question de ses limites; c'est, le cas échéant, réveiller en lui le pouvoir et le désir qui l'ont conduit à devenir un artiste.

## I. L'artiste et ses pissotières

L'artiste sur lequel se porte ici mon intérêt est un peintre belge dont tout un chacun connaît sans doute au moins quelques œuvres car elles comptent parmi les œuvres belges les plus réputées dans le monde depuis la création de l'État belge, en 1830. Je veux parler de René Magritte (1898–1967). Qu'on me permette de l'introduire par le truchement d'une anecdote. Celle-ci illustre bien la censure au sens freudien du terme, quoique *a contrario* puisqu'un désir inconscient y est accompli; elle a en outre le mérite d'annoncer le personnage auquel nous avons affaire. Cette anecdote, vraie ou fictive, est rapportée par Louis Scutenaire dans son *Avec Magritte* (1977):

Dans les commencements de son mariage, [Magritte] est seul à la maison, sa femme courant la ville avec une amie. On sonne. C'est le mari de l'amie, celle-ci lui a donné rendez-vous chez Magritte. Il se présente, car le peintre ne le connaît pas encore. C'est un monsieur fort correct, bourgeois, grand habitué des salles de jeu. Magritte l'invite à entrer, s'efface devant lui et, au moment où le monsieur pénètre dans le salon, il lui flanque un formidable coup de pied au derrière. Estomaqué, le visiteur ne sait quelle réaction choisir dans le flot qui se présente à sa conscience et il finit par s'asseoir, comme si rien ne s'était passé, sur la chaise qu'avec beaucoup d'empressement Magritte — aussi comme si rien ne s'était passé — lui présente. (Cité par Roisin 2014, p. 214)

Je ne sache pas que Magritte ait jamais eu maille à partir avec une censure au sens canonique du terme, c'est-à-dire des conflits avec l'État ou avec l'Église. Cette absence de conflits est aussi une absence d'intérêts: la censure a laissé Magritte tranquille dans la mesure où la peinture de Magritte s'est désintéressée de la politique et de la religion. Son compère de longue date, le poète Louis Scutenaire, pouvait bien écrire, dans le catalogue d'une exposition des œuvres de René Magritte à Paris autour de laquelle cette étude va se développer: « Vivement le Général pour y fourrer son nez et de l'ordre. C'est du politique, voyons, cette picture », appelant ainsi de ses vœux la censure afin qu'elle rende hommage, elle aussi, au caractère transgressif de la peinture de Magritte; toutefois, cet appel n'a pas été entendu et ne demandait sans doute pas à l'être. Du reste, Scutenaire poursuivait sa harangue de la sorte: « Nous, on ne veut pas de la politique, on ne veut

plus. Vive Franco Pança, vive Proutman<sup>1</sup>, vive Foster Dudule, vivent Saletzariste<sup>2</sup> et le Grand Turc, mais à bas la politique, pas vrai mon chichi? Oui ma chichitte, retournons à nos pissotières et à nos calvaires » (Scutenaire 1992, p. 136). Nous sommes alors en 1948. Le général de Gaulle est la figure politique la plus influente de France, chef du parti conservateur RPF (Rassemblement du peuple français). Magritte, pour sa part, s'était inscrit au Parti communiste belge en 1932. Son adhésion était moins le signe d'une conviction personnelle (pour autant que la production artistique puisse en être le témoin) que la marque d'une participation des surréalistes belges dans leur ensemble. C'est au nom de cette adhésion collective que Scutenaire, lui-même communiste et plus explicitement que Magritte, pouvait évoquer l'éventualité d'une opposition au pouvoir en place, quoique l'enjeu soit, à vrai dire, ailleurs, à savoir: dans le différend et l'émancipation que les surréalistes belges ont marqués à l'égard de leurs comparses français, et à l'égard d'André Breton en particulier, dès lors que le divorce des surréalistes français avec le parti communiste était consommé depuis 1933.

## 2. Monter un coup à Paris

L'ensemble de cette exposition à Paris a paru relever du coup monté. Magritte y présente quinze peintures à l'huile et dix gouaches d'une facture très différente de celle à laquelle il avait recouru jusqu'alors. Or cette nouvelle manière, c'est le moins qu'on puisse dire, a beaucoup étonné. On y a vu du « relâchement » (le mot est repris d'une coupure de presse (AAVV 1992, p. 151)), voire, selon un jugement plus catégorique, rien qu'« insulte et grossièreté » (selon le critique Stéphane Rey (*ibidem*, p. 151)). Le public a corroboré la condamnation des critiques: aucune œuvre ne trouva acquéreur. Dans une lettre qu'il adresse à Léo Malet, correspondant parisien et auteur de romans policiers, deux mois et demi à peine avant l'inauguration prévue, Magritte semble avoir anticipé la débâcle:

J'ai reçu des nouvelles de la galerie du Faubourg-St-Honoré qui ne font pas voir l'avenir en rose. On fera donc une exposition en mai — sans illusions — mais comme j'envisage cette entreprise également comme une manifestation « du plaisir », les résultats commerciaux, pour souhaitables qu'ils soient, ne sont pas pour l'instant prévus comme formidables ». (*Ibidem*, p. 21)

1. Harry Truman, président des États-Unis de 1945 à 1953.

2. António de Oliveira Salazar, président du régime autoritaire mis en place au Portugal de 1933 à 1968.

Toute l'affaire est aujourd'hui bien documentée, car plusieurs expositions rétrospectives et deux catalogues permettent de prendre connaissance des œuvres exposées en 1948<sup>3</sup>, de la correspondance afférente au projet ainsi que des critiques que l'exposition a suscitées dans la presse. Toutefois l'interprétation du projet et des œuvres demeure une entreprise à hauts risques. Avant de m'y lancer, je rappellerais encore certains faits utiles.

En 1948, Magritte va sur ses cinquante ans. Il a déjà derrière lui une œuvre considérable et expose dans des galeries, non seulement en Belgique mais aussi, souvent, aux États-Unis, et même au Japon. Rien que cette année-là, Magritte a fait trois expositions: l'une, en février, à Bruxelles (à la galerie Dietrich), une seconde début mai à New York (galerie Hugo) et la troisième, enfin, à Paris, presque au même moment (vernissage le 11 mai, exposition jusqu'au 5 juin). Les œuvres exposées à Paris ne l'avaient jamais été auparavant. Elles ne seront plus montrées après, du moins du vivant du peintre. Comme déjà signalé, elles constituent une série tout à fait à part dans la production de Magritte, quoiqu'on puisse y rattacher quelques peintures à l'huile et quelques gouaches supplémentaires, réalisées peu après la tenue de l'exposition<sup>4</sup>. L'exécution de l'ensemble des vingt-cinq œuvres semble avoir été produite en cinq semaines, durée remarquablement brève, au moins en comparaison des œuvres n'appartenant pas à la même série.

Comment Magritte avait-il peint jusqu'alors? C'est ici que commence l'interprétation. Celle de Louis Scutenaire est à la fois autorisée et suspecte. Autorisée, car Scutenaire fut l'ami de Magritte, son correspondant, son compare en maintes occasions, en particulier pour cette exposition parisienne, pour laquelle il écrivit une sorte de note d'intention intitulée « Les pieds dans le plat », et auteur par ailleurs d'une des premières monographies, parue en 1947, consacrées au peintre; suspecte, pour les mêmes raisons: la complicité qui le lie à Magritte est celle d'une personnalité aussi influente, en son genre, que celle du peintre, un « maître des mots », avec un sens particulier — un sens belge et surréaliste, pour le dire vite — de la formule, qui a pu, sinon imposer son interprétation, du moins la proposer au peintre de manière à ce qu'il la fasse sienne. Rappelons à nouveau qu'à cette époque Magritte se pense dans un collectif, d'ailleurs souvent identifié en France sous l'étiquette « Magritte et sa bande ».

C'est donc à Scutenaire, principalement, que l'on doit l'interprétation du « coup monté », comme elle s'affiche nettement, quelque trente ans après les événements, dans son *Avec Magritte*:

3. L'un établi à l'occasion de l'exposition montée au musée Cantini à Marseille en 1992, l'autre pour l'exposition du Schirn Kunsthalle à Francfort fin 2008.

4. Au total, dix-sept toiles et vingt-deux gouaches, selon le compte de David Sylvester et Sarah Whitfield (1992, p. 25).

C'était le moment de frapper un grand coup. Il ne fut pas question une minute de rassembler des peintures exécutées dans l'une ou l'autre des manières qui avaient fait leurs preuves. Il fallait avant tout ne pas enchanter les Parisiens mais les scandaliser. (p. 22)

Le « grand coup » consiste ainsi, non seulement en un projet, mais encore en un projet qui rompt avec d'anciennes « manières » ayant fait leurs preuves. C'est encore Scutenaire qui, un an plus tard, dans un article paru dans le journal *Le Soir* (7 décembre 1978) intitulé « René Magritte comme je l'ai connu »<sup>5</sup>, établit six « périodes » dans l'œuvre de Magritte, permettant de préciser par là les « manières » avec lesquelles il s'est agi de rompre. La série de tableaux et gouaches présentées à l'exposition de Paris en 1948 constitue la cinquième de ces périodes, ou plutôt la quatrième car, à vrai dire, on ne compte véritablement que quatre « manières », l'une d'entre elles connaissant deux reprises et permettant de rassembler la très grande majorité des œuvres:

- a) 1<sup>re</sup> période: 1925–1928;
- b) 2<sup>e</sup> période: à partir de 1928;
- c) 3<sup>e</sup> période: le « surréalisme en plein soleil » (1943–1946);
- d) 4<sup>e</sup> période: reprise de la manière de la 2<sup>e</sup> période;
- e) 5<sup>e</sup> période: l'exposition de 1948 et œuvres apparentées;
- f) 6<sup>e</sup> période: reprise de la manière des 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> périodes.

Somme toute, l'œuvre peint de Magritte, hormis les œuvres de jeunesse, est très homogène, ne connaissant que deux interruptions brèves, dont celle qui nous occupe. Cette seconde interruption sera consacrée, par Magritte lui-même — mais c'est encore à Scutenaire que l'on doit se fier pour le savoir — comme celle de la période « vache ». En tout cas, six ans plus tard, dans une lettre à Mesens, la formule, d'où qu'elle vienne, est adoptée: Magritte demande à son correspondant d'écouler « le stock de peintures vaches ».

### 3. Clefs et portes

Nous disposons, pour le moment, de deux clefs interprétatives données par le peintre sur son œuvre: la première, quelques mois avant sa réalisation, comme « manifestation “du plaisir” » (voir extrait de la lettre à Malet citée plus haut), sans qu'on puisse être sûrs que cette intention ait été celle que

5. Fac-similé reproduit dans AAVV 1992, p. 155.

le peintre a mise en œuvre (un critique semble en douter<sup>6</sup>, sur foi du témoignage de Scutenaire également cité plus haut); la deuxième, attestée six ans plus tard, en 1954, comme « peinture vache ». En voici trois autres qui ont pour elles une autorité du même acabit car elles viennent du peintre lui-même.

Troisième clef, donc, contenue dans une lettre que Magritte adresse au couple Scutenaire, Irène et Louis, le 7 juin 1948, *deux jours* après la fermeture de l'exposition, et de ce fait dotée d'une grande valeur:

J'aimerais assez continuer en plus fort la « démarche » expérimentée à Paris. C'est ma tendance: celle du suicide lent. Mais il y a Georgette et le dégoût que je connais d'être « sincère » — Georgette aime mieux la peinture bien faite comme « antan », alors *surtout* pour faire plaisir à Georgette je vais exposer dans l'avenir de la peinture d'antan. Je trouverai bien le moyen d'y glisser de temps à autre une bonne grosse incongruité. Et cela n'empêchera pas les publications pour nous amuser. Cela, ce sera du travail hors des heures d'atelier pour moi comme hors des heures de bureau pour Scut.<sup>7</sup>

Avant de m'adonner au commentaire, j'étales toutes les clefs autoriales dont je dispose.

Quatrième clef, bien plus tardive, dans un catalogue de ses œuvres que dresse Magritte en 1964: les tableaux et gouaches de 1948 y sont qualifiées de « fauves » (Sylvester et Whitfield, 1992 p. 22).

Cinquième et dernière clef interprétative, où il n'est pas explicitement question de l'exposition de Paris ni des œuvres qui ont été présentées mais qui est extraite d'un entretien radiophonique que Magritte a donné au même moment et où il parle de la peinture et des peintres en général:

- [LE JOURNALISTE]: Maintenant, je voudrais vous demander aussi alors quelques mots sur votre conception, sur la peinture actuelle, sur le devenir de la peinture et l'avenir de la peinture.
- [MAGRITTE]: Excusez-moi, je vais être sincère. . .
- Et partial, car on est toujours partial quand on est sincère.
- . . . la peinture m'ennuie comme le reste. La peinture malheureusement fait partie de ces activités, elle est englobée dans cette série d'activités qui ne me semblent changer rien à la vie, c'est toujours les mêmes habitudes qui reviennent et moi je suis. . . J'attends de la

6. Sylvester et Whitfield 1992, p. 25: « Quand [Magritte] disait à Leo Malet qu'il envisageait "cette entreprise également comme une manifestation du "plaisir", il songeait peut-être encore à convertir à Paris à la doctrine du "surréalisme en plein soleil". Dans ce cas, il n'a pas tardé à modifier ses projets afin de saisir l'occasion de sabotage que seule une exposition parisienne pouvait lui offrir, comme le révèle sans ambiguïté le témoignage de Scutenaire ».

7. Fac-similé reproduit dans AAVV 1992, p. 148.

- peinture enfin je comprends la peinture de cette façon, il faudrait que le peintre ait de telles exigences. . .
- Oui mais les peintres ont toujours de très grandes exigences.
  - Oui, mais, elles sont tellement ressemblantes à celles que l'on connaît, ce sont toujours des exigences. . .
  - . . . quotidiennes, des exigences connues. . .
  - . . . des exigences banales.<sup>8</sup>

Et, plus loin, pour clore l'entretien:

- [MAGRITTE]: Le peintre classique a. . .
- [LE JOURNALISTE]: Oui, mais alors, là. . .
- . . . a un objectif bien défini: une beauté. . . une beauté formelle. . .
- . . . une beauté formelle, la représentation parfaite de la nature. . .
- Bien définie, bien. . . oui.
- Un peintre photographe enfin. Mais je ne considère pas que ce soit quand même ce qu'on puisse appeler la peinture.
- Ah ! certains la considèrent comme cela.
- Oui, bien entendu, mais enfin je ne crois pas que ce soit ce genre de peinture qui justement ait permis aux peintres d'aujourd'hui et aux peintres à venir de se libérer justement de cette forme et de cette manière picturale.
- Eh bien oui; je crois donc que ce qui a permis à ces peintres de se libérer de ces chaînes, c'est. . . une certaine liberté.<sup>9</sup>

Vous vous demandez peut-être pourquoi il est nécessaire, ou même seulement utile, de disposer de « clefs » (je les appelle telles par convention) pour l'interprétation. Ces tableaux et gouaches ne peuvent-ils s'interpréter par eux-mêmes, « en immanence », comme le préconise la sémiotique canonique? Je ne l'exclus pas, mais j'observe que jusqu'à présent les commentateurs, parmi lesquels de grands spécialistes de Magritte, ne s'y sont pas tenus. Qui plus est, leurs interprétations offrent une certaine diversité. Je décris à présent brièvement les quatre grandes portes qui, aux quatre points cardinaux, se sont ouvertes pour présenter les œuvres de l'exposition de Paris.

- a) Je ne reviens pas sur la première, qui table sur un canular, un coup « vache ». Dans ce cas, bien sûr, il n'y a pratiquement rien à interpréter, puisque l'exposition, et les œuvres qu'elles contiennent, ne

8. MAGRITTE 1999, pp. 269–70.

9. *Ibidem*.

cherchent rien d'autre qu'à ne pas faire sens, à désamorcer toute interprétation. La porte s'ouvre ainsi sur un mur.

- b) La deuxième porte interprétative est diamétralement opposée à la première. Elle consiste à envisager chaque œuvre « avec sérieux », en observant que sa conception ne déroge pas aux principes généraux appliqués dans les œuvres des autres « manières », dès lors qu'on y trouve des agencements d'objets tout à fait comparables. C'est la thèse soutenue par Jacinto Lagueira, qui ajoute cependant, comme caractéristique propre à la série, un angle *parodique* selon lequel « la pensée se joue d'elle-même, nie son caractère sérieux et philosophique, tout en participant de ce perpétuel mouvement où la pensée cherche à se saisir » (Lagueira 1992, p. 46).
- c) La troisième voie interprétative se tient entre la première et la deuxième. Elle reconnaît le caractère parodique, sans chercher à en faire un prolongement de l'œuvre antérieure du peintre. Ce que l'œuvre parodie, ce seraient plutôt les œuvres d'autres peintres, en particulier les œuvres des surréalistes parisiens, jugées trop sérieuses, se prenant trop à leurs propres jeux et perdant ainsi, non seulement leur caractère subversif, mais surtout leur sens. Cette interprétation mise donc sur la circonstance d'exposition (la première exposition individuelle à Paris, où Magritte eût souhaité exposer bien plus tôt, et dans une galerie d'une autre importance que celle où son exposition eut lieu) tout en ne faisant pas fi des images particulières produites.
- d) La dernière porte est également « communicante », mais cette fois la communication se fait, non pas avec des œuvres antérieures à celles de l'exposition, mais bien avec des œuvres postérieures à elles. Elle consiste à voir dans l'exposition de 48 une préfiguration « incomprise » de courants picturaux ayant fait date dans l'histoire de la peinture occidentale. On a déjà noté que Magritte s'est complu à faire cette lecture rétrospective de l'épisode de 48 en rapprochant ses peintures du fauvisme du groupe Cobra dont l'existence officielle est précisément datée de 1948; sans le savoir, mais tout de même avec une certaine prescience, il aurait ainsi fait œuvre *contemporaine* avec l'avant-garde de la peinture occidentale. Chez les critiques, les faveurs de la reconstruction généalogique ne s'arrêtent pas là. L'un reconnaît dans les œuvres de 48 une anticipation du mouvement « Bad Painting » (Vergne 1992, p. 59), le même les rapproche également du Pop Art (*ibidem*, p. 57)<sup>10</sup>, tandis qu'un autre voit des ressemblances avec les « Néo-Expressionnistes » (Sterckx 1992, p. 38).

10. *Id.*, p. 57.

Aucune de ces voies interprétatives ne s'en tient à l'immanence des œuvres, quand bien même elles y prennent parfois appui. Et, en dépit de la part de vérité que chacune de ces voies contient, malgré la finesse avec laquelle les commentateurs, souvent, les ont illustrées, elles me paraissent toutes impraticables: leur diversité, sinon leur divergence, empêche de les tenir pour satisfaisantes, en dépit des arguments vraisemblables et autorisés que chacune peut alléguer. Elles se démontent les unes les autres. Si l'exposition relevait purement d'un coup monté, d'une « vacherie » produite contre le milieu parisien, les regrets, même murmurés, que Magritte exprime dans sa correspondance avec Scutenaire à l'égard de l'absence de vente serait insensée. Il y a eu, certainement, désir de provoquer, mais un désir appelant tout de même une certaine adhésion, ou l'adhésion de certains. Interpréter les œuvres de l'exposition en fonction d'autres œuvres antérieures, que ce soit celles de Magritte ou celles d'autres peintres, notamment surréalistes, c'est accorder trop de crédit, dans la production des œuvres, à une intention générale, c'est faire de Magritte un stratège et un concepteur. Or, si la pensée joue un rôle certain dans la production de ses œuvres, ce n'est jamais d'une manière qui oblitérerait la singularité de chacune d'entre elles. Les œuvres de l'exposition de 48 ne présentent d'ailleurs pas autant d'homogénéité qu'on veuille le croire. Quant à prendre ces œuvres pour une préfiguration du fauvisme des peintres du groupe Cobra, elle manque si complètement aux conditions mêmes d'une préfiguration qu'elle manifeste surtout la difficulté, même pour Magritte, à *qualifier* ce que ces œuvres sont, pour elles-mêmes, dans leur époque et dans le parcours de son travail.

#### 4. Détruire, libérer

Nous voici à présent munis des clefs nécessaires pour l'interprétation, quoique nous nous soyons abstenus de nous engouffrer par l'une des portes disponibles, ce qui nous aurait contraint à négliger les autres. Je voudrais inviter le lecteur à emprunter une voie verticale: un ascenseur. Au lieu de chercher à savoir comment interpréter les œuvres, dans quelle direction du sens, je poserai des questions plus directes: qu'interprète-t-on au juste? et pourquoi? Il me semble en effet que le problème de l'interprétation des œuvres de l'exposition parisienne de 48 consiste à faire tenir ensemble leur forme ou « manière » avec un contenu. Dans chacune des interprétations avancées, cette articulation a été résolue: ou bien la manière infléchit le contenu (vers la parodie), ou bien elle devient le contenu même des œuvres (préfigurant le fauvisme), ou bien encore cette articulation n'existe pas (coup monté), ce qui est une façon radicale de résoudre le problème qu'elle pose. Or la divergence de ces interprétations, toutes vraisemblables

et autorisées (trousseau de clefs en main), appelle à reconnaître la tension sous-jacente à cette articulation afin de la travailler de l'intérieur. De fait, le contenu se distingue deux fois de la forme: une première fois par cet acte de représentation à travers lequel les êtres humains ont la capacité de détacher des phénomènes quelque chose qui leur tient d'idée, de signification ou d'essence; c'est ce qui permet, notamment, d'avancer des interprétations des œuvres de Magritte sans rendre compte de leurs particularités et de les prendre au contraire comme un tout — série, période, manière. Mais le contenu se distingue de la forme également selon une autre modalité, résidant dans la capacité qu'a ce contenu à varier et à s'éprouver comme limite; la caricature est une expérience de cette limite propre au contenu: elle fait varier la représentation au point de rendre contestable, problématique la reconnaissance de tel contenu donné<sup>11</sup>.

La tension entre la forme et le contenu est ainsi celle de deux forces contraires: une force d'assimilation conduisant au délire d'un agencement parfaitement réglé, à une norme universelle où tout contenu serait exactement cela: *con*-tenu, tenu ensemble avec ses semblables dans un système parfaitement délimité; une force d'écartement qui cherche à libérer le contenu de toute forme, de toute limite, y compris celle qui permet de dire ce contenu, pure idéalité confinant au Mystère, à l'intuition pure. Interpréter, cela consiste à concilier ces deux forces et à articuler ensemble des formes particulières (formes d'expression et formes de contenu) avec des contenus particuliers (intuitionnés comme si notre esprit avait le moyen de les remplir, d'en faire des « substances » intellectives). Cette conciliation se fait ordinairement dans des jeux de langage appris, selon des formes de vie acquises. Quand elle résiste cependant, comme c'est le cas, en toute apparence, avec les œuvres de l'exposition de 48, il faut être capable de faire retour sur l'acte d'interprétation. Qu'interprète-t-on au juste? Je dirais: non pas *de* la peinture, mais la peinture elle-même. Son jeu de langage, si vous voulez. Sa forme de vie.

J'aimerais prendre le temps d'évoquer un antécédent, un autre moment où, pour interpréter de manière vraisemblable ce qui est peint, il convenait d'interroger la peinture elle-même. L'argument est développé par Louis Marin dans un essai qu'il a intitulé *Détruire la peinture* (1977). Celui à qui Marin confère la puissance de détruire la peinture est le Caravage. Sans doute est-on un peu étonné d'apprendre que Caravage ait cherché, d'après Marin, à détruire la peinture. Il en faut de l'audace pour prêter une intention

11. Le sémiologue averti aura reconnu dans cette double distinction les couples de concepts hjelmsléviens expression vs contenu et forme vs substance. À celui-ci je ne veux faire remarquer qu'une chose: que cette double distinction n'est pas donnée dans l'intuition ni davantage dans la doxa; elle est au contraire théoriquement construite, et il s'en faut beaucoup pour qu'elle puisse expliquer la peinture.

aussi brutale au Caravage ! En fait, Marin ne fait ici que reprendre, pour en dessiner brillamment l'enjeu, le jugement de Poussin. C'est ce dernier qui a affirmé que Caravage était venu au monde pour détruire la peinture. Pour résumer de manière très synthétique la démonstration (fine, érudite) de Marin: Caravage, en donnant à ses tableaux une seule source de lumière, éclairant violemment par en haut le devant de la scène, interdit toute *narration*. Il prive de ce fait la peinture de parole et, partant, d'un contenu articulé. C'est donc bien une articulation de la forme (la manière d'éclairer le tableau) et du contenu pictural que « détruit » le Caravage, cette articulation qu'au contraire les tableaux de Poussin excellent à développer.

Revenons à Magritte. Dirons-nous que Magritte cherche à détruire la peinture? Eh bien, je veux croire qu'il s'agit plutôt de la *libérer* — cela revient d'ailleurs peut-être au même mais je vois cette action sous un angle favorable. De quoi faut-il libérer la peinture? C'est le moment d'activer les clefs.

De ses chaînes, bien sûr. Des chaînes que constitue pour elle une beauté bien définie, ce que les peintres accomplissent en usant... d'« une certaine liberté ». La formulation est un peu maladroite (rappelons qu'elle provient d'une entretien radiophonique: pas les meilleures conditions pour être précis) mais la tautologie apparente est facilement résorbable: il faut libérer la peinture de certaines conceptions formelles et, pour ce faire, donner du lest aux contenus associés à ces formes définies comme belles; ou, tout aussi bien, libérer la peinture des thèmes canoniques en dépassant les limites dans lesquelles ses formes sont produites.

Que cette recherche d'émancipation soit à même de passer la limite de la peinture (et de l'art en général) comme *concept*, c'est ce qu'enseigne Hegel dans l'introduction à son cours d'*Esthétique* (premières publications en 1835–38). Le beau est le concept de l'art pour la même raison que le vrai est le concept de la science: le beau comme le vrai expriment un idéal confinant à l'état divin. L'art romantique, toutefois, après l'art classique, ne rencontre pas cet idéal *concrètement*, étant donné que le sensible ne permet pas à l'idéal de se manifester *selon son vrai concept*<sup>12</sup>. Il lui faut alors, pour recouvrer l'idée vraie de la beauté, dépasser la représentation sensible de l'idéal et admettre, *en tenant à distance* toute manifestation sensible, la libre volonté de l'artiste comme seule capable d'atteindre un tel absolu. C'est ce rapport au concept d'art que Hegel appelle la *géniale ironie divine* de l'artiste romantique, *brisant pour elle-même toutes ses chaînes*. Une telle posture se reconnaît à une participation distanciée au monde: « L'individu qui vit comme un artiste peut bien entretenir des rapports avec les autres, entretenir des relations d'amitié, d'amour, etc., mais, en tant que génie, ce

12. Cfr *Esthétique*, p. 140.

rapport à sa propre réalité spécifique, à ses actions particulières, et aussi bien à l'universel en soi et pour soi, n'est en même temps rien pour lui, et son attitude à l'égard de tout ceci est ironique »<sup>13</sup>.

Ainsi, les tableaux sont de simples apparences qui dépendent de la libre volonté de la subjectivité de l'artiste et c'est en cela qu'est rendue à la peinture l'idée vraie de la beauté: cette dépendance exprime l'idéal d'une puissance divine. Les choses en sont au point que, dans l'art romantique, « ce qu'il y a de moins artistique s'affirme comme le vrai principe de l'œuvre d'art »<sup>14</sup>.

Il faut s'attendre à ce que deux facteurs externes aux formes de l'art viennent « stimuler » l'expression de la libre volonté de l'artiste: l'antécédent biographique et l'opportunité.

Pour ce qui est de l'opportunité, Magritte l'a eue à maintes reprises. Une première fois, lorsqu'il découvrit, en reproduction (en noir et blanc? sans doute !) une œuvre de De Chirico intitulée *Le Chant d'amour*. C'était en 1925. Le surréalisme était en train de se faire connaître et Magritte s'y lança à corps perdu avec le sentiment d'une délivrance. Au début des années 40, cependant, Magritte s'est lassé d'une certaine manière d'être, d'agir et de faire. Il s'est donc agi, une deuxième fois, de libérer la peinture. Par un surréalisme « en plein soleil », d'abord, à partir de 1943, dont les tableaux empruntent leur manière aux impressionnistes (en particulier à Renoir), tableaux particulièrement ironiques compte tenu de l'obscurcissement ambiant. Par des manifestes écrits, ensuite (en 1946), où Magritte se risque à justifier ses positions d'une manière philosophique ou para-philosophique, à partir d'une « dialectique »<sup>15</sup> entre le mental et l'« extramental » (plus tard, l'« a-mental »). Le différend avec Breton se creuse, celui-ci n'ayant nullement été convaincu, ni par les tableaux du plein soleil ni par leur justification écrite. Alors qu'en 1941, *Le Surréalisme et la peinture* d'André Breton contenait un hommage à la peinture de René Magritte, en 1947, ce dernier ne fut pas invité à participer à l'exposition internationale « Le surréalisme en 1947 » que dirigea le même Breton à la galerie Maeght à Paris. Ainsi, lorsque vint, l'année suivante, l'occasion d'une exposition personnelle à Paris, Magritte est mû encore par un désir d'émancipation, et c'est une troisième manière de libérer la peinture de ses chaînes qu'il y présente.

Mais de quelle peinture s'agit-il au juste? Quelle est la peinture qu'il faut ainsi libérer? Je prendrai la peine de citer une ébauche datant de la période du « plein soleil » et qui est restée dans les cartons du peintre jusqu'à sa parution dans les *Écrits complets* (1979):

13. *Ibidem*, p. 125. Pour Hegel, le premier artiste romantique est Friedrich Schlegel.

14. *Id.*, p. 127.

15. Le terme de *dialectique* est choisi par Magritte en connaissance de cause: la philosophie hégélienne est alors à la mode auprès de l'intelligentsia parisienne, notamment en raison des cours de Kojève.

Exemple de tableau: « Le paysage isolé », en 1928, montre un paysage indifférent; il fallait alors insister sur cette indifférence, sur le sens provocant de cette façon de peindre pour que l'intention, la démonstration soit protégée de l'interprétation artistique.

En 1946 le nouveau « Paysage isolé » en plein soleil (*qui aurait été mauvais en 1928*) est une application, et ce paysage éclatant fait, grâce à ses couleurs riantes, ressentir davantage « la nuit » qui l'entoure et que l'on ne voit pas.<sup>16</sup>

Ainsi, la peinture—selon—Magritte s'oppose, premièrement, à l'interprétation artistique (à une peinture non libérée) au moment où les artistes supposés libres — André Breton et consorts — s'institutionnalisent et se prennent au sérieux; mais, deuxièmement, selon cette deuxième manière que constitue le plein soleil, elle s'oppose aux tableaux exécutés selon la première manière. Ce n'est donc pas seulement contre les surréalistes, et leur manière de peindre, que Magritte se défend. C'est aussi de lui-même que Magritte cherche à se délivrer: sa géniale ironie le lui impose.

## 5. Le plaisir de la matière

Pour aller plus loin dans cette interprétation, il faut convoquer la biographie de l'artiste et mettre en avant la notion, tout à fait centrale pour Magritte à cette époque—là, de *plaisir*. Les tableaux sont des « manifestations du plaisir » et doivent procurer au spectateur un certain plaisir. N'en était-il pas déjà ainsi avec la peinture d'« antan »? Sans doute, mais, d'une part, il y a plaisir et plaisir (c'est-à-dire, un plaisir médié et culturalisé, et un autre plus direct que l'on pourrait nommer aussi jouissance<sup>17</sup>), et, d'autre part, le plaisir des uns n'est pas forcément celui des autres.

De son aveu même, la peinture *ennuie* Magritte. Et ce n'est pas seulement de celle des autres dont il est question ici — Louis Scutenaire écrit dans son *Avec Magritte* (p. 64) qu'il fut un « fils de l'ennui ». Les heures passées à l'atelier ont été ressenties bientôt comme des heures passées hors de la vie. Toute sa vie de peintre, Magritte a dû se débattre contre l'ennui:

Je ne suis pas, je crois, un peintre dans toute l'acception du terme: si, dans ma jeunesse, la peinture était un grand plaisir, à certains moments, je n'étais pas inattentif à un sentiment spontané qui me surprenait, à savoir, celui d'exister sans connaître la raison qu'il y a de vivre et de mourir (s'il y a une raison de vivre et de mourir). C'est ce sentiment qui m'a fait rompre avec des préoccupations — assez peu précises, par ailleurs — d'ordre purement esthétique. Par exemple, il m'arrivait

16. MAGRITTE 1979, p. 197.

17. Sur cette distinction, voir Barthes 1982, p. 10.

de m'arrêter souvent de peindre pour être surpris d'être, d'avoir un modèle vivant devant moi et de ressentir que voir « de la vie » avait une importance plus capitale que de se livrer aux plaisirs de l'art d'avant-garde. C'est en 1925, que lassé de ces plaisirs, j'ai pensé qu'il importait peu de trouver une nouvelle manière de peindre: qu'il s'agissait — pour moi — plutôt, de savoir ce qu'il faut peindre, le savoir pour que le mystère soit en question.<sup>18</sup> (Cité par Roisin 2014, pp. 209–10)

Deux pulsions s'enchaînent: d'abord, on se lasse de ce qui procurait auparavant du plaisir et l'on éprouve de l'ennui; et, par conséquent, on cherche à se libérer de l'ennui en réactivant le plaisir. Or, comme on le voit bien à travers cette citation, ce n'est pas seulement les formes canoniques de la beauté picturale qui finissent par ennuyer Magritte, c'est plutôt cette recherche des formes elle-même dans leur ordre propre, celui de l'esthétique, alors qu'il entend « la vie » bruire juste à côté.

La vie, Magritte y a goûté dans sa jeunesse plus que bien d'autres. Il faut lire à ce sujet l'ouvrage passionnant de Jacques Roisin sur les jeunes années de Magritte. Enfant, celui-ci était connu de tout le voisinage pour les mauvais coups qu'il montait avec ses frères; livré à lui-même après la mort de sa mère, il aura en outre été très tôt initié à des plaisirs que les mœurs catholiques de l'époque tenaient pour concupiscent. L'entrée dans la peinture ne le conduisait pas *a priori* vers l'assagissement. Ce fut pourtant la routine que celle-ci implique, avec la rencontre de Georgette qui deviendra sa femme, qui lui offrira le moyen d'exister plus durablement.

Quelque vingt-cinq ans plus tard, en 1948, le sursaut qu'a connu Magritte a précisément consisté à ne pas détruire en lui le goût de la peinture mais à en retrouver le plaisir propre au débridement de la jeunesse. Ce débridement trouve alors un exutoire somme toute très simple: celui de la laideur.

De la laideur, il n'a quasiment jamais été question dans la réflexion esthétique avant le XX<sup>e</sup> siècle. Un des émules de Hegel, Karl Rosenkranz, a pourtant tenté d'en faire une esthétique spécifique en guise d'addendum à l'œuvre de son maître. À la dialectique opposant le sublime et le plaisant présente dans l'esthétique hégélienne, Rosenkranz ajoute dans son *Esthétique de la laideur* (publié en 1853) une seconde dialectique où le beau trouve à s'opposer à son antithèse, concept strictement relatif et négatif, le *laid*. La synthèse du beau et du laid réside dans le comique, qui accueille une part de laideur afin de susciter le plaisir et recueillir de ce fait une certaine beauté. Les commentateurs voient aujourd'hui, dans cet addendum, la préfiguration théorique de l'art moderne.

Avec les tableaux de l'exposition 48, les couleurs, dans leur aspect le plus matériel (couleurs, traits brossés, appositions sur la toile nue, mélanges ap-

18. Ce beau passage n'apparaît pas dans les *Écrits complets*.

parents), dans leur vivacité et leur densité, envahissent l'espace des peintures et des gouaches. Ces couleurs que Magritte, au moins dans les premiers temps, préparait lui-même à partir de poudres, d'huile et de colle à bois, qu'il fallait « touiller », malaxer, et qui « sentaient », littéralement et métaphoriquement (le travail, l'atelier (Roisin 2014, p. 194)). Il se fait que c'est avec ces matières vivement colorées que Rosenkranz répertorie les formes du laid et du comique. Celles-ci se retrouvent toutes manifestées dans les œuvres de 1948:

- a) l'absence de forme, et plus particulièrement
  - l'amorphe, le sans forme (*La Marche triomphale, L'Art de Vivre*);
  - le disharmonieux, l'infirme (*Jean-Marie, Le Stropiat*);
  - l'asymétrie (l'unijambiste de *Les voies et les moyens*);
- b) l'incorrection, l'incongru (le chapeau-robinet du *Suspect*, le nez-fusil de *L'Ellipse*);
- c) les déformations, parmi lesquelles
  - le vulgaire et le bas (le jambon du *Mal de mer, Le Galet*);
  - le grossier (*Le Contenu pictural, le corps du Psychologue*);
  - le déplaisant (la mort dans *La Part de feu*);
  - le criminel (*Jean-Marie*);
  - la caricature (le nez crochu de la vieille de l'*Étoupillon*, l'allusion aux Pieds Nickelés dans *La Famine* comme dans plusieurs autres œuvres).

Allons plus loin. Les commentateurs, avant moi, ne se sont pas privés de mettre en rapport la couleur dégoulinante de ces œuvres avec la matière fécale. « La peinture devenait une bouse et "l'alphabet des révélations" la fiente de l'Esprit », écrit l'un (Blistène 1992, p. 15). « Selon Magritte, ce que la peinture contient serait un épanchement chromatique. Son seul contenu étant tout bonnement et selon un constat métonymique de l'acte de peindre, ce qui sort du tube de couleur », écrit un autre (Sterckx 1992, p. 33). Magritte lui-même n'est pas de reste, lui qui écrit en 1950: « Lecteur, vous êtes aussi un enculeur. Quand vous chiez, votre crotte vous encule vous-même » (Magritte 1979, p. 161); lui qui fait écrire dans le catalogue de l'exposition, par l'entremise de Scutenaire: « On veut bien vous dire merde poliment, dans votre faux langage » (Scutenaire 1992, p. 135); lui dont on rapporte qu'il aurait bien fait un tableau de bran, et que seule la faisabilité technique d'un tel projet l'a retenu d'accomplir<sup>19</sup>; lui surtout dont l'enfance et l'adolescence

19. En 1977, un autre peintre, également belge, Jacques Lizène, relèvera le gant: *Tableau à ma matière fécale*.

sont pleines de farces scabreuses (seau de merde renversé sur le pianiste du cinéma de son quartier, poignées de porte enduites de la même matière, jeu aquatique avec ses « propres » étrons, si je puis dire).

La matière, c'est le contraire même de la censure pour Magritte. C'est la licence, le démon de la perversité: exactement du même ordre, à mon avis, que ce qui lui fait donner des pieds aux culs des gens qui viennent lui rendre visite. La matière, c'est-à-dire le corps, et les plaisirs charnels.

## Conclusion

Il est temps de conclure. Ce sera vite fait. Il suffit de reprendre les clefs interprétatives dans une interprétation qui permette de les intégrer toutes.

Cette étude aurait pu s'intituler « Magritte déchaîné » — *Magritte unleashed*. L'exposition de 48 fut en effet l'occasion pour Magritte de se libérer de ses chaînes, de revenir au tumulte de sa jeunesse bruyante et folle furieuse. Ce déchaînement est une tentative de se sauver de l'ennui qui s'est attaché à la peinture, à la fois comme pratique quotidienne, dans l'atelier, et comme activité qui se réalise dans des œuvres d'une certaine forme. Le plaisir trouvera deux justifications successives à sa manifestation: d'abord comme débridement comique, fait de vacheries et de perversités, selon une dialectique finalement convenue puisque Rosenkranz, un siècle plus tôt, envisageait déjà le comique comme une synthèse possible entre le beau et le laid. Toutefois, dans un second temps, qui est celui de la modernité, le laid n'est plus la simple négation du beau, ainsi que le concevait Rosenkranz. Il y a désormais une esthétique légitime du laid, car l'art se donne d'autres perspectives que le plaisir des sens et de l'esprit. Cette relecture, tardive, des œuvres de 48 reçoit sa consécration dans la qualification des œuvres *fauves*. Enfin, il reste que pour l'art de Magritte le comique et le laid ne constituent qu'une période, certes expérimentale, et qu'il serait intéressant de poursuivre, néanmoins close. « *Surtout* pour faire plaisir à Georgette » (dont l'amour l'a probablement sauvé d'une vie sans repère et consumée de manière effrénée), et « par dégoût d'être sincère » (avec l'ennui qui rôde jusqu'à l'exténuation de tous les plaisirs, comme le stigmatisait déjà Hegel en parlant de Solger et de Tieck), Magritte revient à la peinture « d'antan », celle qui est fidèle au sublime. Une peinture à l'esthétique classique, somme toute, et suffisamment stimulée par le Mystère et sa quête pour être poursuivie encore durant vingt années, jusqu'à la mort du peintre.

## Bibliographie

- AA.VV. (1992) *René Magritte. La période « vache »*, Réunion des Musées Nationaux, Musées de Marseille, Ludion.
- BARTHES R. (1982) *Le Plaisir du texte* (1973), Le Seuil [Points], Paris.
- BLISTÈNE B. (1992) « La langue verte », in AA.VV. (1992) *René Magritte. La période « vache »*, Réunion des Musées Nationaux, Musées de Marseille, Ludion, 15–19.
- FREUD S. (1967) *Die Traumdeutung* (1899) (trad. fr.) D'I. Meyerson *L'interprétation des rêves* (1926), P.U.F., Paris.
- HEGEL F. (1997) *Vorlesungen über die Ästhetik*, texte établi par H.G. Hotho (1835–1838) (trad. fr.) Ch. Bénard (1840–1852) revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria pour l'édition utilisée, *Esthétique*, 2 tomes, Librairie Générale de France [Le Livre de poche], Paris.
- LAGEIRA J. (1992) « Les vacances de la pensée », in AA.VV. (1992) *René Magritte. La période « vache »*, Réunion des Musées Nationaux, Musées de Marseille, Ludion, 41–9.
- MAGRITTE R. (1979) *Écrits complets*, Flammarion, Paris.
- MARIN L. (1997) *Détruire la peinture* (1977), Flammarion (Champs), Paris.
- ROISIN J. (2014) *René Magritte. La première vie de l'homme au chapeau melon*, Les Impressions Nouvelles, Paris.
- ROSENKRANZ K. (2004) *Esthétique du laid*, Circé, Paris.
- SCHLICHT E. et M. HOLLEIN (a cura di) (2008) *René Magritte 1948. La période vache*, Antwerp, Ludion.
- SCUTENAIRE L. (1977) *Avec Magritte*, Lebeer–Hossmann, Bruxelles.
- (1992) « Les pieds dans le plat » (1948), in AA.VV. (1992) *René Magritte. La période « vache »*, Réunion des Musées Nationaux, Musées de Marseille, Ludion, 135–7.
- STERCKX P. (1992) « L'image blessée », in AA.VV. (1992) *René Magritte. La période « vache »*, Réunion des Musées Nationaux, Musées de Marseille, Ludion, 33–9.
- SYLVESTER D. et S. WHITFIELD (1992) « Rira bien qui rira le dernier », in AA.VV. (1992) *René Magritte. La période « vache »*, Réunion des Musées Nationaux, Musées de Marseille, Ludion, 21–31.
- VERGNE P. (1992) « Petit voyage au pays de la régression picturale », in AA.VV. (1992) *René Magritte. La période « vache »*, Réunion des Musées Nationaux, Musées de Marseille, Ludion, 55–61.



## Questa non è arte

Note in margine al processo all'*Oiseau dans l'espace* di Brancusi

FRANCESCA POLACCI\*

ENGLISH TITLE: *This is No Art. Notes on the Trial over Brancusi's Sculpture Bird in Space*

ABSTRACT: The essay concentrates on the trial over Brancusi's sculpture *Bird in Space*. In 1927, the New York customs labeled the bronze artwork as kitchen utensil, taxing it 40%. Depositions and sentence are interesting from a semiotic point of view. They bear on the following questions: What is art? What is the juridical definition of art at the beginning of the 20<sup>th</sup> century? Is the system of avant-garde art in contrast with the legal system? To what extent is the mimetic paradigm adequate in order to define art? Does the title have to reflect some of the figurative characters of the sculpture? What is the relationship between language and art?

KEYWORDS: Brancusi; Sculpture; Title; Trial; Mimesis.

### Premessa\*\*

Marcel Duchamp organizza a New York, presso la galleria Brummer, una personale di Brancusi che inaugura il 27 novembre 1926. Quando le opere dell'artista romeno sbarcano nel porto della città statunitense, l'ispettore della dogana applica a l'*Oiseau dans l'espace*<sup>1</sup> l'articolo 399 del *Tariff Act* del 1922, ovvero classifica la scultura come "articolo o oggetto manufatto"; non le riconosce pertanto lo status di opera d'arte, e ciò comporta una tassazione al 40% del suo prezzo d'acquisto. L'opera, tra quelle in mostra, è l'unica destinata a fermarsi permanentemente negli Stati Uniti, poiché è stata acquistata da Edward Steichen, affermato fotografo e amico di Brancusi.

\* Francesca Polacci, Università di Siena (polacci@unisi.it).

\*\* Per la puntuale lettura del saggio e i preziosi suggerimenti ringrazio sentitamente Paolo Leonardi.

1. Una versione dell'opera che differisce lievemente per dimensioni, ma assolutamente simile a quella oggetto del processo è presente al MoMA di New York: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81033](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81033).

Alla decisione dell'ispettore della dogana segue un intenso dibattito pubblico che interessa i principali giornali americani. Si apre in seguito un processo<sup>2</sup>, nel corso del quale gli avvocati di parte e il giudice sono chiamati a esprimersi sui concetti di originalità e autenticità di un'opera; sul ruolo svolto dalla mano e dalla creatività; sulla mimesi come criterio estetico; sulle relazioni tra titolazione e opera d'arte.

Gli avvocati di Brancusi, ossia dell'accusa, cercano di mostrare come la scultura rientri pienamente nell'ambito del par. 1704 del *Tariff Act*, paragrafo che definisce le qualità che un oggetto deve possedere al fine di essere considerata opera d'arte.

Il processo, che ha inizio il 21 ottobre del 1927 e si chiude il 26 novembre 1928, figura come *Brancusi vs. United States*. Lo scultore negli atti processuali figura come "plaintiff" (querelante); tuttavia, come dichiarerà Steichen (1963), proprietario dell'*Oiseau*, è stato quest'ultimo a intentare la causa su suggerimento di Mrs Whitney, con l'intento prioritario non tanto di un risarcimento economico, quanto di introdurre un importante precedente nella storia processuale degli Stati Uniti.

È di rilievo anche l'indicazione che il fotografo offre circa la serie di foto che — nel 1953 — consacrerà alla scultura e all'utilizzo della luce per riprodurre il "baccano" — "brouhaha" secondo l'espressione utilizzata da Brancusi — che l'*Oiseau* ha generato.

L'opera in questione sarà oggetto di numerosissime versioni; è inoltre quella maggiormente fotografata da Brancusi stesso tra il 1929 e il 1936. Questa serie di foto offre una profonda riflessione sulle relazioni tra fotografia e scultura. Non è forse un caso, inoltre, che Steichen, per rendere il "baccano" provocato dal caso processuale, si avvalga di una pluralità di raggi luminosi, in modo assolutamente simile a quanto Brancusi aveva fatto circa 20 anni prima nelle sue serie dedicate all'*Oiseau*.

Se tali continuità sono rilevanti, e suscettibili di approfondimento, più in generale ci sembra che i personaggi coinvolti restituiscano un nodo interessante per quanto concerne le strette relazioni, che in quegli anni si andavano solidificando, tra arti plastiche e fotografia<sup>3</sup>.

2. Gli atti processuali in originale sono disponibili grazie alla pubblicazione di Rowell (1999, pp. 13–115), alla quale si riferiscono tutte le citazioni salvo diversa indicazione.

3. I personaggi, i luoghi e le opere implicate restituiscono un plesso di ordine storico e teorico di grande interesse che meriterebbe un approfondimento ulteriore. Edward Steichen era infatti in stretto contatto, per amicizia e lavoro, con Alfred Stieglitz, il quale nel 1908 fonda la 291 Art Gallery nella Fifth Avenue a New York. In questa galleria Stieglitz esporrà e fotograferà moltissime tra le più rilevanti opere dell'avanguardia di inizio Novecento. Peraltro, nel 1914 vi sono esposte opere di Brancusi, le cui foto, scattate da Stieglitz, saranno pubblicate su *Camera Work*, n. 48 del 1916. Si tratta di uno spazio, al quale Steichen partecipa attivamente, in cui sono esplorati i luoghi di contatto tra le diverse arti e in cui la fotografia assume uno statuto centrale sia come arte in sé, sia nella sua qualità di medium che riproduce altre arti, interpretandole.

## 1. Quadro legislativo

L'*Oiseau dans l'espace* è dunque classificato come “prodotto manifatturiero di metallo” in virtù del paragrafo 399, invece di essere ricondotto al paragrafo 1704 che prevede l'esenzione dalla tassazione per le opere d'arte, e che offre anche i parametri necessari per poter riconoscere e classificare queste ultime.

Riassumendone i contenuti, il par. 1704 enuclea quattro principi che gli avvocati dell'accusa devono mostrare essere presenti affinché la scultura sia riconosciuta come un'opera d'arte:

- a) l'*originalità* dell'opera;
- b) l'opera è stata eseguita da uno *scultore professionista*;
- c) l'opera *non deve essere un oggetto utilitario*;
- d) l'opera deve essere il frutto di un *processo di stampa manuale*, deve dunque essere *unica* (quest'ultimo punto è in realtà una specificazione di 1).

I parametri in base ai quali il par. 1704 discrimina tra opera d'arte e oggetto di uso comune da un lato sono esito dell'assunzione di criteri estetici storicamente determinati; dall'altro sono dettati da esigenze protezioniste. Il fine ultimo del *Tariff Act* non è infatti definire ciò che è arte e ciò che non lo è, ma evitare che oggetti di uso comune entrino negli Stati Uniti senza essere tassati. È dunque indispensabile stabilire “soglie” funzionali per discriminare un'opera d'arte da un oggetto utilitario, ed è inevitabile che per far ciò il legislatore attinga, sebbene implicitamente, a una teoria estetica che, in questo caso, non coincide con i canoni assunti in seno al mondo dell'arte.

Negli Stati Uniti, infatti, il sistema di sanzione e di esposizione delle opere, costituito in primo luogo dalle gallerie, aveva sino a quel momento incluso, sebbene con ricezione non univoca, una produzione decisamente più di avanguardia rispetto all'*Oiseau dans l'espace*. Basti pensare che nel 1913 si tiene a New York l'*International Exhibition of Modern Art: Armory Show*<sup>4</sup>, dove per la prima volta negli Stati Uniti è esposta la produzione dell'avanguardia europea, tra cui opere cubiste, oltre a sculture dello stesso Brancusi<sup>5</sup>. Peraltro lo scultore romeno, dal 1913, è presente in numerose

4. Cfr Anderson Trapp 1963 e McCarthy 2004. Per le ricadute sulla scultura americana degli anni successivi, cfr Tarbell 1968.

5. Inoltre, il *ready-made Fountain* di Duchamp è di ben dieci anni precedente l'inizio del processo all'*Oiseau*; è infatti il 1917 quando viene rifiutato dalla *Society of Independent Artists*. L'opera, tuttavia, è fotografata da Stieglitz e la sua immagine inizia a circolare sulla rivista dada *The Blind Man*. La foto, che mostra l'orinatoio posto su una sorta di piedistallo, elemento che concorre alla sua qualificazione

esposizioni a New York, nonché la sua produzione è discussa all'interno delle principali riviste d'arte<sup>6</sup>. Brancusi era dunque un artista affermato e di chiara fama non solo per l'ambiente artistico europeo ma anche per quello statunitense: nel 1927 è perfettamente inserito nel circuito critico ed espositivo deputato a sanzionare la produzione artistica. Siamo pertanto di fronte a un caso assolutamente peculiare di censura, del quale occorre indagare ulteriormente le implicazioni.

Superfluo forse dire che il sistema legislativo, orientato a fini protezionisti, e quello artistico vanno in direzione opposta: il primo è interessato a circoscrivere il perimetro della produzione artistica nel modo più limpido e netto possibile, nel secondo tale soglia viene continuamente rinegoziata, superata e riscritta, secondo un funzionamento tipico dell'arte in generale e di quella di avanguardia in particolare (Bourdieu 1987).

Da quanto detto dovrebbe risultare maggiormente chiaro come il processo fosse destinato a costituire un importante precedente: non solo in ragione del fatto che per la giurisprudenza anglosassone le singole sentenze hanno un valore giuridico specifico, ma anche perché una sentenza a favore di Brancusi avrebbe ridotto la distanza tra i due sistemi in gioco, quello giuridico e quello artistico<sup>7</sup>.

La discrasia tra questi due sistemi, peraltro, non emerge mai esplicitamente nel corso del processo, in quanto gli avvocati di Brancusi — per evidente opportunità processuale — accolgono i parametri enucleati dal *Tariff Act*, cercando di dimostrare che l'opera rispondeva positivamente a tali principi.

## 2. L'originalità dell'opera

Mostrare che la scultura sia stata eseguita da uno scultore professionista e che non è un oggetto utilitario è gioco facile, dimostrarne l'originalità è altresì meno complesso di quanto si possa, in prima battuta, immaginare.

La questione dell'autenticità può invece aprire un nodo problematico piuttosto complesso, poiché concerne le condizioni — necessariamente storicizzate, quindi *l'hic et nunc* — di produzione dell'oggetto e non le qualità estetiche di quest'ultimo<sup>8</sup>. Si configura essenziale, per decretare il

come oggetto d'arte, è accompagnata da un articolo dal titolo "The Richard Mutt Case".

6. Per una cronologia dettagliata delle esposizioni di Brancusi, cfr Tabart 1997.

7. Ci sembrano a tal proposito di grande attualità le riflessioni di Kantorowicz (1961) a proposito dell'artista rinascimentale, dove si mostra come il diritto abbia concorso alla costituzione e alla legittimazione della sovranità dell'artista.

8. A proposito delle condizioni storiche che concorrono a decretare l'unicità dell'opera d'arte si legga il noto saggio di Benjamin (1936); più recentemente, Montani (1981).

valore di autenticità, la *produzione discorsiva* che accompagna l'oggetto, il suo "pedigree" (Prieto 1991, p. 34)<sup>9</sup>. Più in particolare, definire l'originalità di una scultura è questione ancora più spinosa, poiché dal medesimo calco possono essere prodotte numerose copie, tutte a identico titolo "originali"<sup>10</sup>. Goodman (1968, p. 103) classifica infatti la scultura, al pari dell'incisione, come arte autografa a due stadi: il lavoro manuale concerne solo il primo, viceversa è multipla al suo secondo stadio.

Dai testimoni e dalla dichiarazione di Brancusi stesso emerge come vi sia un intervento manuale al secondo stadio, che è così reso unico, sottratto alla sua qualità di "replica" (Eco 1975, pp. 245–6, 268–9, 297–302).

La deposizione di Brancusi è interessante anche perché ci restituisce il suo *modus operandi*:

Lorsque la pièce brute de fonderie m'a été livrée, j'ai dû combler les trous d'air et la cavité du noyau, remédier aux différents défauts, et enfin polir le bronze avec des limes et du papier émeri très fin. Tout cela je l'ai effectué à la main; la finition artistique est un travail très long et équivaut à une récréation de l'œuvre entière. Je n'aurais permis à personne d'effectuer les finitions à ma place, le sujet de ce bronze étant ma propre conception et ma propre création, et personne d'autre que moi n'aurait pu mener ce travail à bien d'une manière satisfaisante à mes yeux.<sup>11</sup>

È posta in luce la "manualità" dell'intervento artistico e la "processualità" della produzione, in cui il bronzo, una volta fuso, è levigato dallo scultore, sancendone così l'unicità. Il giudice, come mostra la sentenza finale, dà credito alle dichiarazioni dei testimoni, nonché considera l'intervento manuale dell'artista condizione sufficiente per decretare l'originalità dell'opera.

Se per gli avvocati di Brancusi non è difficile risolvere a proprio favore i punti previsti dal par. 1704 del *Tariff Act*, sarà viceversa non così scontato fronteggiare le obiezioni a proposito del mancato mimetismo della scultura, parametro peraltro non menzionato dallo stesso paragrafo. A tal proposito diviene centrale la titolazione dell'opera.

### 3. Titolo e figuratività: accusa e difesa a confronto

Di seguito cercheremo di argomentare un punto a nostro avviso decisivo: la relazione tra titolo e opera gioca un ruolo di primo piano nel dimostrare

9. Come ben mostra Violi (2014, p. 99–103), in seno a tale ottica divengono pertinenti gli *effetti di autenticità*, in cui convergono due strategie complementari: di costruzione della credenza e di adesione (o meno) a tale credenza.

10. A proposito della complessità del valore di "originalità" in scultura si legga Krauss (1981).

11. Attingiamo alla versione francese presente in Rowell (1995), in quanto Brancusi ha rilasciato la propria dichiarazione, di cui Rowell riporta la trascrizione, in francese al Consolato generale degli Stati Uniti di Parigi, in data 21 novembre 1927.

che la scultura di Brancusi non è un'opera d'arte. O meglio, la strategia assunta dagli avvocati degli Stati Uniti è quella di definire una necessaria corrispondenza tra titolo e figuratività di quanto evocato dalla titolazione. Molta parte del processo si innerverà intorno a un principio non previsto dal par. 1704 e che tuttavia sarà un asse portante delle argomentazioni della difesa.

È importante precisare, prima di procedere, che il titolo *Oiseau dans l'espace* è tradotto, in seno agli atti processuali, semplicemente con "Bird"; la dizione completa comparirà solo nella sentenza finale pronunciata dal giudice White come *Bird in Flight*<sup>12</sup>.

Nel file "Testimony of Witnesses called by Brancusi", trascrizione stenografa della prima parte del processo, possiamo leggere che l'oggetto importato è stato fatturato con il nome francese "oiseau". Uno degli avvocati di Brancusi, Mr. Charles J. Lane, così specifica le coordinate del caso:

The proceeding before your Honors involves the question whether or not the object in bronze, described on the invoice in French as *l'oiseau*, meaning a bird, is or is not a piece of original sculpture or statuary within the meaning of paragraph 1704 of the tariff act of 1922.

Possiamo dunque dedurre che la trasformazione del titolo completo in una porzione di esso, coincidente con l'identificazione di una figura del mondo dotata di specifiche caratteristiche figurative, un uccello / *bird*, sia motivata dalla dicitura scelta per la fatturazione dell'opera<sup>13</sup>.

Peraltro, sono gli stessi avvocati di Brancusi ad assumere tale dicitura alla stessa stregua del titolo, come conferma la parte iniziale dell'interrogatorio di Mr. C.J. Lane a Edward Steichen, chiamato a testimoniare in quanto acquirente dell'opera oltre che artista:

QUERY: Are you the importer of the article in question here entitled  
A *Bird* that you see before you?

ANSWER: Yes.

Q. When was this importation made?

A. October last year.

L'interrogatorio di Steichen tocca alcuni dei punti nevralgici intorno ai quali si articolerà il processo. Il fotografo, che segue e conosce il la-

12. Viceversa, nella stampa periodica che ha fatto da cassa di risonanza al processo, il titolo prevalentemente riportato è "Bird in Space". Estratti della stampa statunitense sono presenti in Rowell (1999) e Lemny (1997); da quest'ultima apprendiamo che nell'atelier Brancusi è stato trovato un album con moltissimi ritagli della stampa periodica americana riguardanti il processo.

13. Di seguito assumeremo pertanto "Bird" come titolo dell'opera, poiché nel corso del processo è, di fatto, inteso esserne il titolo.

voro di Brancusi da molti anni, specifica come l'oggetto in questione sia l'esito di un'operazione di semplificazione figurativa, di un movimento di de-figurazione a partire da opere maggiormente somiglianti a un uccello rispetto alla presente. Peraltro lo stesso Steichen nel 1913 acquista *Maiâstra* (1912)<sup>14</sup>, opera unanimemente intesa dalla critica come la "matrice" figurativa per la serie dei successivi *Oiseau dans l'espace*<sup>15</sup>.

Answer (Steichen): That bird in its present state is the result of a series of similar things that Mr. Brancusi has been working on for the last twenty years, in which time it has gone through a process of modification, the first period having a good deal more resemblance to a bird than the present one has. Through changing the form and lines Mr. Brancusi has arrived at what he considers.

Steichen insinua dunque il principio della somiglianza come pertinente, somiglianza tanto più evidente se si conosce la serie di trasformazioni che l'*Oiseau* ha subito nel corso degli anni. Dunque riconosce una parziale identità tra i tratti figurativi dell'*Oiseau dans l'espace* da lui acquistato e un uccello che risponde ai canoni mimetici. La spoliatura di tratti che subisce l'*Oiseau* è elemento decisivo nel definirne l'ambiguità figurativa: nel corso del dibattimento processuale si insinua che possa essere identificato come pesce, chiglia di nave, o ancora come qualsivoglia oggetto del mondo. I tratti figurativi pertinenti all'identificazione di un "uccello" divengono tali solo in virtù dell'intervento del titolo, il quale permette di attivare alcuni percorsi semantici a scapito di altri. L'*Oiseau dans l'espace* sembra dunque porsi immediatamente sotto la soglia stabilita da quella griglia culturale — storicamente determinata — che sancisce il livello di mimesi necessario e sufficiente al fine del riconoscimento di un oggetto del mondo (Greimas 1984, pp. 199–200). Molta parte del processo si innerva proprio sullo scarto tra griglie culturali differenti, proprie rispettivamente al mondo dell'arte da un lato — e dunque a un segmento ristretto di produzione e ricezione — e al campo giuridico e al grande pubblico dall'altro.

Più nello specifico, per quanto concerne la relazione tra opera e sua titolazione, è interessante ripercorrere le risposte di Steichen alle domande del giudice Waite:

Q. What do you call this?

A. I use the same term the sculptor did, *oiseau*, a bird.

Q. What makes you call it a bird, does it look like a bird to you?

14. Si veda la versione presente al Guggenheim di New York: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/660>.

15. A proposito delle trasformazioni figurative realizzate a partire da *Maiâstra*, cfr Tacha Spear (2001). Circa l'acquisto da parte di Steichen nel 1913, cfr Tabart (1997).

A. It does not look like a bird but I feel that it is a bird, it is characterized by the artist as a bird.

Q. Simply because he called it a bird does that make it a bird to you?

A. Yes, your Honor.

Q. If you would see it on the street you never would think of calling it a bird, would you?

JUSTICE YOUNG: If you saw it in the forest you would no take a shot at it?

WITNESS: No, your Honor.

By JUSTICE WAITE:

Q. Answer my question, will you? If you saw it anywhere, had never heard any one call it a bird, you would not call it a bird?

A. No, sir.

La relazione tra linguaggio e immagine si rivela centrale sin dall'inizio: una delle prime domande poste dal giudice a Steichen riguarda proprio la denominazione dell'opera. Il giudice pone in seguito una domanda sul criterio di somiglianza in rapporto al nome (« lo chiama uccello perché gli assomiglia? »), per poi riferire il titolo al criterio di nominazione da parte dell'artista (« lo chiama così semplicemente perché l'artista lo ha chiamato così? »).

Nelle risposte del testimone, il rapporto titolo/immagine si profila dotato di significato all'interno di un determinato sistema, quello artistico; nel momento in cui si pone la medesima relazione fuori da quel paradigma, essa non è più valida: « Se lo vedesse in strada avrebbe mai pensato di chiamarlo uccello? » e « se lo vedesse in una foresta non gli sparerebbe? », e ancora: « Se lo vedesse da qualche parte senza averlo mai sentito prima chiamare uccello, lo chiamerebbe uccello? », domande alle quali il testimone risponde negativamente.

A differenza di Steichen, il giudice, almeno così ci sembra, interpreta il « contenuto descrittivo » della titolazione<sup>16</sup> in senso prescrittivo, ossia se il titolo di un'immagine ci suggerisce cosa vi possiamo vedere, in tal caso la mancata corrispondenza tra i tratti figurativi dell'opera e il contenuto individuato dalla titolazione sembra avere come esito quello di screditare le qualità estetiche dell'opera stessa.

16. Più in generale, per quanto concerne i problemi che la titolazione può aprire in seno a una prospettiva di filosofia del linguaggio, cfr Voltolini 2011, che articola una riflessione sul contenuto « descrittivo » del titolo in relazione a quello « intenzionale » e « figurativo » dell'immagine.

Due differenti punti di vista sono pertanto proiettati sul rapporto titolo/immagine: un punto di vista — proprio dei testimoni a favore di Brancusi — per cui il titolo è interpretato come complemento dell'opera, suscettibile di suggerire alcuni percorsi semantici e figurativi con funzione “disambiguante”<sup>17</sup> rispetto alla polisemia della scultura<sup>18</sup>.

Per il secondo punto di vista, invece, assunto dai giudici (come si evince dal passaggio sopra riportato) e, come vedremo, dagli avvocati degli Stati Uniti, l'immagine è subordinata al linguaggio, la scultura “deve” raffigurare ciò che è enunciato dal titolo<sup>19</sup>. Parafrasando Goodman (1968), potremmo sostenere che per tale punto di vista è come se la “descrizione” contenuta nel significato della parola “bird” funzionasse come *esemplificazione* delle proprietà che la scultura deve possedere.

Il seguito dell'interrogatorio mette da parte il titolo:

JUSTICE WAITE: I think he is qualified as an artist to express an opinion as to whether this is a work of art.

Q. Laying aside the title, tell us whether this is a work of art, has it any underlying aesthetic principle, no matter what its title is?

A. Yes.

Q. Will you explain, please?

A. From a technical standpoint, in the first place, it has form and appearance; it is an object created by an artist in three dimensions; it has harmonious proportions which give me an aesthetic sense, a sense of great beauty. That object has that quality in it. That is the reason I purchased it. Mr Brancusi, as I see it, has tried to express something fine. That bird gives me the sensation of rushing bird. When originally started it was no like it is today. For twenty years he has worked on that thing, changing, dividing it until it has reached this stage where the lines and form express a bird, the lines suggesting it flying up in the sky.

Q. As I understand it one would not require a great imagination to perceive this was actually a bird in flight, rising from the ground or in the air?

17. Pensiamo alla tipologia proposta da Levinson (1985), che include fra i suoi esempi anche l'*Oiseau dans l'espace* di Brancusi. Senza riferimento alcuno al processo, Levinson sostiene che il riconoscimento dell'opera di Brancusi in quanto uccello anzi che pesce avvenga in virtù non della forma bensì del titolo. Più in generale, l'autore sottolinea come i titoli non siano mai privi di potenziale estetico: un'opera intitolata in modo diverso sarà sempre esteticamente differente.

18. Il titolo, per riprendere una formulazione di Barthes (1982), sembra in questo caso funzionare come “ancoraggio” rispetto alla polisemia dell'immagine.

19. A proposito della gerarchia tra testo e immagine, Foucault (1973) sostiene che rappresentazione verbale e visiva non sono mai dati contemporaneamente, ma vi sia sempre necessariamente un ordine che li gerarchizza, che va dalla forma al discorso o dal discorso alla forma.

A. Well, I don't say that is a bird in flight, it suggests a bird in space. Justice Waite: I cannot see any necessity in spending time to prove that is a bird. If it is a work of art, a sculpture, it comes under that paragraph. There is no law that I know of that states that an article should represent the human form or any particular animal form or an inanimate object, but is it as a matter of fact within the meaning of the law a work of art, sculpture?

Il giudice prova a scardinare la pertinenza della relazione titolo/opera ai fini del processo, non vede la necessità di provare “che è un uccello”. Tuttavia l'espressione utilizzata, [non vi è alcuna necessità] “to prove that is a bird”<sup>20</sup>, non che “rappresenta” un uccello, ma che lo “è”, tradisce l'identificazione tra nome e opera (quale già emersa nei passaggi precedenti).

Specificare che non vi è alcuna legge che imponga come principio la somiglianza a un soggetto umano o animale costituisce un riferimento implicito, e polemico, alla sentenza *Olivotti vs. United States* (1916) che verrà utilizzata dalla difesa per screditare l'*Oiseau dans l'espace* in quanto opera d'arte.

È significativo che Steichen nella sua risposta recuperi la totalità del titolo originale dichiarando che l'opera suggerisce l'idea di un uccello nello spazio; altrettanto rilevanti sono i riferimenti alle “proporzioni armoniose” e al “profondo senso di bellezza” che la scultura suscita. Sono pertanto assunti canoni che, con una certa approssimazione, potremmo definire “classici”, in cui è la proporzione tra le linee, l'equilibrio, etc. a definire la riuscita estetica dell'opera. Questi parametri torneranno reiteratamente nel corso di tutto il processo; ci preme rimarcare l'inattualità rispetto al sistema delle arti, nel quale opere che hanno posto profondamente in discussione il canone classico, sono da tempo sanzionate positivamente. Se è vero che la produzione di Brancusi, in virtù del processo di progressiva semplificazione delle forme, si presta a essere interpretata attraverso simili criteri, tuttavia la “bellezza” e la “simmetria delle linee” sono, non a caso, proprio i criteri citati nella sentenza finale che riconosce all'*Oiseau* lo statuto di opera d'arte.

Benché il giudice abbia appena dichiarato la non pertinenza del titolo e della verosimiglianza come criterio, nel contro-interrogatorio condotto dall'avvocato degli Stati Uniti, Mr. Higginbotham, la questione della corrispondenza tra linguaggio e opera è posta esplicitamente:

Q. Now, the Court asked you if you would call this a bird. If Brancusi had called it a tiger would you call it a tiger, too?

20. Enfasi nostra.

MR. LANE: I object to the question.

JUSTICE WAITE: I don't think it makes any difference whether it is called a bird or an elephant. The question is whether it is artistic in fact, in form or in shape and lines. I sustain the objection.

MR. HIGGINBOTHAM: Exception.

A. No.

Q. If he called it an animal in suspense, would you call it an animal in suspense?

A. No.

By JUSTICE WAITE:

Q. You call this a bird because that was the title given by the artist?

A. Yes, sir.

Q. If he had given it another title you would call it by the title he gave?

A. Certainly.

Steichen esprime il rifiuto di un riconoscimento completamente arbitrario nella relazione titolo/immagine (Brancusi non lo avrebbe chiamato "tigre" o "animale in sospensione"); tuttavia, interrogato sulla questione se avrebbe adottato o meno una denominazione differente proposta dall'artista, Steichen risponde affermativamente.

In tal caso ci paiono interessanti non tanto le risposte fornite, quanto la strategia perseguita dall'avvocato degli Stati Uniti, il quale cerca di dimostrare l'inconsistenza artistica dell'oggetto passando per una riflessione sul titolo: nel momento in cui riesce a provare che non vi è una relazione necessaria tra titolazione e opera, che il titolo non ne riflette alcune qualità, ma è completamente arbitrario, contemporaneamente scredita l'opera stessa, riuscendo, dal suo punto di vista, a negarne lo statuto di opera d'arte<sup>21</sup>.

Negli interrogatori dei testimoni a favore di Brancusi, successivi a quello di Steichen, si profila una simile attitudine, nonché si delineano ulteriori questioni non emerse sino a quel momento.

Ad esempio, la deposizione di Frank Crowninshield, redattore del giornale «Vanity Fair», è significativa a proposito della pertinenza (o non pertinenza) del titolo in seno al sistema delle arti. La sua dichiarazione va in direzione opposta rispetto alla strategia della difesa, che cerca di invalidare la qualità estetica della scultura a causa della non corrispondenza con il titolo. Crowninshield, in seno all'interrogatorio condotto dall'avvocato di Brancusi, svincola la titolazione dalle qualità della scultura. Poi, nel corso

21. La relazione tra arbitrarietà del titolo e qualità estetiche dell'opera in questione, è stata messa in luce da De Duve (1986).

del contro-interrogatorio, il focus si sposta sulle qualità estetiche dell'opera. L'avvocato degli Stati Uniti va infatti a toccare un nodo centrale per quanto concerne l'arte contemporanea: molti dei criteri estetici indicati dal testimone — equilibrio, proporzioni, forma — possono contraddistinguere un oggetto di uso comune, come ad es. una barra di ottone perfettamente simmetrica e levigata; si tratta dunque di parametri sufficienti a classificare il manufatto come opera d'arte<sup>22</sup>?

La prima risposta fornita da Crowninshield è perfettamente in linea con il sistema dell'arte a lui contemporaneo: se è un artista che ha realizzato la barra in ottone, questa può assurgere al rango di opera d'arte. Peraltro, aggiungiamo, oggetti di uso comune, come hanno mostrato i *ready-made* di Duchamp, possono divenire opere d'arte per decisione esplicita dell'artista. Tuttavia, nel seguito dell'interrogatorio Crowninshield rivede quanto appena dichiarato, sostenendo che per sancire l'artisticità di un'opera non importa sapere chi l'ha eseguita: se questa possiede determinate qualità estetiche non può essere frutto di un operaio ma necessariamente di un artista. Si delinea una gerarchia tra proprietà estetiche e autorialità, in cui le prime sono prioritarie. Una tale postura segna uno scarto rispetto al sistema artistico di inizio Novecento, in cui l'autografia e il sistema deputato a sanzionare il valore dell'arte (musei, gallerie etc.), svolgono un ruolo prioritario nella "certificazione" dell'artisticità dell'opera<sup>23</sup>.

Una risposta maggiormente attenta al sistema delle arti di inizio secolo ci sembra sia quella offerta da Jacob Epstein, affermato scultore che, sollecitato dal giudice Waite, pone al centro la "concezione" dell'opera (vs la sua "realizzazione"). Epstein attinge dunque all'idea di artista quale si afferma nel Rinascimento, quando l'artista, a differenza dell'artigiano, era riconosciuto come l'autore intellettuale e non solo manuale delle proprie creazioni<sup>24</sup>. Contemporaneamente, la "bellezza" è il canone estetico che concorre all'attribuzione di artisticità dell'opera.

Alla domanda se una barra d'ottone perfettamente levigata, simmetrica e armoniosa potrebbe essere un'opera d'arte, risponde che lo potrebbe diventare, specificando che la differenza fondamentale è nella "concezione"

22. « So if you took a brass rail perfectly curved and symmetrically formed, highly polished, it would appeal to you also a work of art? ».

23. Cfr Bourdieu (1992); più recentemente Poli (2011). A questo proposito, si veda anche la riflessione di Genette (1994) sui *ready-made* di Duchamp, in cui si mostra come l'autorialità non possa essere considerata un principio in se sufficiente a definire l'artisticità di un'opera, anche là dove prevalga il "concetto" sulla materialità realizzativa. Intervengono almeno altri due criteri: l'"atto di esporre" un determinato oggetto (e dunque di inserirlo in un determinato circuito di ricezione), e la "scelta dell'oggetto" stesso.

24. A proposito della trasformazione da artigiano ad artista e della costruzione figura dell'artista in epoca rinascimentale, cfr. Burke (1979); Castelnovo (1987; 2004); Damisch (1981); Wittkower (1963).

dell'opera: un artigiano può lucidare altrettanto bene di un artista ma non può "concepire" un'opera d'arte, non può concepire quelle particolari linee che producono una bellezza unica ("individual"). Rispetto alla precedente testimonianza, si inverte la relazione tra parametri estetici e autorialità: se un operaio concepisse l'opera allora diventerebbe un artista, quindi la concezione e l'ideazione hanno priorità su tutto il resto. Significativa è poi la risposta alla sollecitazione di Higginbotham, in cui Epstein afferma che anche un pezzo di pietra, nelle mani di un artista, è suscettibile di essere trasformato in opera d'arte<sup>25</sup>. Una simile posizione pone dunque l'autorialità come principio fondante l'artisticità di un'opera, da cui deriva (e non viceversa) l'unicità e la bellezza dell'opera stessa.

La centralità del canone della bellezza torna con forza nelle parole del giudice Waite nel corso dell'interrogatorio a Henry Fox, direttore del Brooklyn Museum of Art:

Q. You would have selected it more as a curiosity?

A. No sir, I would not, I would select it because of its appeal to me as an object of art, as a beautiful piece, because of its beauty, its symmetry, its quality that gives me pleasurable emotion.

Q. Do you think the rank and file of people who visit your museum would be educated by that form?

A. I hope they will be, sir. I think they will appreciate its beauty.

Q. Do you think there would be more than one in ten thousand that would think it was a bird?

A. I think be more than one in ten thousand would say it was a beautiful object.

In poche righe il sostantivo "beauty" e l'aggettivo "beautiful" ricorrono per ben quattro volte, insistenza non casuale di un termine che, in virtù della tradizione occidentale, permette l'accesso dell'opera al mondo dell'arte. In particolare, è utilizzato non solo per definire le qualità estetiche che specificano la scultura, ma anche come risposta al potenziale valore educativo dell'opera d'arte. Anche nei precedenti interrogatori, là dove erano esposti i principi estetici in virtù dei quali la scultura doveva essere considerata un'opera d'arte, ricorre il riferimento a un giudizio valoriale sulla "bellezza" della scultura stessa. I testimoni, consapevolmente o meno, attingono a uno

25. « Q.: We will say a certain piece of rock, marble, is taken by a sculptor and simply chipped off at intervals, as long as that chipping off at intervals was done by a sculptor you would consider it a work of art? A.: The moment a piece of rock, marble, is begun in the hands of the man, if he is an artist, it can become from that moment a work of art ». In seno a questa deposizione, il valore "concettuale" da attribuire a un'opera d'arte ha un peso specifico in virtù anche delle contingenze storiche in cui si svolge il processo.

dei parametri tra i più radicati nel pensiero e nell'estetica occidentale al fine di includere l'opera all'interno di quel sistema che l'aveva provvisoriamente esclusa<sup>26</sup>.

L'“Argument” del “Brief for the United States” è, da un certo punto di vista, perfettamente in linea con quanto visto sin qui, poiché dichiara la “bellezza” e l'“emozione” come parametri salienti per definire le qualità estetiche di un'opera. A seguire, è citata e allegata la sentenza *United States vs. Olivotti* (1916), 7 Ct. Cust. Appls. 46, giudice Smith, che si fonda sulla definizione dizionariale di “scultura” offerta dallo *Standard Dictionary*, di cui riportiamo un passaggio particolarmente pregnante:

Sculpture as an art is that branch of the free fine arts which chisels or carves out of stone or other solid material or models in clay or other plastic substance for subsequent reproduction by carving or casting, imitations of natural objects, chiefly the human form, and represents such objects in their true proportions of length, breadth, and thickness, or of length and breadth only.

La difesa degli Stati Uniti fa leva principalmente su tale sentenza per screditare l'*Oiseau*<sup>27</sup>: la scultura di Brancusi non imitando un oggetto naturale (o animale) non poteva essere annoverata tra le opere d'arte<sup>28</sup>. Il canone mimetico assurge a canone universale e unico al quale la produzione artistica deve conformarsi.

La sentenza Olivotti, e la relativa voce dello *Standard Dictionary*, sono testimonianza di un clima culturale in cui la definizione di oggetto d'arte è tutt'altro che scontata: a fianco di una élite di addetti ai lavori che denunciano l'infondatezza di una simile posizione<sup>29</sup>, si profila contemporaneamente una

26. Trattandosi di un tema che ha da sempre attraversato la riflessione filosofica ed estetica, la bibliografia di riferimento è estesissima, ci limitiamo dunque a pochi riferimenti mirati. Per una concisa ma significativa panoramica, cfr. Bodei (1995); un contributo che prende in carico le relazioni, spesso dialettiche, tra arte contemporanea e bellezza, è quello di Danto (2003); per una disamina attenta al concetto di bellezza in relazione anche al significato etimologico del termine in lingue differenti, cfr. Volli (2008).

27. Gli avvocati di Brancusi nel “Plaintiff’s Brief of Argument” a fianco della definizione di scultura offerta dallo *Standard Dictionary* ne pongono altre — tratte da *New Century Dictionary*, *Webster’s New International Dictionary* e *Harch’s Thesaurus* — in cui non è posto il medesimo principio di verosimiglianza a forme umane o naturali.

28. Come mette ben in luce Edelman (2001) la definizione di scultura quale proposta dalla sentenza *Olivotti vs. United States* è molto problematica, nonché reca dei paradossi evidenti: un ordinario cane di porcellana è suscettibile di essere classificato come scultura e non essere tassato, viceversa un'acquasantiera — caso discusso dalla sentenza Olivotti — ne viene esclusa. E ancora, l'“emozione” estetica come può divenire parametro giuridico?

29. Il pezzo *What is Sculpture?*, pubblicato su *Art News* nel dicembre del 1926 da Watson Forbes, poi testimone al processo, mostra bene che la parzialità del punto di vista presente nella sentenza Olivotti era chiara a molti contemporanei di Brancusi: assumere il canone mimetico come unico parametro è un'ingenuità enorme, non supportata dall'evidenza della produzione artistica stessa, si pensi, dice Forbes, alla scultura gotica che ne sarebbe automaticamente esclusa, per non parlare

ricezione ancorata a un'accezione di arte mimetica, ostile all'avanguardia artistica. I casi processuali che precedono e seguono *Olivotti vs. United States* (1916) pongono in rilievo l'attitudine ondivaga della stessa Corte degli Stati Uniti che ancora non è approdata a una definizione unanimemente condivisa di scultura<sup>30</sup>.

Peraltro, la ricezione di opere d'arte in seno al panorama statunitense è significativamente disomogenea, a questo proposito le parole di M. Schapiro (1952) circa la fortuna dell'*Armory Show* sono di particolare rilievo:

I valori presenti nella vita e nell'arte americana assicuravano un certo terreno favorevole alla nuova arte proveniente dall'estero. Ma il numero delle persone veramente aperte in tal senso non fu mai molto elevato. Per la grande massa, la buona pittura e la buona scultura erano perlopiù inaccessibili, estranee all'esperienza quotidiana. Vivendo nelle fattorie o in piccole città, o negli appartamenti di affollate metropoli caratterizzate da comunità di formazione recente e perlopiù instabili, non avevano pressoché formazione né tradizione artistica cui richiamarsi, ivi compresa quella dell'arte popolare. A quasi quarant'anni dall'*Armory Show*, ancor oggi che l'arte si è tanto diffusa, un abisso separa il gusto dell'appassionato d'arte da quello della persona mediamente istruita. (Schapiro 1952, pp. 185–6)

Tornando al par. 1704 del *Tariff Act* del 1922, come anticipato, questo non prevede la verosimiglianza a oggetti “naturali” come parametro per distinguere le opere d'arte da oggetti utilitari, dunque gli avvocati della difesa, al fine di recuperare un principio a loro parere imprescindibile passano attraverso il titolo (anzi attraverso una parte di esso) e lo interpretano come descrizione capace di assumere una funzione “prescrittiva” per l'immagine, capace quindi di definire le qualità figurative alle quali l'opera avrebbe dovuto attenersi. Il titolo funziona pertanto come elemento attraverso il quale includere tra le pertinenze processuali un parametro escluso dalla legislazione in materia.

Nella sentenza finale, sebbene il giudice indichi grosse difficoltà nel riconoscere la scultura come somigliante a un uccello, a eccezione di avere una “vivida immaginazione” — non ha né zampe, né piume — evidenziando così il peso specifico della scarsa corrispondenza tra titolo e opera, il giudizio conclusivo è a favore di Brancusi.

La definizione di cosa possa essere considerato scultura, dice la sentenza, non può ignorare l'influenza delle moderne scuole d'arte, pertanto i parametri validi per il caso Olivotti non possono più essere considerati

di quella egizia, dell'arte negra o cinese. La definizione fornita nella sentenza Olivotti non regge da nessun punto di vista, cosa significa ad esempio che le sculture dovevano rispettare le “reali proporzioni”? “Significa il canone di Policletto?” (il pezzo *What is Sculpture?* è riportato in Rowell 1999).

30. Cfr. in particolare: *U.S. vs. Baumgarten & C.* e *Stern vs. U.S.*, entrambi del 1912, a questo proposito cfr. Sala (2014); Tischler (2012). Si vedano inoltre: Giry (2002); Mann (2011).

tali. Al di là della simpatia o meno che ciascuno possa avere per le nuove tendenze in seno all'arte contemporanea, tuttavia non se ne può ignorare la presenza e la Corte le deve prendere in considerazione. L'originalità, la bellezza dell'opera, l'essere piacevole allo sguardo, nonostante le difficoltà ad associarla a un uccello, sono i parametri in base ai quali il giudice dichiara la scultura inclusa nel par. 1704 del Tariff Act.

Se il gran "baccano" provocato dal processo all'*Oiseau dans l'espace* funziona da cassa di risonanza per Brancusi che ne riceve visibilità in virtù anche dei numerosi articoli usciti sulla stampa statunitense, l'esito di maggior rilievo della vicenda sembra consistere nella rimodulazione dei principi sottesi al campo giuridico in relazione a quello artistico. Sebbene la distanza tra i due sistemi non possa considerarsi ricomposta, la sentenza, prendendo atto di talune trasformazioni che hanno segnato i contemporanei movimenti artistici, sancisce uno scarto considerevole rispetto alla precedente *Olivotti vs. United States* (1916), nonché invalida l'atto di censura a opera della dogana degli Stati Uniti. Il canone mimetico, già espunto a livello legislativo, ricompare con forza in seno al dibattito processuale nella relazione titolo/immagine, tuttavia la sentenza finale lo subordina a favore di altri principi, destinati del resto anch'essi a essere riconsiderati in sentenze a venire.

## Bibliografia

- ANDERSON TRAPP F. (1963) *The Armory Show: A Review*, « Art Journal », 23/1: 2–9.
- BARTHES R. (1982) *L'obvie et l'obtus. Essai critiques III*, Seuil, Parigi.
- BENJAMIN W. (1955) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000).
- BODEI R. (1995) *Le forme del bello*, il Mulino, Bologna .
- BOURDIEU P. (1987) *L'institutionnalisation de l'anomie*, "Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 19–20: 6–19.
- (1992) *Les règles de l'art*, Seuil, Parigi.
- BURKE P. (1979) *L'artista: momenti e aspetti*, in *Storia dell'Arte Italiana*, 12 voll. (1979–83); parte I: *Materiali e problemi*, a cura di G. Previtali, vol. II, *L'artista e il suo pubblico*, Einaudi, Torino, 87–113.
- CASTELNUOVO E. (1991) *L'Artista* in J. Le Goff (a cura di), *La civiltà del medioevo. Storia e cultura*, 5 voll.; vol. 3: *Uomini e Donne*, Laterza, Roma–Bari, 215–43.
- (2004) *Introduzione* in E. Castelnuovo (a cura di), "Artifex bonus": *il mondo dell'artista medievale*, Laterza, Roma–Bari, V–XXXV.

- DANTO A. (2003) *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Open Court Publishing Company, Chicago (trad. it. *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Postmedia, Milano 2008).
- DAMISCH H. (1977) *Artista*, in *Enciclopedia Einaudi*, 16 voll. (1977–84); vol. I, *Abaco – Astronomia*, Einaudi, Torino, 957–981.
- DE DUVE T. (1986) *Réponse à côté de la question « Qu'est-ce que la sculpture moderne? »*, in M. Rowell (a cura di), *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Ed. du Centre Pompidou, Parigi, 274–91.
- ECO U. (1975) *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- EDELMAN B. (2001) *L'adieu aux arts. 1926: L'affaire Brancusi*, Aubier, Parigi.
- FOUCAULT M. (1973) *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Montpellier.
- GENETTE G. (1994) *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, Parigi.
- GIRY S. (2002) *An Odd Bird*, "Legal Affairs", sept.–oct. 2002; disponibile nel sito [www.legalaffairs.org/issues/September-October-2002/story\\_giry\\_sepoct2002.msp](http://www.legalaffairs.org/issues/September-October-2002/story_giry_sepoct2002.msp) (ultimo accesso il 15 giugno 2015).
- GOODMAN N. (1968) *Languages of Art*, Bobbs Merrill, Londra (tr. it. a cura di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazione e simboli*, Il Saggiatore, Milano 2003).
- GREIMAS A.J. (1984), *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, "Actes Sémiotiques", Documents, 60 (trad. it. in P. Fabbri e G. Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Meltemi, Roma, 196–210).
- KANTOROWICZ E.H. (1961) *The Sovereignty of the Artist. A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art*, in M. Meiss (a cura di), *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, New York University Press, 267–79.
- KRAUSS R. (1985) *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, MA.
- LEMNY D. (1997) ARCHIVES, in Tabart M. (a cura di), *L'atelier Brancusi. La collection*, Ed. du Centre Pompidou, Parigi, 183–263.
- LEVINSON J. (1985) *Titles*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 44: 29–39.
- MANN T. (2011) *The Brouhaha: When the Bird Became Art and Art Became Anything*, "Spencer's Art Law Journal", 2/2: 7–18
- MCCARTHY L.E. (2004) *The "Truths" about the Armory Show: Walter Pach's Side of the Story*, "Archives of American Art Journal", 44/3–4: 2–13.
- MONTANI P. (1981) *Riproduzione/riproducibilità*, in *Enciclopedia Einaudi*, 16 voll. (1977–84); vol. XII, "Riproduzione – Riproducibilità", Einaudi, Torino, 112–31.
- POLI F. (2011) *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma–Bari.
- PRIETO L.J. (1991) *Il mito dell'originale: l'originale come oggetto d'arte e come oggetto di collezione*, in Id. *Saggi di Semiotica. Vol. II. Sull'arte e sul soggetto*, Pratiche, Parma, 23–47.

- ROWELL M. ed. (1995) *Brancusi contre États-Unis. Un procès historique, 1928*, Adam Biro, Parigi.
- (1999) *Brancusi vs. United States. The Historic Trial, 1928*, Adam Biro, Parigi.
- SALA C. (2014) *The Definition of Art in the Customs Law*, “International Trade Law”, 1/13: 1–34.
- SCHAPIRO M. (1952) *The Introduction of Modern Art in America: The Armory Show* in Id. (1978) *The Modern Art. 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century*, George Braziller, New York (trad. it. *L'introduzione dell'arte moderna in America: l'Armory Show*, in Id. (1986) *L'arte moderna*, Einaudi, Torino, 151–93).
- STEICHEN E. (1963) *A life in Photography*, Allen, Londra.
- TABART M. ed. (1997) *L'atelier Brancusi. La collection*, Ed. du Centre Pompidou, Parigi.
- (2001) *L'Oiseau dans l'espace. Les carnets de l'atelier Brancusi. La série et l'œuvre unique*, Ed. du Centre Pompidou, Parigi.
- TARBELL R.K. (1978) *The Impact of the Armory Show on American Sculpture*, « Archives of American Art Journal », 18 / 2: 2–11.
- TACHA SPEAR A. (2001) *Les Oiseaux de Brancusi*, in M. Tabart (a cura di), *L'Oiseau dans l'espace. Les carnets de l'Atelier Brancusi. La série et l'œuvre unique*, Centre Pompidou, Parigi, 20–42.
- TISCHLER R.J. (2012) *The Power to Tax Involves the Power to Destroy. How Avant-Garde Art Outstrips the Imagination of Regulators and Why a Judicial Rubric Can Save It*, “Brooklyn Law Review”, 77 / 4: 1665–1705.
- VIATTE G. (a cura di) (1997) *La collection. L'atelier Brancusi*, Ed. du Centre Pompidou, Parigi.
- VIOLI P. (2014) *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano.
- VOLLI U. (2008) *Il pensiero della bellezza* in E. Vaccarino (a cura di), *Beauty*, Marsilio, Venezia.
- VOLTOLINI A. (2011) *A che titolo titoliamo le immagini?*, “Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico”, III / 2: 61–70.
- WITTKOWER R. (1963) *Born under Saturn*, Weidenfeld and Nicolson, Londra (trad. it. F. Salvatorelli, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino 1968).

## Cinéma et débat théologique

La question du mal et la notion de péché  
dans *Ensayo de un crimen* (1955) de Luis Buñuel

JEAN-PAUL AUBERT\*

ENGLISH TITLE: *Cinema and Theological Debate: Evil and Sin in Luis Buñuel's Ensayo de un crimen* (1955)

ABSTRACT: Most of the writings devoted to Luis Bunuel's cinema emphasise the seeming paradox of a body of work that combines radical anticlericalism with numerous references to traditional symbols of Christianity. In this article, I will try to show that, in his criticism of Christianity, Bunuel goes beyond simply mocking the clergy or denouncing the Church as temporal power. He tackles some essential aspects of the dogma itself. The article bears, in particular, on *Ensayo de un crimen* (1955), in which Bunuel adopts a philosophical point of view to question major theological issues such as evil and its corollary, sin. This approach, which challenges the founding principles of the dogma, leads to a more global reflection on the freedom of imagination — forcefully advocated by the Surrealists — which lies at the heart of Bunuel's work.

KEYWORDS: cinema; Luis Buñuel; Christianity; evil; sin.

Aucune étude d'ampleur consacrée au cinéma de Luis Buñuel ne fait l'économie d'une réflexion sur la relation que le maître de Calanda entretient avec la religion (Oms, 1985, pp. 139–155; Tesson, 1995). Toutes mettent en évidence l'omniprésence des symboles traditionnels du christianisme dans une œuvre inspirée par une pensée pourtant marquée par les philosophies du doute (Ayfre, 2000). Tandis que le réalisateur résumait sa position d'un facétieux « Je suis athée grâce à Dieu », la critique s'efforçait d'expliquer le paradoxe apparent de cette œuvre d'un mécréant tourmenté par les questions religieuses par le parcours vital d'un Espagnol né avec le siècle, pétri d'éducation catholique dès son plus jeune âge, puis fasciné comme nombre d'intellectuels de son temps par les « maîtres du soupçon », Nietzsche, Marx et Freud. Le parcours vital et intellectuel de Luis Buñuel apporte, certes,

\* Jean-Paul Aubert, Université de Nice-Sophia Antipolis (cinema@univ-paris8.fr).

un éclairage utile (Aub, 1984, Oms, 1985, Larraz, 2003). Mais, c'est vers ses films que nous préférons nous tourner pour tenter de saisir dans ses subtilités le regard que porte le cinéaste sur le christianisme. Cette réflexion s'appuiera sur l'étude d'un long métrage qui, à la différence de *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961), *Simon du Désert* (1965) ou *La Voie lactée* (1969), ne s'annonce pas d'emblée comme une œuvre préoccupée par les questions religieuses. *Ensayo de un crimen*<sup>1</sup>, réalisé par Luis Buñuel en 1955 alors qu'il réside au Mexique prend plutôt les apparences d'une parodie de film noir. Archibald est ce que l'on pourrait appeler un *serial killer* raté. Il projette l'assassinat de plusieurs femmes qui toutes meurent accidentellement avant qu'il n'ait pu accomplir son forfait. Persuadé néanmoins de sa culpabilité et désireux d'être reconnu comme un authentique criminel, il se confie à un commissaire de police. En dépit de ce que pourrait laisser croire ce bref résumé, se concentre dans ce long métrage toute la complexité du rapport du cinéaste au christianisme. Une complexité qui tient au fait que la critique de la religion ne s'y limite pas à une dénonciation ou à une condamnation de l'Église comme puissance temporelle, mais qu'elle est au fondement d'une réflexion philosophique sur une question essentielle: le mal.

## I. Anticlérical

*Ensayo de un crimen*, comme la plupart des films de Buñuel, n'épargne pas l'Église, ni ses serviteurs. Le film puise son anticléricalisme à la source traditionnelle de la critique sociale inspirée par le marxisme et les courants libre-penseurs tout en perpétuant l'esprit railleur d'un anticléricalisme volontiers provocateur et sarcastique. Un exemple de provocation, qui mêle dérision et canular, nous est fourni par une séquence du film au cours de laquelle Archibald se retrouve dans un couvent transformé en taverne. Qu'un lieu de culte se change en un lieu de plaisirs, pour ne pas dire en un lieu de débauche, a, en effet, de quoi réjouir les contempteurs de la religion tout en jouant sur l'antinomie habituelle entre religiosité et plaisirs de l'existence. Dans le même ordre d'idée, on peut s'amuser avec Buñuel de la scène située au début du film qui consiste à expédier une religieuse *ad patres* en la faisant chuter dans une cage d'ascenseur tandis qu'elle fuit un Archibald menaçant. Il faut que la jeune femme soit bien peu convaincue de l'existence du Paradis pour résister à la perspective de le rejoindre aussitôt et que Dieu soit bien cruel pour traiter ainsi celles qui le servent avec dévotion. La puissance libératrice de ce qui n'est pas loin de s'apparenter à un sacrilège participe de ce qu'Emmanuel Larraz qualifia d'anticléricalisme

1. Le film fut distribué en France sous le titre *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz*.

« goguenard », une forme d'anticléricalisme dont le seul véritable dessein est de faire rire au dépend de l'Eglise (Larraz, 2003, p. 167).

Le film se fait plus polémique lorsqu'il s'en prend à la puissance temporelle de l'Eglise catholique, mettant ainsi ses pas dans ceux d'un anticléricalisme politique, hostile à l'intervention du clergé dans la vie publique. C'est le cas dans la séquence qui précède le mariage d'Archibald et Carlota. On y voit un prêtre confier à un général et à un policier l'émotion que lui procure la pompe de l'Eglise:

La pompa de la Iglesia católica y por qué no decirlo, el manto de poesía con que envuelve todos sus actos, es algo único, excepcional. ¿Qué sentirían Vds si esto fuera una boda civil por ejemplo, algo prosaico, vulgar?

La connivence entre les trois personnages souligne la collusion entre l'Eglise et les garants de l'ordre militaire et social incarnés par le général et le policier. C'est cette alliance du sabre et du goupillon que Buñuel l'Espagnol dénonce avec d'autant plus de vigueur qu'elle est l'un des fondements du régime franquiste. Le thème revient comme un *leitmotiv* dans l'œuvre de Buñuel et, pour se limiter à deux exemples, on observera que cette séquence est à rapprocher de l'une des premières scènes de *L'Age d'or* qui montre une foule débarquant sur une île où se mêlent hommes politiques, militaires, gens de la haute société arborant leurs décorations et prêtres et bonnes sœurs ou de cette autre encore du *Journal d'une femme de chambre* au cours de laquelle Joseph, violeur et assassin d'une fillette s'écrie « J'aime la religion, moi. . . et ma patrie, par dessus tout ! Et l'armée ! Et l'ordre ! ». Dans *Mon dernier soupir* (Buñuel, 1982, p. 210), le cinéaste revient encore sur le dégoût que lui inspire la compromission de l'Eglise avec les puissants:

Toute ma vie j'ai été très impressionné par la fameuse photographie où l'on voit, devant la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle, des dignitaires ecclésiastiques revêtus de leurs ornements sacerdotaux, faire le salut fasciste tout près de quelques officiels. Dieu et la patrie sont là côte à côte. Ils ne nous apportaient que la répression et le sang.

Si Buñuel dénonce l'Eglise pour ce qu'elle est, c'est aussi une manière de souligner la contradiction avec ce qu'elle feint d'être. Prétendument aux côtés des faibles, elle se complaît auprès des puissants; renonçant à la pauvreté et à la simplicité du Christ, elle se vautre dans la richesse. Si le personnage de la religieuse que l'on évoquait à l'instant, ne mérite pas mieux que la mort violente c'est sans doute parce qu'il incarne l'absence de compassion dont font preuve les gens d'Eglise, leur incapacité de venir en aide à ceux qui font appel à eux. Non seulement parce que la religieuse ne concède pas à Archibald le plaisir de la tuer, un refus que l'on peut

comprendre (!), mais surtout parce qu'elle ne lui accorde pas l'écoute que celui-ci réclame. De ce point de vue, le reproche que Buñuel fait à l'Eglise est de ne pas tenir l'une de ses promesses. Au moins, pouvait-on attendre de ses serviteurs qu'ils fussent à l'écoute de leurs prochains. Or, la religieuse refuse d'entendre Archibald en se réfugiant derrière un lieu commun, celui de la supposée bonté des enfants, que Buñuel a déjà eu l'occasion de récuser au début du film lorsqu'éclatait déjà la cruauté perverse du jeune Archibald.

L'échange entre Archibald et le commissaire va donc se substituer au dialogue avorté entre pêcheur et représentant de l'Eglise en adoptant la forme de la confession catholique. Les aveux qu'Archibald fait au commissaire relèvent bel et bien d'une forme de confession laïque où le confessionnal est remplacé par le bureau du commissaire, lieu qui garantit le secret indispensable à la confession, et où le commissaire de police se substitue au prêtre, adoptant l'attitude d'écoute et de compréhension qui est, en principe, celle que l'on peut attendre d'un homme d'Eglise. Le dialogue entre les deux hommes respecte le rituel de la confession; l'aveu de la faute commise est suivi de l'absolution et débouche sur la rédemption. Le pastiche de la confession catholique a pour effet de souligner à la fois la valeur de celle-ci (ce que la psychanalyse a, par ailleurs, démontrée) mais aussi l'incapacité de l'Eglise d'écouter les personnes en plein désarroi et qui, enfin, participe d'une mise en valeur des formes laïques de l'aveu et du jugement.

S'il se limitait à ce que nous venons de décrire, l'anticléricalisme buñuelien ne se distinguerait pas foncièrement des deux formes d'anticléricalisme identifiées par Julio Caro Baroja (dont il faut rappeler les études pionnières en la matière): un anticléricalisme chrétien qui condamnerait les abus et insuffisances du clergé et mettrait en lumière l'écart entre le comportement des gens d'Eglise et les principes auxquels ils se réfèrent et un anticléricalisme laïque qui viserait à la sécularisation de la société (Caro Baroja, 2008). Or loin de se cantonner à une critique de l'Eglise comme puissance temporelle défaillante (une critique qui, en somme, épargnerait les valeurs spirituelles de l'Eglise), le film entreprend d'interroger le dogme lui-même et aborde certaines questions théologiques majeures d'un point de vue philosophique. L'anticléricalisme se fait alors plus clairement, anti-catholicisme, voire anti-christianisme.

## 2. Le mal

L'une de ces questions qui revient comme un *leitmotiv* dans l'œuvre de Buñuel est celle du mal. Le mal hante l'œuvre de Luis Buñuel et l'on ne peut que rejoindre Laurent Gagnebin lorsqu'il écrit que « C'est avec le

problème du mal que Buñuel apporte, dans sa critique du christianisme, une note unique, très personnelle et originale » (Gagnebin, 1991, p. 237).

Dans *Ensayo de un crimen*, Buñuel envisage la question du mal à partir de postulats qui sont ceux du christianisme. Celui-ci a, comme toutes les religions monothéistes, fait du mal une véritable question théologique. En effet, il est difficile d'admettre que Dieu cause directement le mal (ou laisse faire le *diable*, ce qui revient au même), et il est tout aussi difficile d'admettre que le *diable* soit suffisamment puissant et indépendant pour faire ce qu'il veut (ce qui reviendrait à sortir du cadre monothéiste). Certaines religions répondent par le mystère: seul Dieu connaît le bien et le mal, et l'homme n'est pas qualifié pour penser le mal, son existence ou sa source. D'autres traditions, en particulier la religion catholique, considèrent que la source du mal n'est pas le fruit de la création et ne se trouve pas dans le cœur de l'homme. En effet, le mal n'a pas de lien avec la création et le livre de la Genèse montre que le mal intervient après la création de l'homme qui est à la fois le sommet et la finalité de l'œuvre divine. Mais le mal existe en lui-même et se nourrit de la destruction de l'homme. Le mal s'impose donc, au détriment de l'homme, comme l'élément de perversion cherchant à détruire l'œuvre créatrice de Dieu. Le mal pourrait être l'effet du combat acharné entre un Dieu qui ne peut être que bon et le Diable qui ne peut être que mauvais. Cette conception, qui relève d'une vision enfantine ou naïve du bien et du mal, n'est pas absente de *Ensayo de un crimen*. À cet égard, Archibald pourrait incarner cette figure du mal que la religion catholique s'est efforcée de décrire pour mieux prévenir celles et ceux qui pourraient succomber à ses charmes. Et, dans la religion catholique, la figure du mal, par excellence, c'est le diable. Les dialogues font allusion à la nature diabolique d'Archibald, souvent sur le mode humoristique. « ¡Qué diablillo ! » s'exclame la mère dès le début du film. À la religieuse qui refuse de l'entendre, Archibald déclare: « Estoy muy lejos de ser un santo ».

On pourrait encore relever les similitudes entre le personnage d'Archibald est une figure diabolique emblématique: Dracula. Le criminel raté adopte certains traits caractéristiques de l'aristocrate énigmatique et dangereux dont la séduction et le raffinement servent de masque à la bête démoniaque. Il lui emprunte aussi bien sa longue cape noire que sa politesse exquise. La demeure où il reçoit ses futures victimes a les apparences d'un manoir ou d'une gentilhommière, ce qui ne manque pas de rappeler le château du comte transylvanien. « Château » est du reste le terme qu'utilise l'un des personnages féminins pour désigner cette maison de maître gardée par une porte d'entrée monumentale et dont les vastes salles sont ornées d'amples chandeliers.

Toutefois, le caractère diabolique d'Archibald tient surtout à cette extraordinaire volonté de puissance qui l'habite et qui le fait se mesurer au

Créateur lui-même. Lors de sa confession avortée auprès de la religieuse il évoque « el placer de sentirse poderoso ». Volonté de puissance que ce désir de prendre la vie, don de Dieu, et de donner la mort, acte que seul Dieu a le droit d'accomplir. Cette tentation d'égaliser Dieu s'exprime plus symboliquement par l'activité de céramiste qu'exerce Archibald. Luis Buñuel insiste trop sur cet aspect du personnage pour que l'on en sous-estime la portée. Le potier n'est-il pas celui qui façonne la glaise dans un acte de création comparable à celui de Dieu qui dans la glaise façonna Adam, dont le nom est un dérivé d'*Adama*, le glaiseux. Dieu est celui qui façonne, tel le potier. Ainsi, dans L'Épître de Paul aux Romains, on peut lire sous le titre « Souveraine liberté de Dieu » : « Qui es-tu donc, homme, pour entrer en contestation avec Dieu? L'ouvrage va-t-il dire à l'ouvrier: Pourquoi m'as-tu fait ainsi? Le potier n'est-il pas maître de son argile pour faire, de la même pâte, tel vase d'usage noble, tel autre d'usage vulgaire? » (*Romains*, IX, 19–22<sup>2</sup>). À l'inverse, la Bible est remplie d'évocations du potier dont l'activité est condamnable car elle est associée à cette folle ambition d'égaliser Dieu lui-même. L'un des exemples les plus révélateurs, parmi ceux, nombreux, qui émaillent la Bible, figure dans le « Livre de la Sagesse ». On peut y lire, sous le titre « Folie du potier qui fabrique des idoles » :

Ainsi ce potier qui pétrit laborieusement de la terre molle et qui façonne chacun de nos objets domestiques. Avec la même glaise il modèle et les ustensiles destinés aux emplois propres et ceux qui servent à des usages opposés, le tout pareillement; mais quelle sera alors la fonction de chacun de ces objets, c'est le potier qui décide. Puis, se livrant à un méchant travail, il utilise la même glaise pour façonner un dieu illusoire, alors que, tout juste né de la terre, il retournera bientôt à cette terre d'où il a été tiré, quand on lui demandera de restituer son âme. Au lieu de songer à sa mort inéluctable et à la brièveté de sa vie, il rivalise avec les orfèvres et les fondeurs d'argent, imite ceux qui coulent le bronze, et se fait gloire de fabriquer du faux. Son cœur n'est que cendre, son espérance est plus misérable que la terre, et sa vie plus méprisable que la glaise. Car il ignore Celui qui l'a façonné, qui a soufflé en lui une âme active et insufflé un esprit qui fait vivre. A ses yeux, notre vie est un jeu, l'existence, une foire d'empoigne; il faut, dit-il, tirer profit de tout, même du mal. Cet homme-là sait mieux que personne qu'il pèche en fabriquant avec une matière terreuse des vases fragiles et des idoles. (*Sagesse* XV, 7–13)

Archibald trouve sa place aux côtés de Francisco (*El*), ou de Jaibo (*Los olvidados*) dans la galerie des personnages monstrueux qui prétendent rivaliser avec Dieu. Comme ces derniers, il concentre en lui-même un ensemble d'attributs et de traits de caractère qui font de lui un rival diabolique de Dieu.

2. Tous les extraits de *La Bible* sont tirés de la *Traduction Œcuménique de la Bible* [TOB], Paris, Alliance Biblique Universelle–Le Cerf, 1977.

### 3. Le péché

Buñuel ne se contente pas de donner au mal le visage séduisant d'Archibald. Il prend à bras le corps cette question théologique majeure en la reliant à une notion qui en est le corollaire dans le christianisme, la notion de péché. Imiter Dieu ou prétendre être son égal, c'est succomber à la tentation du péché. Le tentateur de la *Genèse* ne promet-il pas à Adam et Eve d'être « comme des dieux » (*Genèse*, III, 5)? On a vu, également, que la construction du récit reproduit fidèlement le rituel de la confession au cours de laquelle le pécheur avoue ses fautes pour se faire pardonner. Il est intéressant de constater qu'avec le péché, Buñuel s'empare d'une notion propre au christianisme. Autrement dit, c'est, une fois encore à partir de postulats énoncés par la doctrine catholique qu'il engage le débat. De fait, il n'y a pas de péché sans référence religieuse. Luis Buñuel le sait bien. Dans l'ouvrage *Entretiens avec Max Aub*, il insiste sur cette relation entre religion et péché: « Hay pecado porque hay religion, ¿no? Sin religión no habría sentimiento del pecado. Cada religion tiene su sentimiento del pecado, de lo que es tabú, de lo que no lo es. » (Aub, 1984, p. 142).

À ce stade de notre étude, s'impose une rapide mise au point sur l'émergence et l'évolution de la notion du péché dans le christianisme. Buñuel, lui-même semble nous y inviter. Le mot hébreu que l'on traduit par péché signifie littéralement « manquer la cible », donc commettre une erreur de tir, une erreur d'intention, de destination. Donc, le péché sous-tend une vie relationnelle. Dans la Bible, il s'agit de la relation de l'homme (Adam: le glaiseux) à Dieu. Donc pêcher, c'est échapper à l'intention de Dieu. Dans le chapitre 3 de la *Genèse* (le fameux épisode du Jardin d'Eden), le péché biblique d'Adam consiste à désobéir au premier ordre de Dieu: ne pas manger les fruits de l'arbre de la connaissance. Soulignons au passage le fait que la notion biblique du péché ne réside pas dans la sexualité contrairement à ce que tend à imposer la tradition augustinienne au Vème siècle. Il consiste dans la désobéissance telle qu'elle apparaît dans le texte de la *Genèse* ou Dieu prescrit à l'homme: « Tu pourras manger de tout arbre du jardin, mais tu ne mangeras pas de l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais, car du jour où tu en mangeras, tu devras mourir. » La notion biblique du péché va de pair avec une idée de rupture, de disharmonie dans la relation interpersonnelle qui s'est établie entre Dieu et sa créature. Le péché s'inscrit, rappelons-le, dans les traditions religieuses ou philosophiques destinées à expliquer l'origine du mal (Dubarle et Dumas, 2015). Dans certains systèmes de pensée, le mal est antérieur à l'homme ou extérieur à l'homme. Dans la tragédie grecque, le mal, c'est le destin. Dans des philosophies élaborées, le mal provient d'un principe mauvais, d'un Dieu méchant, s'opposant au Dieu bon, comme dans le Manichéisme qui

naît en Perse au Vème siècle avant notre ère. Ce sont des formes de pensée binaires. Or, le système biblique et chrétien se distingue de ces modalités par un régime ternaire fondé sur un cycle à trois temps :

- a) la création de l'univers et de l'homme par un Dieu bon;
- b) la Chute de l'homme dans le péché: c'est la liberté;
- c) la Rédemption ou salut par le Christ<sup>3</sup>.

C'est pourquoi Judaïsme et Christianisme engendrent des sociétés en attente du salut, individuel et collectif. Le règne de Dieu, l'eschatologie, voilà la finalité. D'où le poids social du péché, dès l'origine. Les expériences et les notions ayant trait à l'ordre du mal sont très variées, mais pour le concept de « péché », il faut, répétons-le, une référence religieuse. Le fondement du péché judeo-chrétien est donc la révélation que les auteurs juifs, puis chrétiens, placent dans la Parole de Dieu. C'est le Dieu des juifs et des chrétiens qui rend l'homme conscient de sa culpabilité, de sa transgression: « Leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils virent qu'ils étaient nus » (*Genèse* III, 7). Cette prise de conscience (« ils virent ») préserve à la fois la puissance et l'extériorité de Dieu (qui révèle la transgression) et la liberté de l'homme (Eve a désobéi). Elle est une modalité de pensée qui permet de concilier l'injonction de Dieu et la liberté. L'homme répond à un maître qui lui a proposé une alliance. La combinaison de la force externe de la divinité avec l'initiative humaine est le cœur de toutes les théologies du péché originel. Rappelons que Paul est le premier auteur chrétien à avoir proposé une théologie du péché, reprise ensuite par Augustin et remise à l'honneur par les penseurs de la Réforme du XVIème. Mais les couvents qui recouvrent les terres romanisées et hellénisées ont abrité des penseurs qui ont sans cesse essayé de nouer cette combinaison. Saint Paul, le premier, dans les années 50-60 après JC attribue à Adam d'avoir fait entrer dans le monde, non seulement la mort, mais aussi le péché. Il se fonde sur la *Genèse* (III, 6-7). C'est lui qui assure le lien entre la révélation des écrivains bibliques et la nouvelle pensée chrétienne qui se fraye un chemin difficile dans la culture très hellénisée du 1<sup>er</sup> siècle. L'effort de Paul est de montrer que le Christ a plus d'efficacité pour réparer les transgressions de l'humanité qu'Adam n'en a eu pour amener la condamnation sur sa race. Donc, la figure de Jésus est celle qui représente le salut offert à l'humanité. Le salut réside par conséquent dans la foi en Jésus Christ. Le christianisme de Paul n'est pas une morale, c'est un acte de foi. Pour Paul, le contraire du péché n'est donc pas la vertu, mais la foi, d'où le slogan de la réforme: « Le Salut

3. Cette déclinaison du système biblique et chrétien est explicitée par Pierre Chaunu dans *Église, culture et société*, Paris, Sedes, 1981.

par la foi » qui répond au « Salut par les œuvres » du Catholicisme et de la contre Réforme. Le catholicisme fit du péché qui, à l'origine servait à une théorie du mal, un outil au service de l'enrichissement du clergé (par le biais de l'achat d'indulgences) et aussi un outil de contrôle social. Le péché permet à l'Eglise d'imposer une morale. Le catéchisme enseigne d'ailleurs que le motif que l'on trouve en tout péché, c'est la recherche d'un plaisir ou d'un avantage auquel on n'a pas droit. Alors que pour Paul, puis pour les penseurs de la Réforme, le contraire du péché, c'est la foi, pour la religion catholique qui découle de la Contre Réforme il convient de combattre le mal en faisant le bien, autrement dit par les œuvres: « Le salut par les œuvres ». Cette distinction est fondamentale. Et Buñuel ne l'ignore pas. Dans un film comme *Viridiana*, le cinéaste démontre la vanité du salut par les œuvres. Dans *Ensayo de un crimen*, Luis Buñuel semble revenir aux sources du péché, comme théorie du mal dont le corollaire est, on l'a vu, l'affirmation de la liberté de l'homme. Le péché est l'acte par lequel l'homme affirme sa liberté. Pour autant l'attrait qu'exerce le pécheur sur Buñuel ne saurait se confondre avec une quelconque fascination pour les meurtriers psychopathes. Si Archibald finit par s'attirer la sympathie du spectateur, c'est précisément parce que les péchés qu'il commet demeurent intentionnels. Le mal qu'il commet relève de l'imaginaire. Si cela le sauve aux yeux Buñuel, cela ne le condamne pas moins aux yeux de l'Eglise catholique qui sut introduire une distinction entre péché d'action et péché d'intention. Les prêtres catholiques considèrent qu'il y a deux sortes de péchés, selon que l'on considère leur mise en pratique: les péchés *par intention* (ou intérieurs) et les péchés *par action*. En effet, ce qui constitue le désordre, c'est la détermination de l'esprit à mal agir. Assurément, le péché par action est plus grave que la seule détermination à mal agir, mais le péché intérieur constitue tout de même un désordre accepté et projeté. Cette conception du péché d'intention crée en chaque individu un sentiment de culpabilité. Elle est de nature à contraindre les esprits. Selon la doctrine de l'Eglise catholique, il suffit d'avoir de « mauvaises pensées » pour commettre un « péché mortel » et Buñuel a raconté à ce propos tout le mal qu'il avait eu à se débarrasser du sentiment de culpabilité qui l'oppressait du fait de l'éducation qu'il avait reçue. Ce n'est qu'après soixante ans, avoue-t-il dans ses mémoires qu'il a pleinement compris et accepté l'innocence de l'imagination et du rêve:

Quelque part entre le hasard et le mystère se glisse l'imagination, liberté totale de l'homme. Cette liberté, comme les autres, on a essayé de la réduire, de l'effacer. A cet effet le christianisme a inventé le péché d'intention. Autrefois, ce que je croyais être ma conscience m'interdisait certaines images: assassiner mon frère, coucher avec ma mère. Je me disais: « Quelle horreur ! » et je rejetais furieusement ces pensées depuis longtemps maudites.

Ce n'est que vers l'âge de soixante ou soixante-cinq ans que j'ai pleinement compris et accepté l'innocence de l'imagination. Il m'a fallu tout ce temps pour admettre que ce qui se passait dans ma tête ne regardait que moi, qu'il ne s'agissait en aucune façon de ce qu'on appelait « des mauvaises pensées », en aucune façon d'un péché, et qu'il fallait laisser aller où bon lui semblerait mon imagination, même sanglante et dégénérée. (Buñuel, 1982, pp. 215-6)

Ce poids de la culpabilité, c'est aussi celui qui pèse sur les épaules d'Archibald de la Cruz. Du reste si le nom du personnage principal, au sujet duquel nous n'avons encore rien dit, pourrait signifier l'inscription du personnage dans la religion chrétienne, son appartenance à la communauté des chrétiens, il pourrait aussi signaler le calvaire de celui que ronge le sentiment de culpabilité, de celui qui porte la culpabilité de ses désirs comme une croix. La libération viendra de l'absolution laïque que lui accorde le commissaire qui, au terme de la confession d'Archibald, proclame que « la pensée n'est pas délinquante ». Libéré de son fardeau, Archibald peut retrouver la femme qui l'aime. La dernière séquence du film les montre tous deux enlacés s'engageant sous de larges frondaisons, dans ce qui s'apparente à une image du paradis originel avant la Chute.

Le film *Ensayo de un crimen* développe une critique ironique de la notion de péché d'intention. La remise en cause d'une invention qui aura permis à l'Église catholique d'exercer sur les individus un véritable contrôle social et psychologique participe de l'élaboration d'une véritable théorie du mal. Pour Buñuel, comme pour les surréalistes, le mal se mue en objet de fascination, dans la mesure où il devient principe créateur. Buñuel dit: « L'imaginaire peut se permettre toutes les libertés. Passer à l'acte est autre chose. » (Aub, 1984, p. 43). C'est ainsi que le personnage d'Archibald ne fait pas véritablement le mal mais se contente de le *sublimiser*, pour reprendre un terme de Freud, en octroyant à sa cruauté des voies imaginaires. Si le spectateur veut bien admettre que tout le récit est pris en charge par la voix d'Archibald alors il peut, comme le fait le commissaire, considérer ce qu'il voit comme le produit d'un récit imaginaire dont Archibald est l'énonciateur.

Dans un essai intitulé *La littérature et le mal*, publié en 1957, soit deux ans à peine après la sortie du film, Georges Bataille, dont la proximité avec les surréalistes est également connue, explique que la littérature permet en fin de compte de déplacer l'interdit du mal en octroyant à sa propre cruauté des voies imaginaires (Bataille, 1957). C'est dans cette limite que s'exerce la fascination de Luis Buñuel pour le mal. Il ne s'agit pas de revendiquer la liberté totale qui renverrait l'humanité à l'état de barbarie, mais la liberté d'imagination et de création, cette liberté qui est la seule liberté de l'homme, son bien le plus précieux.

## Bibliographie

- AUB M. (1984) *Conversaciones con Luis Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Aguilar, Madrid.
- AYFRE A. (2000) *Buñuel et le christianisme*, « Études cinématographiques », 11-12: 42-58.
- BATAILLE G. (1957) *La Littérature et le mal*, Gallimard, col. « Blanche », Paris.
- BUÑUEL L. (1982) *Mon dernier soupir*, Robert Laffont, Paris.
- CARO BAROJA J. (1980) *Introducción a una historia contemporánea del anticlericalismo español*, Istmo, Madrid.
- CHAUNU P. (1981) *Eglise, culture et société*, Sedes, Paris.
- DUBARLE A.M. et DUMAS A. *Péché originel*, dans *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/peche-originel/> [dernier accès le 27 avril 2015].
- GAGNEBIN L. (1991) *Luis Buñuel et la critique de la religion*, « Études Théologiques et religieuses », 2: 227-41.
- LARRAZ E. (2003) *Les Images de la religion dans le cinéma de Luis Buñuel*, dans *Le XXème siècle hispanique a-t-il été religieux?*, Hispanistica XX, Université de Bourgogne, Dijon: 161-175.
- OMS M. (1985) *Don Luis Buñuel*, Ed. du Cerf, coll. « 7° Art », Paris.
- TESSON C. (1995) *Luis Buñuel*, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », Paris.



# Límites de la realidad, límites de la ficción

El caso de *Efectos especiales*

JULIÁN TONELLI\*

ENGLISH TITLE: *Limits of Reality, Limits of Fiction. The Case of Efectos especiales*

**ABSTRACT:** This paper examines the phenomena related to production of meaning in those images that depict the visual taboo of death in modern audiovisual scenery. Our topic of investigation is the urban myth of snuff movies (snuff: a pornographic film that shows the actual murder of one of the performers, as at the end of a sadistic art). The proposal here lays on a reflection that concerns production, circulation, and consumption of violent or despicable images in film. The study is based on two theoretical frameworks. On the one hand, a group of perspectives from film theory centered on the ontological realism of cinematic devises. On the other hand, a group of semiotic perspectives focused on the interpretation of the iconic image. The goal of this work consists in updating a series of aspects that usually emerge in connection with the snuff myth — impression of reality in cinema, belief in the iconic/indexical testimony, boundaries between reality and fiction, ethical gaze and censorship surrounding representations of death in society — by means of an analysis that points to the impure condition of every visual signifier. In order to achieve this goal, we chose the film *Special Effects* (Larry Cohen, 1984) as the object of our inquiry. We believe that Cohen's picture makes a strong statement on the subjects of our interest, namely, the discursive structures and cultural codifications that determine the reception of any recorded image — including the most “extremist” or “disturbing” ones — within a definite cultural context. By taking this comment into account, and without ignoring the social criticism it involves, our approach will reveal the self-reflective facets of the object in its visual imagery.

**KEYWORDS:** snuff; taboo; ethics; representation; interpretation.

## Introducción

El tema del presente texto estriba en la producción de sentido que articula los límites entre realidad y ficción dentro del ámbito audiovisual contem-

\* Julián Tonelli, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.

poráneo. Más específicamente, el tratamiento otorgado a dicho tema en el film *Efectos especiales* (*Special effects*, Larry Cohen, 1984). La obra de Cohen construye una singular interpretación del mito urbano de las *snuff movies*, esto es, asesinatos reales perpetrados para su registro documental. Consideramos que las ficciones cinematográficas en torno al snuff siempre implican un comentario autorreferencial, una reflexión del cine sobre su propia naturaleza — cambiante, sin duda — como lenguaje y dispositivo. En la imaginaria que nos atañe, la referencia apunta a las estrategias por las cuales una imagen —aquí, la imagen *prohibida* de la película snuff— circula socialmente sin ser sancionada como tal. Nuestra meta consiste en actualizar, partiendo de las observaciones derivadas del objeto, una serie de aspectos que suelen emerger a propósito del mito snuff en su “estado de la cuestión” — impresión de realidad del cine, creencia en el testimonio — mediante un enfoque que alude a la condición *impura* de todo significativo visual.

El vínculo entre snuff y censura, en tanto, sobrevolará las ideas que abordaremos. No podemos ignorar el fuerte carácter histórico albergado por esa correspondencia, cuyo episodio más recordado quizá sea el estreno de *Holocausto canibal* (*Cannibal holocaust*, 1980). Prohibida y censurada alrededor del mundo, la película —que incluía falsas masacres en la forma de presunto documental etnográfico— causó una enorme controversia en Italia, su país de origen. El director, Ruggero Deodato, fue arrestado y debió demostrar ante la Corte de Milán que los protagonistas no habían sido realmente asesinados<sup>1</sup>. Acaso illustre este tipo de incidentes lo dicho por Geoff Smith en su ensayo “Final cuts: the history of snuff films”:

El mito snuff es el Frankenstein de la era de los media, el cuco que acecha en la intersección de la libertad mediática no vigilada y la demanda comercial. Cada vez que una nueva tecnología hace más accesible una forma de entretenimiento cuestionable y los estándares morales son sacudidos, el monstruo es despertado y los aldeanos encienden sus antorchas. (Smith, 2004 [traducción nuestra])

Para alcanzar la meta consignada, dividiremos el trabajo en tres secciones. Primero, se aludirá a ciertas perspectivas de la teoría del cine que postulan el “realismo ontológico” de la imagen cinematográfica y los límites éticos respecto de tal condición (especialmente, cuando se trata de representar la muerte). Segundo, incorporaremos algunos planteos provenientes no solo de la teoría del cine sino también de la semiótica, los cuales, en mayor o menor medida, relativizan las posturas iniciales al centrarse en los diversos estatutos de la imagen entendida como *construcción discursiva*. Finalmente, indagaremos determinados recursos formales y enunciativos exhibidos por el objeto de análisis con el fin de ilustrar y expandir lo visto en el encuadre teórico.

1. Para más datos, consultar Kerekes, David y Slater David (1994), p. 31–3.

## 1. La muerte como pornografía

Oponer un desmentido a la ruina de los cuerpos, a su desaparición, es lo que, según Jean Louis Comolli, funda la invención del cine. Duplicar al infinito la singularidad extrema e inimitable del cuerpo vivo, sustituyendo la muerte real: “Este viejo deseo de poner fin al fin de toda vida, el cine lo realiza ya no más imaginariamente sino realmente, transformando en inmortales los cuerpos filmados desde el momento en que sus huellas luminosas son impresas en la cinta” (Comolli 2009, p. 434). De aquí se deduce que el cine solo puede representar la muerte indirectamente, mediante la ficción:

La muerte filmada no puede ni debe ser una muerte verdadera. En el cine, la muerte es solo una fase del ser vivo. Y no es solamente el efecto de un poderoso imperativo moral. Se trata de una ley del espectáculo humano. (...) Solo la lógica neonazi que opera en las “snuff movies” — desprecio total por la vida y miedo de todo lo vivo, es decir de todo lo noble; odio hacia el otro — puede llevar a provocar la muerte de aquellos a quienes se filma, solo para filmarlos. (...) La muerte real pone fin a la dimensión lúdica constitutiva de todo espectáculo (...). En tanto espectador, no puedo desear, ni querer, ni aceptar que la muerte real reemplace a la muerte simulada, porque sería poner fin radicalmente y para siempre a toda posibilidad de espectáculo. (2009, p. 435)

La muerte real filmada, entonces, anula el deseo de “ser vivo” del espectador. Comolli se pregunta: “¿Qué puedo hacer con la muerte filmada, yo, que quiero creer que el film anula o en todo caso resiste la muerte y le opone una utopía epifánica donde la muerte resulta resistible?” (2009, p. 438).

Esta prédica comolliana a favor de un espectáculo cinematográfico sin muertes reales se halla, en cierta forma, motivada por una latencia amenazante del medio, una posibilidad de *distorsión*. Advertencia que remite a otra reflexión mucho más temprana, la de André Bazin. El cine para Bazin constituye, dado su modo de producción cuyo mecanismo icónico-indicial excluye al hombre como mediador, una “huella digital” o “asíntota de la realidad”. La base ontológica del cine en cuanto arte, por lo tanto, es la cualidad técnica de la imagen fotográfica, captación objetiva de una realidad que *se revela*. El rechazo del lenguaje — procedimiento antinatural, al fin y al cabo — determina así la formulación del principio baziniano supremo: el montaje está prohibido toda vez que se pueda encerrar en un mismo cuadro elementos heterogéneos.

Filmar lo real en su continuidad, empero, puede desatar el registro de la crueldad. Bien lo advierte Serge Daney con respecto a la teoría de su maestro. Estrechamente ligada a la esencia del cine, la crueldad es “su cosa”:

A Bazin, aquel santo laico, le encantaba *Historia de Luisiana* de Flaherty porque se veía un cocodrilo comerse un pájaro en tiempo real y en un solo plano: de-

mostración cinematográfica de montaje prohibido. Al “¿Quieres ver? Toma, mira esto” de Lacan, respondía por adelantado un “¿Eso fue filmado? ¡Entonces hay que verlo!” Incluso y sobre todo cuando eso resultaba desagradable, intolerable o decididamente invisible. (Daney 1998, p. 135)

El propio Bazin, por cierto, es consciente de las implicancias *oscuras* de esta ontología realista. En su ensayo “Al margen de ‘el erotismo en el cine’” plantea el siguiente interrogante: si se puede mostrar en pantalla un hombre y una mujer cuyas vestimentas y posiciones sean tales que al menos el principio de una consumación sexual acompañe, sin duda, la acción, ¿no tendríamos nosotros, acaso, el derecho a exigir que en una película de crímenes la víctima sea realmente asesinada, o al menos herida gravemente? La réplica que el autor se da a sí mismo, por si hiciera falta aclararla puesto que “no hace mucho que el asesinato ha dejado de ser espectáculo” (Bazin 1990, p. 280), es un no rotundo:

Recuerdo haber escrito, a propósito de una notoria secuencia de newsreel que mostraba oficiales del ejército de Chiang Kai-shek ejecutando “espías comunistas” en las calles de Shangai, que la obscuridad de la imagen era del mismo orden que la de un film pornográfico. Una ontología pornográfica. Aquí la muerte es el equivalente negativo del placer sexual, al cual a veces se denomina, no sin razón, “la pequeña muerte”. (1990, p. 280)

La conclusión baziniana es que, para permanecer en el nivel del arte, debemos adherir al reino de la imaginación: “el cine puede decir todo pero no mostrarnos todo”. No hay situación, por más repudiable que sea, cuya expresión esté prohibida *a priori*, “pero con la condición de recurrir a las posibilidades de abstracción del lenguaje cinematográfico de manera que la imagen no adquiera jamás un valor documental” (1990, p. 281). Al percatarse de las potencialidades “snuff” del realismo que propugna, Bazin tiene que rescatar el empleo del lenguaje en cuanto *creador abstracto de sentido*.

## 2. Una cuestión de límites

Ahora cambiaremos ligeramente de perspectiva. Vivian Sobchack (2004) plantea una distinción que, a nuestros propósitos, podría resultar fundamental: en el cine de ficción, la representación de la muerte, si bien es gráfica, se experimenta como abstracta –esto es, hipotética o “irreal”; es un personaje quien muere y no el actor que lo encarna. La representación no ficcional de la muerte en el documental, en cambio, es experimentada como real –incluso cuando no se muestra gráficamente, como se hace a menudo en el film de ficción. La excesiva atención visual prodigada a la muerte violenta en la ficción

está por lo tanto culturalmente tolerada, aunque con frecuencia se la critique. A la inversa, el film documental está marcado por una elusión visual excesiva de la muerte, y cuando la muerte es representada en un contexto no ficcional, su representación parece demandar justificación ética.

El documental tiende a no *jugar* en los campos de la simulación. En vez de eso, expresa Sobchack, cuando se trata del evento de la muerte visualmente tabú, en la mayoría de los casos el género constituye sus imágenes terroríficas de los moribundos y los muertos en el marco de lo que visiblemente aparece como la visión “accidental” de la cámara o de la evidencia del riesgo personal tomado por los realizadores para captar las imágenes. Representados como “sorprendidos” o enfrentando su propia mortalidad, la cámara y el realizador son menos vulnerables ante las acusaciones de lascivia o comportamiento poco ético por parte de una audiencia que los juzga moralmente. Tal es el motivo de que la muerte violenta, con su ausencia de “contemplación”, resulte menos problemática que la muerte natural para los registros documentales.

Quien filma (observador inmediato) es éticamente responsable por su respuesta visual, y está retenido en ella. Los signos cinematográficos del acto de mirar la muerte proveen los terrenos visibles en que el espectador (observador mediado) juzga no solo el comportamiento ético del realizador sino también su propia respuesta ética a la actividad visual en pantalla. Así, la responsabilidad por la figuración de la muerte mediante la visión inscripta del cine yace tanto en el realizador como en el espectador, y en el vínculo ético comprendido entre las visiones de cada uno; circunscripción que conlleva lidiar con la transgresión. Para la autora, tal codificación instaura en el texto del film lo que Roger Poole denomina, respecto de la fotografía, un “espacio ético”, es decir, el sitio visible que significa la relación subjetiva y moral del observador con lo observado:

En su visibilidad, esta actividad de representar la muerte constituye por ende una *conducta moral*: los medios y maneras convencionalmente acordados por los cuales un evento visualmente excesivo y esencialmente irrepresentable — un evento tabú — puede ser visto, contenido, apuntado y abierto a un escrutinio que está, en mayor o menor medida, culturalmente sancionado.<sup>2</sup> (Sobchack 2004, p. 245 [traducción nuestra])

2. La filosofía actual ha producido escritos que se relacionan con lo planteado por Sobchack sobre la *ética de la imagen*. Así, Georges Didi-Huberman acude a la noción de “imagen dialéctica” para referirse a aquellas imágenes que, en su referencia a las grandes tragedias de la humanidad (aquí, el Holocausto), destacan por una “legibilidad intrínseca”, es decir, la capacidad para poner en funcionamiento su “punto crítico” y su campo de “cognoscibilidad”. Estas imágenes resultan sin duda indispensables cuando se trata de extraer legibilidad histórica de una visualidad sumamente dura, o directamente “insoportable”. La perspectiva de Didi-Huberman implica preguntarnos, ante el acontecimiento frecuentemente denominado “irrepresentable”, por aquello que las imágenes *muestran* (constituyéndolas, eventualmente, como “lecciones de humanidad”), antes que por lo que *traicionan*. El autor toma como ejemplo de esa “distancia justa” una película de 1945 filmada por Samuel Fuller en el recién liberado campo de concentración de Falkenau: “filmar el horror para aprender con dignidad de qué indignidad son capaces los hombres” (2015, P. 58). Jacques Rancière (2008), por otro lado, expresa que las “imágenes intolerables”

El snuff implica, por cuestiones obvias, un quiebre del “espacio ético”. Quien asesina no solo asesina sino que también filma, y su mirada visible como realizador dista mucho (casi siempre) de ser “accidental” o “involuntaria” en términos representacionales. A su vez, quien mira en cuanto espectador sabe o debería saberse responsable de lo que está mirando. En imagerías tradicionales del snuff como *¿Dónde está mi hija?* (*Hardcore*, Paul Schrader, 1979) y *8 mm* (Joel Schumacher, 1999), el asesinato real filmado, haciendo alusión a la descripción de David Kerekes y David Slater, consiste en “un par de rollos filmicos manoseados proyectándose en alguna parte, asustándonos en su anonimato” (Kerekes y Slater 1994, p. 46 [traducción nuestra]). Testimonio de un hecho auténtico que, al presentarse de ese modo, asume abiertamente su transgresión ética, su marginalidad y su condición de *ilícito*.

El debate en torno al espacio ético tiene mucho que ver con otra cuestión clave, la que se cierne sobre la producción de sentido y el funcionamiento discursivo de las imágenes. No podríamos esperar ver en el documental de un hecho horroroso los mismos códigos que suelen utilizarse en la ficción, a saber, detalles nítidos, cámara lenta, ritmo virtuoso de cámara y montaje. Incluso cuando, en *8mm* y en *¿Dónde está mi hija?*, la violación de los códigos éticos por parte del documental deriva en película snuff, esta jamás imita la ficción. Lo que intenta, de hecho, es diferenciarse, buscando una apariencia pobre, cruda, sin editar. ¿Pero qué ocurriría si no lo intentara? ¿Qué ocurriría si el snuff se propusiera, contando con los medios necesarios, disimular su propia naturaleza como violación definitiva del tabú y emular los principios del “lugar común”, esto es, de la muerte violenta en la ficción?

Llegamos así a uno de los postulados fundamentales de Sobchack:

La intertextualidad que provee la experiencia personal y el conocimiento cultural contextualiza e informa cualquier representación textual de la muerte. Una función de signo solo es resultantemente funcional a su propósito dentro de un texto siempre y cuando no sea desafiada o subvertida o puesta en servicio idiosincrásico por el conocimiento extratextual. (2004, p. 246 [traducción nuestra])

El espacio no ficcional o documental es por lo tanto de un orden diferente al del espacio ficticio que se confina a sí mismo a la pantalla o, como mucho, extiende el fuera de pantalla hacia un mundo no visto aunque imaginado. Su conformación depende de un conocimiento extracinematográfico que localiza las funciones de la representación en el marco de un mundo social y un encuadre ético. En este punto, Sobchack se refiere a las películas snuff:

(es decir, las imágenes crudas o shockeantes que, desde los medios masivos, buscan concientizar al espectador sobre los horrores del mundo) no son aptas para criticar la realidad porque ellas pertenecen al mismo régimen de visibilidad que esa realidad

Aunque no he conocido a nadie que haya visto una película snuff involucrando la muerte de un ser humano (¿y acaso lo admitirían si lo hubieran hecho, dado el problema ético que presenta?), la idea del género todavía circula. Y esto se debe, creo, a que –incluso como idea– pone en primer plano los temblorosos terrenos extracinematógráficos en los que usualmente y de modo seguro aceptamos la representación cinematográfica como el tipo de representación que es. Por lo tanto, incluso en pensamiento, lo que es más horroroso que la muerte supuestamente real montada para nosotros en la pantalla es la aceptación de que nuestro conocimiento extracinematógráfico y nuestra experiencia, claramente limitados (y ciertamente no definitivos) son todo de lo cual podemos depender para decirnos si esa muerte es real o ficcional. La experiencia apócrifa del snuff no solo pone a prueba el terreno entre espacio documental y espacio ficcional sino que también nos pone a prueba a nosotros, y al verlo (incluso en pensamiento) probablemente nos retorceríamos tanto por nosotros como por la desgraciada víctima. (2004, p. 247 [traducción nuestra])

### 3. Efectos especiales

Sin duda, las inquietudes formuladas por Sobchack resultan útiles en el momento de hablar de un film como *Efectos especiales*. Chris Neville (Eric Bogosian), el protagonista, es un popular director de cine caído en desgracia luego del resonante fracaso de su último proyecto. El relato de Cohen anticipa, en el inicio, los temas que focalizará: realismo, creencia en la imagen, distinción entre realidad y ficción, distinción entre realidad y *efectos especiales*. No es casual que, al preguntársele en una entrevista por sus mayores influencias, Neville mencione a “Abe, el honesto” Zapruder<sup>3</sup>. La joven Andrea Wilcox (Zoe Tamerlis), en tanto, sueña con ser estrella de cine, si bien desde que llegó a Nueva York apenas logró posar desnuda para algunas revistas eróticas. Su esposo, el iracundo Keefe (Brad Rijn), ha viajado desde Oklahoma con el fin de recuperarla. Andrea logra evadirlo e ir en busca de Neville, con la esperanza de que este la contrate como actriz.

En una de las habitaciones de su gigantesco loft en el Soho, Neville manipula un proyector. Sin conocerla, deja entrar a Andrea. Luego le pregunta: “¿Qué te sugiere esto?”. La pequeña pantalla incorporada al proyector muestra el registro documental en blanco y negro del asesinato de Lee Harvey Oswald. Neville congela la imagen en el momento del disparo de Jack Ruby.

ANDREA: Dios, eso es real.

NEVILLE: ¿Qué lo hace real?

ANDREA: Sé que sucedió.

NEVILLE: ¿Lo sabrías si no lo hubieras visto en las noticias?

3. La mención alude a la filmación casera del asesinato de Kennedy por parte de Abraham Zapruder, un ciudadano de Dallas que registró todo con su cámara 8 mm. La cinta se hizo famosa e incluso hoy en día se la sigue considerando un testimonio estremecedor de los hechos.

ANDREA: Su rostro. Nadie podría fingir eso.

NEVILLE: ¿Qué lo hace diferente? ¡Vamos!.

ANDREA: ¡Algo! No lo sé.

NEVILLE: ¿Y qué si no hubiera diferencia? Muerte real, muerte ficticia.

Neville parece aludir al conocimiento “extratextual” o “extracinematográfico” que mencionaba Sobchack. En otras palabras: sobre la imagen siempre actúan saberes y discursos que definen su *correcta* interpretación en el seno de la cultura; reflexión que también nos introduce en un razonamiento similar, el de Christian Metz, acerca del concepto de analogía:

Para nosotros, no se trata de rechazar la noción de analogía, sino más bien de *circunstanciarla* y relativizarla. Lo analógico y lo codificado no se oponen de manera simple. (...) Bajo el manto de la iconicidad, en el seno de la iconicidad, el mensaje analógico tomará prestados los códigos más diversos. (...) La imagen no constituye un imperio autónomo y cerrado, un mundo sin comunicaciones con lo que le rodea. Las imágenes –como las palabras, como todo lo demás– están inevitablemente “atrapadas” en los juegos del sentido, en las mil esferas de influencia que reglamentan la significación en el seno de las sociedades. Desde el instante en que la cultura las toma a su cargo –y la cultura ya está presente en el espíritu creador de imágenes–, el texto icónico, como cualquier otro texto, se ofrece a la impresión de la figura y el discurso. (Metz 2002, p. 165–6)

La imagen, entonces, no debe ser íntegramente leída; sin embargo, no podemos aislarla en su iconicidad ya que se sitúa, o debería situarse, entre los diferentes tipos de *hechos del discurso*. El ícono puede entranar relaciones arbitrarias, conformando un texto mixto. La *pureza visual* es, en definitiva, un mito.

Una perspectiva semiótica similar a la de Metz, y en la cual también podría encontrarse una base para lo expresado por Sobchack, es la de Jean-Marie Schaeffer acerca de la imagen fotográfica. Según este autor, una imagen solo funciona como indicio en el contexto de ciertos saberes, no solo sobre el mundo sino también sobre el funcionamiento del dispositivo (que él denomina *arché*): sabemos que se trata de una fotografía y no de otra cosa. Sabemos acerca de la filiación de esta con la visión fisiológica<sup>4</sup>. Ahora bien, ¿Qué ocurre cuando nos encontramos frente a una fotografía “retocada” después de la toma? Schaeffer no duda: “basta que una indicación textual

4. La fotografía es un indicio no codificado que funciona como signo de existencia. Este estatuto no se debe a las revelaciones de la materialidad icónica, sino a ese saber referente al funcionamiento del dispositivo, el saber del *arché*. No se nos escapa el hecho de que la imagen “es el efecto de irradiaciones provenientes del objeto”, como tampoco ignoramos sus modalidades de origen. La especificidad que permite distinguir el ícono fotográfico de otros íconos analógicos reside en su función indicial.

designe la imagen como fotografía para que vuelva a surgir la indicialidad” (Schaeffer 1990, p. 35). Quizá esta ambigüedad, añada, sea la fuente de nuestro placer como receptores. En su afán por definir el signo fotográfico, Schaeffer recurre a Charles Sanders Peirce:

Un signo, o *representamen*, es algo que ocupa el lugar de algo para alguien con motivo de algo. Se dirige a alguien, es decir, crea en el espíritu de esa persona un signo equivalente o quizá un signo más desarrollado. Este signo que crea, lo llamaré el interpretante del primer signo. El signo ocupa el lugar de algo: de su objeto. Ocupa el lugar de ese objeto, no en todos sus aspectos, sino por referencia a una idea que he llamado a veces el fundamento del *representamen*”. (1990, p. 40)

Esta definición adquirirá para el autor una importancia fundamental. El signo solo ocupa el lugar del objeto en relación con una idea que funda el *representamen*. La imagen fotográfica no ocupa el lugar del impregnante como tal, sino de su manifestación visual. Debido a esta falta irremediable, el signo sigue funcionando como sustituto de su objeto, pero ahora dicho funcionamiento solo puede ser pensado en relación con los diversos contextos comunicacionales. Considerando el saber del *arché*, podríamos decir que la imagen es auto-autentificante. Pero tal auto-autenticación puede ser compatible con interpretaciones totalmente erróneas referentes al impregnante.

La identificación asertiva es una actividad de enjuiciamiento del intérprete y no una “cualidad” intrínseca de la imagen: El indicio no afirma nada; solo dice: “¡ahí!”. La confusión entre la imagen y la interpretación identificadora (...) conduce a una falta de diferenciación entre el acto interpretativo del fotógrafo y el del receptor”. (1990, pp. 62–3)

La idea central aquí, en suma, es que no puede haber lectura de la imagen sin interpretante<sup>5</sup>.

La imagen se desempeña como testimonio de una situación mucho más compleja que la excede. Tanto el ícono fotográfico como el cinematográfico, por cierto, son íconos deflacionarios. Ambos han sido forzados por el dispositivo a la función indicial, a referirse al campo de lo “real”, y ello implica la emergencia de una tensión inevitable.

Veremos, por ende, que lo que Neville está por hacer suscitará, en cuanto a sus interpretaciones teóricas, no solo el enfoque sobchackiano sino tam-

5. En un análisis reciente, enfocado desde una perspectiva basada en la semiótica estructural, Maria Giulia Pondero (2009) recurre al estudio de J.M. Floch para señalar que la fotografía no debería ser concebida como índice de lo real sino como una *impronta*, cuyos grados de iconización dependen de la educación perceptiva y la cultura visual del observador. Dicho de otro modo, las entidades de la práctica fotográfica son construidas y definidas textual, social y fenomenológicamente. La fotografía, en fin, es un *síntoma de la cultura*.

bién el metziano y el schaefferiano. Luego de seducir a Andrea, el protagonista prepara punttilosamente la escena del crimen: habitación de paredes rojas, cama amplia con sábanas de seda color rosado. Sobre esta descansa una rosa, también roja. La enorme cámara oculta detrás del espejo filmará los hechos. Una vez acostada, Andrea escucha el ruido de la cinta rodando.

Neville la estrangula hasta matarla.

La siguiente escena establece un punto de quiebre. Sobre un fondo negro se lee, en letras blancas: *ANDREA. Una película de Christopher Neville*. Nos adentramos, de tal modo, en una concepción del “cine dentro del cine” cuyos rasgos formales potencian una indistinción entre realidad y ficción dentro del universo diegético. ¿Debería importarnos, acaso, la separación entre lo real y lo ficcional? El retorcido plan de Neville — dirigir una ficción “basada en hechos reales” sobre su víctima, que incluya el asesinato snuff haciéndolo pasar por simulación — indicaría que no<sup>6</sup>.

Más adelante en el film, Neville explicita su teoría: “La gente cree que los efectos especiales son solo modelos, miniaturas, trucadas para que parezcan reales. Yo tomo la realidad y la hago parecer ficción [“make-believe”]. Eso también es un efecto especial”. Siguiendo esta filosofía, *Efectos especiales* pasa de ser una película sobre un asesinato real filmado a ser *una película sobre una película sobre un asesinato real*. Tan solo importa que la historia del crimen en cuestión pueda ser llevada a esa fábrica de sueños y pesadillas que es el cine. El hallazgo de Elaine, una joven idéntica a Andrea (también interpretada, de hecho, por Zoe Tamerlis), refuerza dicha prioridad. Como si la muerta jamás hubiese existido o jamás hubiese sido asesinada, pues ahora una doble tomó su lugar en el papel principal.

Así, en el tramo final de *Efectos especiales*, los propios personajes comienzan a tener dificultades para separar realidad y ficción. Lejos de tomar su rol como una obligación, Elaine termina convirtiéndose en Andrea, asumiendo su papel hasta las últimas consecuencias. Por su parte, Neville experimenta confusos flashbacks al rodar una escena de sexo entre Keefe (quien termina interpretándose a sí mismo por un chantaje del director) y Elaine en la habitación donde fue asesinada Andrea. Las imágenes de este acto se intercalan con las del estrangulamiento, sugiriendo que, en la mente del

6. La tensión entre realidad y ficción en medios audiovisuales ha sido abordada por autores contemporáneos como Francois Jost y Jacques Aumont. El primero expresa que “entre la realidad y la ficción no existe más que una diferencia de estatus lógico: los enunciados de realidad hacen referencia “en serio”, mientras que los enunciados de ficción “fingen” hacer referencia. Por otra parte, que los enunciados de realidad remitan al mundo real no dice nada de su conformidad con el mundo, eso significa solamente que, en tal caso, intentan ajustarse al mundo. La dirección de su ajuste va del mundo hacia el discurso” (2012, p. 36). Para el segundo, en tanto, “la representación es un proceso por el cual se instituye un representante que, en cierto contexto limitado, ocupará el lugar de lo que representa. No hay ojo inocente, pues la visión siempre va acompañada de la interpretación, incluso en la vida más cotidiana” (1992, p. 213).

cineasta–asesino, lo real y el “hacer creer” de los efectos especiales forman parte de un mismo mundo, de una misma materia indiferenciada.

## Conclusiones

Comenzaremos nuestras conclusiones con algunas observaciones finales. En su concepción tradicional, el mito snuff enfatiza la condición fantasmagórica y azarosa de la película con respecto a las huellas de su instancia productiva. Nadie la proyecta, nadie la ve, pero sobre todo, nadie la hace. En *Efectos especiales*, esas marcas de autoría son indirectamente recuperadas. Es decir, Neville planea estrenar su película snuff sin presentarla como tal, aunque, a la sazón, su nombre aparecerá en los créditos. *Andrea será su película*. Lejos de borrar la huella del realizador — su huella — el plan consistirá en un embuste, el de dar a conocer el material snuff no como registro de un hecho real sino como su opuesto, emplazándolo en un marco ficticio.

La morbosa tesis de Neville, como ya hemos visto, es que no existe realmente una diferencia entre realidad y ficción. Al llevarse a cabo tal idea, la víctima padece un segundo ultraje. El reemplazo de Andrea por su doble exacto elimina de antemano la remisión a un cuerpo auténtico, borrando para siempre sus rastros. Sin posibilidad de concebir el hecho como un *real registrado*, aquel cuerpo tampoco existió. Excepto, claro, como *efecto especial*.

Es así como Neville pretende neutralizar, en términos de la perspectiva de Sobchack, todo juicio ético sobre su conducta abyecta y criminal, anulando cualquier inquietud, pesquisa extratextual o escrutinio que pueda suscitar en el observador mediado. Merced a esa estrategia de engaño respecto de la divisoria entre lo admitido y lo no admitido, el protagonista puede hacerse visible como autor de la película snuff sin sufrir las consecuencias. Por cierto, tampoco las sufre el espectador embaucado. La vulnerabilidad del “espacio ético”, su fragilidad preliminar, parece indicar, no obstante, que dicho espectador *no sería del todo inocente*. La cuestión de la complicidad se presenta en *Efectos especiales* a raíz de una revelación turbadora: Lejos de los psicópatas snuff de otras imagerías, Neville es una celebridad famosa, admirada por el gran público debido a su notable capacidad para los “efectos especiales”.

El film de Cohen, entonces, ilustra notablemente las problemáticas formuladas por Sobchack en relación con:

- a) el espacio ético que debe establecerse entre cineasta y público con respecto a las representaciones –ficionales y, sobre todo, no ficcionales– del tabú visual de la muerte;

- b) el conocimiento “extratextual” del público que se pone en funcionamiento ante las representaciones de la muerte.

*Efectos especiales* también puede habilitar, de modo consciente, un interrogante cercano a la paradoja: ¿Qué sentido tendría imaginar un mercado negro de películas snuff si, en definitiva, el asesinato real –atracción cuestionable, aunque aparentemente *libre de censura*– ya se ha instalado en la gran industria del entretenimiento? Para encontrar una respuesta deberíamos recurrir de nuevo a Sobchack, a Metz, a Schaeffer: si la cultura que toma el snuff a su cargo no lo concibe como tal, entonces *no es snuff*, por lo tanto la presunción de su existencia prohibida en ámbitos del *underground* seguiría teniendo sustento, al menos como mito urbano.

El estatus *profesional* que el film de Cohen atribuye al snuff entrañaría, más bien, un comentario sobre la indeterminación semántica consustancial a toda imagen en sí misma (incluso, la que presenta credenciales de documental) y una duda sin respuesta concreta que probablemente solo se manifieste –si es que lo hace– en los espectadores más incrédulos y avezados: ¿Es real o es ficción? ¿Cómo estar seguros?

El snuff compendia, a raíz de lo analizado en el objeto, un síntoma creciente de violencia social; circunstancia ilustrada por medio de la atracción hacia una visualidad definida, cuyo dominio en la cultura aumenta paulatinamente. Convertidas en exhibición de consumo a gran escala, es decir, situadas en un universo discursivo que hace convivir de modo indistinto extractos *crudos* de la vida real y ficciones, las imágenes de violencia y muerte abandonan en buen grado su condición de *documento*. Interpretarlas depende más que antes de una procedencia otorgada en y por los medios. Dicho con otras palabras, depende del “hacer creer”<sup>7</sup>.

Por último, quizá sería pertinente volver, aunque más no sea de manera breve, sobre las reflexiones citadas en el inicio de este artículo. Comolli

7. A propósito del “hacer creer” entendido como estrategia discursiva, el estudio de Francesco Casetti (1986) analiza la figura del espectador desde una perspectiva semiótica, focalizándose en la enunciación cinematográfica. Para Casetti, es posible observar en el filme un “lector implícito”, que el texto fílmico elabora. En esta tesis, el vínculo imaginario entre las acciones en pantalla y la mirada receptora pasa por la búsqueda de una presencia, la del *interlocutor*. Es decir, el cine construye a su espectador, le hace seguir un trayecto. El lugar del espectador es parte del proceso de construcción discursiva, es la posición del sujeto–receptor tal cual el propio filme la establece. De tal forma, el espectador deja de ser considerado como un sujeto empírico situado materialmente en la sala oscura, para formar parte integral del filme, implicado en forma de texto. En igual sentido debe entenderse la siguiente afirmación de otro autor que ha indagado esta cuestión, Santos Zunzunegui: “Sólo atendiendo a los textos, explorando sus articulaciones finas, es posible describir las estrategias que en ellos se movilizan en busca de la confrontación con el espectador. Sólo renunciando a hipostasiar un “autor” y organizando una aproximación coherente al trabajo de la significación, tal y como es puesto en funcionamiento por cada film particular, se hace posible estudiar tanto las homogeneidades como las escisiones, las unanimidades como las disidencias que recorren las obras creativas” (Zunzunegui 1994, p. 25).

expresaba entonces que “la muerte filmada no puede ni debe ser una muerte verdadera. En el cine, la muerte es solo una fase del ser vivo. Y no es solamente el efecto de un poderoso imperativo moral. Se trata de una ley del espectáculo humano”. Bazin, en tanto, señalaba que “el cine puede decirnos todo pero no mostrarnos todo”. Tomando los planteos de Metz, Sobchack y Schaeffer, hemos advertido una tendencia que se agudiza con *Efectos especiales*: la muerte filmada, así como todo lo que el cine dice y muestra, se desempeña dentro de un espacio que comprende, en primer lugar, el *marco de codificación* en el cual la imagen se inscribe como un significante entre otros; y en segundo lugar, el soporte cognitivo extratextual que determina la percepción de dicha imagen por parte de quien la recibe. De ello se deduce que el snuff no puede reducirse excluyentemente al registro de un hecho mediante una técnica que garantice la objetividad o la pureza del testimonio. Se trata, más bien, de pensar la imagen en cuanto *discurso*. Solo así podremos avanzar en un análisis eficaz de los relatos que concibieron mitos como el del snuff, siempre en conexión directa con la cultura y las modalidades de práctica audiovisual que en cada imaginaria lo integran.

## Bibliografía

- AUMONT J. (1992) *La imagen* (1990); trad. A. López Ruíz, Paidós, Barcelona.
- BAZIN A. (1990) *Al margen de “el erotismo en el cine”*, en Id., *¿Qué es el cine?* (1958); trad. J. Luis López Muñoz, Akal, Madrid, 275–85.
- CASSETTI F. (1989) *El film y su espectador* (1986), Cátedra, Madrid, 37–53.
- COMOLLI J.L. (2009) *La ausente de todo espejo*, en Id., *Ver y poder* (2004); trad. V. Soumerou, Nueva Librería, Buenos Aires, 433–7.
- DANEY S. (1998) *El travelling de Kapo*, en Id. *Perseverancia* (1994), El Amante, Buenos Aires, 77–86.
- DIDI-HUBERMAN G. (2015) *Abrir los campos, cerrar los ojos*, en Id. *Remontajes del tiempo padecido 2* (2010); trad. M. Califano, Biblos, Buenos Aires, 40–67.
- JOST F. (2012) *¿Qué significa hablar de realidad para televisión?*; trad. M.M. Uzín, “Toma Uno”, I, I, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 34–8.
- KEREKES D. y SLATER D. (1994) *Killing for Culture: Death Film from Mondo to Snuff*, Creation Books, Londres, 23–5.
- METZ C. (2002) *Ensayos sobre la significación en el cine* (1968–1972); trad. C. Roche, Paidós, Barcelona, 165–7.
- PONDERO M.G. (2009) *Le sacré dans l’image photographique. Études sémiotiques*, Lavoisier, París, 57–64.

- RANCIÈRE, J. (2008) *La imagen intolerable*, en Id., *El espectador emancipado* (2008), trad. A. Dillon, Manantial, Buenos Aires, 145–9.
- SCHAEFFER, J.M. (1990) *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico* (1987); trad. D. Jiménez, Cátedra, Madrid, 35–50, 62–4.
- SMITH G. (2004) *Final Cuts: The History of Snuff Films*, “Fringe Underground”; <http://www.fringeunderground.com/snuff.html> (última consulta: Junio 2015).
- SOBCHACK V. (2004) *Inscribing ethical space: Ten propositions on death, representation and documentary*, en *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley, CA, 245–8.
- ZUNZUNEGUI S. (1994) *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Cátedra, Madrid, 132–4.

# The French Chanson and its Follower Rap between Commitment and Censorship

Technological Possibilities and Strategies of Communication,  
Self-Empowerment and Mobilization

EVA KIMMINICH\*

ITALIAN TITLE: *La canzone francese e il rap tra impegno e censura: possibilità e strategie (tecnologiche) di comunicazione, auto-affermazione e mobilitazione*

ABSTRACT: The article aims at demonstrating, on the one hand, the power of lyrical music as a medium of creating awareness, critique, and protest. On the other hand, it aims at discussing, through a series of case-studies, under which circumstances this potential can have an influence on individuals, society, and politics. Through the examples of censored chansons from 19<sup>th</sup>-century Paris café-concerts, the article is meant to show the reformative power of this genre. This power motivated the fears of the upper classes, as well as the tightly woven net of censorship of the time. The example of French rap, which is deemed the *Renouveau* of politically engaged chansons, will then demonstrate how awareness is built today and which sociopolitical influence it can bring with it. With the additional look at previous studies on West African rap, the article shows how, bearing in mind the phenomenon of new media, a sociopolitical influence can be developed via lyrical music as a genre, despite censorship and repression.

KEYWORDS: French *Chanson*; Café-Concert; French and West African Rap; Creation of Awareness; Organic Intellectual; Protest.

## I. *Chansons engagées* in 19<sup>th</sup> century café-concert

The power of sung language has been both used and feared by the ruling since centuries. Songs were used to praise and criticize rulers and they spread moral values and information.

During the 18<sup>th</sup> century, the *chanson* developed, mostly in cafés and café-chantants, into an important medium of social and power critique,

\* Eva Kimminich, University of Potsdam ([kimminic@uni-potsdam.de](mailto:kimminic@uni-potsdam.de)).

which, during the preparation and execution of the Revolution in 1789, even gained an important role in the streets through its conative and emphatic features. The Marseillaise and Carmagnole are to this day much-cited texts or melodies.

This very power of chansons was also used by the labor movement rising during the 19<sup>th</sup> century. The *goguettes*, formed in the first half of said century, were meeting points to exchange their ideas. They were subsequently well surveilled by the government. Chansonniers such as Jean Pierre Berenger and Charles Gilles were arrested multiple times for their critical songs. (cf. for the following Kimminich 1998: 23–90)

Within the *goguettes* induced boom of the chanson, more and more cafés–concerts were funded from the 1830s. They at first settled on the Champs–Elysées, later in the working class neighborhoods in the north east, in the Quartier Latin and on the Montmartre. From 1847 on, the cafés–concert became the center of political life and were especially harshly censored after the Revolution. Socially and politically critical texts were eliminated between 1849 and 1850. Despite the strong surveillance, the cafés–concerts had their prime during the Second Empire (1852–1870). Countless establishments were opened. The largest of them offered 500 to 2000 seats, such as the 1858 built Eldorado.

In the first half of the century it was sufficient to register the chanson text with the censoring bureau, but since the second half, specially employed clerks would monitor the concerts in order to control whether the exactly sanctioned wording hadn't been modified during the act. In such a case, the result would be heavy fines or the closing down of the establishment.

These measures show that chansons were still viewed as a serious threat. Next to morally questionable texts, especially those pondering the unequal distribution of goods, as well as the life circumstances of lower social classes, or criticizing the bourgeoisie and rich or political actions and actors.

I have thus viewed chansons in Foucault's sense as a foundation for future thought patterns. It is a text corpus of 7000 songs, mostly hand-written and stored in the *Archives Nationales* in Paris.

With the help of lexical, semantic and grammatical analyses, it was shown how the wording contributed in developing a consciousness of the self and of class, how it created a we-feeling and resistance. The following few examples will illustrate this (cf. Kimminich 1998: 100–166).

It is noteworthy that declarative sentences had the most frequent occurrence with its 60%, pronouncing reality defining observations, i.e. specifically pointing out social grievances, while at the same time voicing opinions and concrete critique. e.g.:

La misère nous étrangle de ses grands doigts décharnés  
le peuple a besoin de gagner son pain  
Français, tu n'est qu'une bête de somme.

The conclusions to the declaratives are almost always underlined by the stressing phrases *c'est* (16%), *voilà* (5%) and *il faut que* (24%):

C'est des propres à rien [les politiciens]  
c'est à Danton, Robespierre, Mirabeau que nous devons la liberté  
voilà comment j'entends l'égalité  
voilà ce qu'on ne sait pas  
il ne faut pas de ces députés-là  
il ne faut plus que l'on tue les hommes comme un vil bétail.

Negation of actual state:

Assez longtemps par des grands mots de gloire on aveugla la pauvre humanité  
à bas les prétendants et vive la République  
plus d'hommes gras.

Analyzing the verbs, 25% are deemed to express exclamations, i.e. mostly appeals to solidarity or threats against the rulers or owners. First person plural imperative:

Forgeons le fer des fusils en faucilles en profit des familles  
sauvons la dignité des travailleurs  
soyons tous égaux ici bas.

Second person plural imperative

arrêtez, riches, vous n'avez pas le droit de tuer  
brisez, rompez les instruments de guerre  
criez très fort "plus de bourgeois", sauvons l'ouvrier.

Of the 3523 nouns (9 per chanson on average), 40 % denote members of the dominated or dominating social classes. The nouns "peuple", "faubourien" or "travailleur" gained a positive connotation, as are the role models "gamin de Paris", "gavroche", etc. As for the pejorative synonyms used by the bourgeoisie to denote the same social classes, their stigmatizing use was a theme, while their meanings were subsequently reappropriated.

Example "le gueux":

Charité t'es qu'un rêve, c'est toujours le gueux qui crève  
j'suis furieux de voir sur le pavé tout ce tas de pauvres gueux  
honnêtes gueux, formons vite un lien pour entraver du vice les prouesses.

Nouns such as “bourgeois” gained a negative connotation or were substituted through metaphorical expressions like “les infects” or “les vers rongeurs”.

Finally, it is very visible how socially sanctioned thought and evaluation patterns were confronted with own rasters which devalue or reappropriate the former. They on the one hand strengthen the individual and collective identity of lower social classes and offer incentives for a self and class consciousness. On the other hand, they offer an insight into alternative models of reality, which came about through the confrontation of official social reality constructions with the life realities and suggested solutions of social outcasts.

These powers and their potential for change could be held at bay through a tightly woven mesh of censorship since they were bound to localities and personalities.

## 2. “Chansons enragées” – Rap in France

Lyrical music achieved a renewal through rap, which was introduced to France during the 1980s and originally comes from the USA. Said lyrics were especially embraced by young people with a migration background and developed further both stylistically and musically. They continued the tradition of engaged chansons.

Those entail social messages which present ways to the underprivileged how to handle their precarious state without resorting to wild gunfire, e.g. as shown in the songs of the group NTM: “Pose ton gun, mec, sinon c’est dix ans / Plus – la mort d’un homme sur la conscience, c’est pesant” (“Pose ton gun”, from: *Paris sous les bombes*, Epic/Sony 1995).

During the first phase, the songs depicted the life circumstances within the *banlieues* of big cities, the social, cultural and economic discrimination, as well as their results: economic crime, drugs and violence. Since the 1990s, there was a focus on the causes of discrimination and racism, as well as the effects they have on identity building and socialization. Yazid thus described the following in his song “Je suis l’arabe” (Pias 1996):

A mon passage je sens l’odeur de la rage  
 Qui se dégage  
 Malgré vos tentatives de camouflage  
 Me revoilà fusillé des yeux  
 La honte on vit avec, dans l’dos une étiquette  
 Certains l’acceptent, d’autres la rejettent et ça s’exprime en violence. . .

Additionally, colonialism and immigration policy, as well as French history, with a special view on the values of the Republic, freedom, equality and brotherhood, were questioned. On the one hand, this opened a foundation to the suburban youth for their own history, i.e. identity building and value creation; on the other hand, the rappers pronouncing themselves as French also looked for their place within French society. Subsequently, deeming themselves social actors in the sense of 'citoyens de la République', they resort to revolutionary and republican symbols – hence their mentioning of the Marseillaise and its framing into a tricolour with an additional color for immigrants: "Allons enfants de la patrie / Le jour de gloire est arrivé pour ceux qui se mettent à crier / Une couleur de plus sur le drapeau" (KDD, Kartel Doubel Détente, *Une couleur de plus sur le drapeau*, Columbia/Sony 2000).

Even the symbolic character of the Nation is confronted, as in the 1998 by a lyric form Sinistre and Bams. Directly referencing the nursery rhyme "Elle m'aime / Elle m'aime pas", Marianne as the mother of the Republic is asked what she thinks of immigrant children. The answer is staged insecurely:

Mais est-ce qu'elle m'aime vraiment? / Un peu, beaucoup, à la folie, pas du tout ou passionnément? / J'te dis qu'elle t'aime / etc ... Est-ce que ça vaut la peine qu'elle m'aime / Quand elle-même, elle sait qu'entre nous se pose un grand problème / ... / Elle m'aime / Elle t'aime / Est-ce que la France m'aime? / Elle t'aime / Malgré moi et mon HLM? Elle t'aime. ("Est-ce que ça vaut la peine", in: *Sachons dire Non!* Reel Up/EMI 1998)

Princess Anies and Amara have a different take on this question in 2007:

Je sais, j'suis pas l'fils dont t'as rêvé, je sais / Mais arrêtes ! M'reproche pas c'que j'deviens car c'est toi qui m'a élevé / C'est d'ta faute si j'ai dévié, c'est qu'j'voulais monter en grade / Toi tes règles ne m'ont réservé que les tâches ingrates... (*Ecoute la rue Marianne*, Cantos 2007)

This doubt over their existence as French citizens and an increasingly sniping tone against the governmental authorities, as well as repression are especially visible during the 1995 change in government and again after the 2005 unrests, i.e. after the Sarkozy's election. When members of the Front National gained mayoral positions after Jacques Chirac's election as president in 1995, xenophobia and everyday racism increased immensely. The leader of the Front National, Jean Marie Le Pen, called rap the cancer growth that is hollowing out France. Rappers were actively involved in demonstrations against the Front National. In 1995, popular rapper Joey Starr of the group NTM was sentenced for libelling a police officer.

When the French populace alluded to the national legacy of the political chanson and artistic freedom of speech, the sentence was reduced and its

justification reformulated. It was suddenly not about song lyrics anymore, which did actually contain aggressive statements against police officers, but about verbal aggression against civil servants (Hüser 2004, Prévos 1998: 72).

Major unrests commenced in 2005, when two youngsters, fleeing from police control, died in a power transformer accident. Sarkozy's claim that he intends to cleanse the banlieues with a high-pressure cleaner only made it worse. The rapper Keny Arkana took this expression and reformulated it:

OK pour nettoyer la racaille, mais partons donc karchériser l'Elysée / Ces hommes d'affaires, en forme de politiciens / Libéralisant le pays en dépit des vœux d'la populace / Bâillonnant la démocratie, pour faire passer leurs lois / Leurs décrets, même quand le peuple a dit "ASSEZ!" (*Entre Ciment et la Belle Etoile*, Because, Warner Music Switzerland, 2006)

The causes of the unrests were not investigated, nor were there political consequences. In actuality, songs of certain rappers were made the culprit, just as in 1995. M.R., Sniper and Minister Amer were sued for allegedly inciting violence through their lyrics. The accusations had to be withdrawn as to not let the unrests escalate, but the same strategy was used as in the NTM affair, where right-wing conservative politicians sued as private persons in order to circumnavigate the right to free speech. Even though the rap scene has increasingly been commercialized, there is still a very engaged core as before.

### 3. Francophone Rap in West and North African Countries

The spectrum of influence of rap in West Africa has been a much larger one, and which I have been monitoring since 2000. There, music is an essential component of social coexistence and builds on the tradition of the griots. Their function is to conserve the history of the people and develop it further, as well as to monitor the moral of society and the authorities.

The Senegal rap scene also developed in the 1980s and quickly grew into the third largest after the US and France. Unlike in France, Senegal rap was not taken over by ethnically and socially underprivileged groups, but rather by young men with secondary, sometimes even higher education.

Rappers such as Didier Awadi or groups like DaarJ continued the tradition of the griots and understood themselves as critics, but equally so as informants and the mouthpiece of a still predominantly illiterate society. Their repeatedly formulated goal was the *conscientisation* of the population and the strengthening of the Senegal democracy, which has existed since the country's independence, but has always stagnated in its implementation. For the pre-colonial traditional norms and values, such as patronage and

cliente connections, were at odds with the participatory structures of a democracy. Through clientelism and patronage, power was concentrated and large numbers of the population were therefore excluded from the vertical resource distribution entailed in this system (cf. Tull 2001).

Already under Abdou Diouf, the youth unemployment was on the rise and, together with the stagnating development of democratic structures, corruption and economic crisis, it increased the dissatisfaction in the country. The rappers criticized the situation and critical groups such as Keur-Gui (1999) were censored and incarcerated.

In 2000 rappers called the youth to vote. Abdou Diouf was voted out of office and his successor, Abdoulaye Wade, was warned. During a press conference in September 2000, Didier Awadi noted that all politicians lack ethics and morals, no matter the partisan membership. With his new album *Da Millenium*, coming out the same year, he offered a new analysis of the then current social and economic situation in Senegal. He for instance remembered the immense wealth of the African continent which was wasted by corrupt politicians and called on the youth not to take the corruption and sell out of their own resources anymore and to take their responsibilities as democratic citizens seriously. Other rappers equally warned Wade to keep his promises and criticized the power abuse and corruption; this was especially so on the compilation *Politiciens* (Fitna Production) which came out in autumn 2000:

Depuis que nous t'avons confié les commandes, les choses ne font qu'empirer, la misère et la galère augmentent. Ton programme n'a toujours pas commencé. Nous avons signé un pacte. Maître, ne te comporte pas comme un traître; Maître ne sois pas sénile et n'essaies pas de nous tromper. Nous t'attendons. Nous portons toujours notre espoir sur toi, nous avons encore confiance en toi. Sui tu ne fais pas ce que tu as promis, nous ferons exactement ce que nous avons fait avec Diouf ! et il s'en est allé sans crié garde.

Others criticized specifically the corruption between politicians and the Marabous. They were threatened with murder and received beatings.

When the life circumstances were increasingly getting worse and the January 2011 power out lasted longer than usual, the Keur-Gui rappers and others founded, together with the *La Gazette* journalist Fadel Barro, the *Y'en marre* movement. It was not to be a political, but, as Thiat put it, a civic and social movement to defend the democratic rights promised to them. Awadi's 2011 published documentary *Le point de vue du lion* (<https://www.youtube.com/watch?v=JZH-LoLzJ-w>) must have had an influence on the atmosphere then. He defends his call for a mental and cultural African revolution through interviews which he compiled throughout several years — with former presidents, ministers, UN officials, writers,

historians, migrants and refugees. The credibility of the musicians led to a great demonstration turnout — on 19 March 2011, on the *Alternance* holiday, numerous people showed up to a first demonstration. During the gathering, the concept of the *Nouveau Type Sénégalais* (NTS) was presented: the enlightened citizens are to take their fate into their own hands, just as the rappers have demonstrated since two decades already. June 23 has seen a mass demonstration, formulating clear goals: the from Wade's constitution changes (i.e. the extension of his being in office). Thiat and Fou malade were both incarcerated, but later let go due to the pressure of the protesting youth.

Wade's abdication was the only peaceful solution, hence *Y'en marre* were trying to fix the problem of around 1 million 18-year-olds being without a voter's registration card. They went from door to door to inform youngsters that they could take matters into their own hands by voting. According to the motto "ma carte, c'est mon arme", endless queues were made at the voter's registration offices. The campaign was successful – around 350.000 voters registered, even though the offices let them wait for hours, only let 20 voters per day through or sent them back home due to a lack of paper. On 20 December, the band gave out their album *Y'en a marre*. The songs reminded of the current life circumstances, of Wade's vote promises and called again to the ballots. With the slogan "Je vote, donc je suis", organizations such as *Voix de jeunes* explained on their websites the voting procedure. February 26 2012 saw the abdication of Wade by a youth which measured him against his voting promises and his ethical values. This is how democracy in Senegal has won.

Let us also have a look at Tunisian rap. Here, rap developed under the autocratic regime of Zine El Abidine Ben Ali. Due to censorship and a ban on assembly, it remained in the underground and could therefore not develop further within the music scene. Nevertheless, rappers would perform in public, such as rappers from the suburban raised Mohamed Salah from Sidi Hsine, Tunis. In his song "Rayah Wayne", he spoke what many young Tunisians felt: "Where should I go, should I go with my rage. / I want my pride and I will drink my coffee in Europe. / I'll go to seek my fortune, which I cannot find here. / I'll get what I deserve, what's been stolen from me." Threatened by the censoring bodies, Balti changed to new technologies and published his songs on Youtube. Samir Abdmouleh, called L'Imbattable, dared to organise a concert in a Tunis hotel (Mechtel) in 2007 already, which as was usual, was only possible with police presence. He told us what happened, when he intoned a political song: "I rapped a political song with the title "Contre le système". I saw two policemen coming to the stage. They forced me to leave the stage and cancelled the concert after 10 to 15 minutes already. It was only because of this song and its ideas

the policemen didn't like." He also explained how rap was disseminated before the existence of Facebook and Twitter, or which communicational possibilities were available to them with the introduction of these networks: "The songs were spread via mobile phones and CD shops. Our albums were not available officially, but as bootlegs. Since 2007, 2008, Facebook has helped us a lot to spread our songs. As soon as I post a song, I'll get hundreds of comments, everyone speaks their mind. We've spoken the truth, a truth which the entire system kept secret." (Interview on 25<sup>th</sup> February 2013)

Other rappers, such as Psycho-M (After a regime-critical phase, Psycho M has enlisted for the cause of the Ennadah party, rapping against a secular state at their party assemblies) or Lak3y who equally see themselves as part of Conscious Rap, also talked about the state of the young generation prior to the December 2010 uprising: unemployment, lack of prospects, but also repression and the whim of police. Another example is Sfax based rapper Hamada Ben-Amor, aka El General, whose song Raïs Lebled became the revolutionary anthem over night and made him a star. On 7<sup>th</sup> November, the anniversary of Ben Ali's rise to power, El General posted the song to Facebook. Therein, he calls on the president to look around in his country: "Go into the streets and look around you, where the people are treated like livestock, where policemen beat veiled women." He additionally lists the grievances of the country: "People eat from rubbish bins, / many don't have a roof over their heads / oppressed by the injustice / while these sons of bitches — you know them well, Mr President — stuff their pockets. . . Mr President, your nation is dying / Your nation is eating dirt / Look at what's happening, / The squalor is everywhere."

After the death of Mohamed Bouazizi on 17<sup>th</sup> December, El General published another song, Tounes Bladna (Tunisia, our country). On 6<sup>th</sup> January 2011, another rapper was incarcerated and spent several days in prison. After the abdication of Ben Ali, Raïs Lebled was aired on the stations Tunivision and Al-Jazeera. Everybody knows the song, as it became the symbol of the national uprising. Thus, even in Tunisia rap has proven to be an important medium of individual expression, critique, information and solidarity – initially though only via Facebook and Twitter. It is with the Revolution that rap songs have become more wide-spread and a symbol for national uprising, even though the rappers themselves had a minimal role in this process. As a medium for consciousness creation and solidarity, rap was initially operating within the underground. It especially offered the male youth possibilities to uncurl, to discover their creativity and strengthen their self esteem, in order to voice what many under Ben Ali's regime would not dare to. This is an important evolution of civil society in the long run. However, it should not be ignored that others may copy this form of expression — such as Psycho M rapping for the Ennadah party.

## Conclusions

The three case studies show that lyrical music possesses a potential for consciousness building and mobilization, by operating on the official reality constructions and revealing race, class or gender specific stereotypes. Thus they can contribute to self-empowerment and identity (re)construction. In consequence, mobilization or even a revolt of broader social groups is possible. But for this to happen, several factors must coincide.

It is essential that firstly a large portion of society becomes aware of their current state, as well as their power. Secondly, it requires a weakened and heedless ruling state, as was the case in Senegal and Tunisia. But especially, organic intellectual with a chance for media representation are crucial.

Paul Gilroy (1987) takes the idea of the organic intellectual from Antonio Gramsci in order to describe the activities of London-based rapper Smiley, same as George Lipsitz did (1990) to describe the role of Chicano rockers and Nathan D. Abrams (1995) applied onto US hardcore rappers, respectively. Gramsci defined the term in his *Prison Notebooks*. He differentiates between “professional intellectuals” and “organic intellectuals”. Professional ones are bound to the state, whereas organic ones aim at bettering the socio-economical, political and cultural situation in their communities. Professional intellectuals are lackeys of the state and have the “consciousness” of tangerines. Organic intellectuals however need to be the organizers of centrifugal powers (Gramsci 1971: 12). Gramsci’s definition presupposes the existence of a dominating group or class, which exerts its dominance over a subordinated group or class through the state and legal force. The organic intellectual hence promotes the rise of a newly organizing class or group, which is seeking, or rather demanding its rightful place in the distribution of resources. This is equally so in case of the lyricists and singers of the censored chansons, as well as for the rappers in France, Senegal, Mali and Tunisia.

At the core of their activities are, as Bill Lawson has shown on the example of US rap (2005: 161–172), the idea of *citizenship* as a political and philosophical idea of a societal contract – e.g. as designed by John Locke. Locke argued that, during a pre-political state of society, free and equal individuals came together to concede certain rights to the state in order to secure their property and life, without canibalising their personal autonomy and freedom: “Citizenship encompasses a feeling of being a vital part of the state; it gives an individual a social reference point to gauge his or her place in history, world geography, and our global society. The individual feels that his or her actions are part of the history and development of the state and therefore feels loyalty to it.” (Lawson 2005: 165). The democratic idea of citizenship is also a central idea in the reflection of African statehood after

countries there became independent (cf. Sheldon 2005). This consciousness of the own history and meaning of individual action can equally be read in the 19<sup>th</sup> century chansons, as in the songs and statements of rappers in France and Senegal.

Let us clarify the previously named factors on the three case studies. In the Senegal example, they were present in an almost ideal constellation. The socio–economical circumstances had weakened the state and undermined its authority. For the politics–weary populace, the rappers became organic intellectuals. They informed, enlightened, contributed to consciousness building and served as progenitors and mouth pieces. Regarding the new media technologies, it is clear that they had played a small role in the dissemination of critical thought. Building of the necessary infrastructure commenced in February 2000 and the availability of power, although being better in Senegal than in other African countries, was only at a rate of 30.4% in urban areas and just 4% in rural ones. Thus, only 0.98% had an Internet connection in 2000, whereas in 2012 those were at least 19.20% already. Nevertheless, this surely is not a percentage responsible for such a driving force as described above.

Even the since 2000 rising number of cyber cafés in Dakar did not change that – in April 2002, those were at 58 — since the Télécom Plus and Métissacana run cafés asked for between 1000 and 2500 FCFA per hour. This is a relatively high amount for the unemployed and average worker. Another crucial hindrance to Internet access is the high illiteracy, which the musician Mbalax–Sänger Youssou N’Dour tried to tackle with the 2001 Hewlett Packard funded *Joko* Telecenter (*joko* meaning connection). These centers were mostly used by merchants (especially women) and even offered low priced courses in French and Wolof (as lingua franca) (Afemann).

These opportunities were however at first scarcely used to disseminate rap songs. This was done via cassette tapes created in home studios. Rap was at the time mostly spread through privately owned radio channels, which supported the music immensely — especially Radio Wafadjiri, 7 FM and Radio Oxyjeune. Rap was thus available in various programs, 24/7. New groups and albums were presented at press conferences and several daily newspapers also reported on it. Lastly, the rappers would increase their popularity through national live concerts and tours.

In the technologically more advanced Tunisia, rap did not seem to have a visible role in the 2011 Arabic Spring commencing there, but with the help of Youtube, rap provided the revolutionary anthem. During the repressive system of Ben Ali, any gathering and thus also concert was forbidden or strongly controlled. Also, the rap scene developing in Tunisia therefore used the Internet, uploading their songs to Youtube. With this, they contributed

to the formation of a consciousness of collective revolt. Additionally, the rapper El General uploaded his song “Rais le bled”, appealing to the Tunisian president to look at what is going on in his country and to take responsibility for it. That his song has been the talk of the nation, El General realized in jail first, because immediately after the eruption, the authorities became aware of the till then unsurveilled Internet and its possibilities. Thus, the rappers and other artists became visible in their role of organic intellectuals, were arrested and mistreated.

In France, the knowledgeable rappers produced their songs themselves. Selling CDs in big music stores like the FNAC was not their goal, because in order to do this, they had to sign onto major labels and auto-censor their texts. It was only on the 1980ies pirate radios that some critical lyrics were diffused. On the 90ies radio stations, particularly Skyrock, there was a careful selection of which rapper was promoted. But the main goal of knowledge rappers was their “free social work”, organizing meetings and small rap stages in the so called “*quartiers sensibles*”, in order to work with young people, showing them alternatives to robbery, drugs and violence. The songs describe it explicitly — e.g. the Parisian group 113 with „Reservoir Drogue” (in: *Les Princes de la ville*, Small/Sony 1999), an allegory of personalized drugs destroying each other.

Concerning the social standard, French rappers are mostly part of a marginalized social group, with their parents or grandparents being migrants. Being born in France themselves changes little in their case. Becoming aware of their situation and its historic dimension, they also became organic intellectuals, but on a much smaller scale. They became the mouth piece of a marginalized youth. Trying to integrate themselves by claiming the implementation of the Republican values, they wanted to set examples for the younger ones risking to end up in crime and drug abuse. But they were not accepted by society, nor were they perceived as French citizens by the government. Discovering that equality is not meant for them – for equality was not to be had for French born citizens of migrant parents – they changed the metaphors of their song texts; the tenor become rougher and more aggressive. In 2005, heavy riots shook the *banlieues* of Paris and other cities in France. That the then president Jacques Chirac appealed to them at this moment as „citoyens de la république”, promising to find solutions to unemployment and marginalization, was definitely too late, and Sarkozy’s verbal faux pas (in which he aimed to cleanse the *banlieues* with a high-pressure cleaner of the brand Karcher) only strengthened the turmoil and frustration. The situation has not really improved even to this day, but the presence of police in the suburbs has been increased.

Let us finally have a look at the case of the café-concerts. Communication there took place face to face, or rather voice to voice, additionally

by song flyers. But the censorship system was very subtle and its control worked very well. Thus the reconstructive and mobilizing force of songs could not be deployed or unfolded as it was the case during the Revolution of 1789.

To sum up, censorship and repression can be subtle means to suppress critical songs, but long term they can nevertheless unfold a reformative power, and this is by disseminating other visions of social stereotypes and of the social construction of reality. Whether these alternative visions are accepted by a plurality and lead to a change of social realities themselves, depends on the coinciding of the named factors. But the presence of organic intellectuals seems to be essential. Reconstructing the patterns of perception of social reality and of social stereotypes, they are the initial point of any change, regardless of their being (well) known or not.

## Bibliography

- ABRAMS N.D. (1995) *Antonio's B-Boy. Rap, Rappers, and Gramsci's Intellectuals, Popular Music and Society*, 4, 19: 1–19.
- AFEMANN U. (2001) *Internet in Senegal*, [www.home.uni-osnabrueck.de/uafemann/. . . /Senegal](http://www.home.uni-osnabrueck.de/uafemann/. . . /Senegal) [last access 7 January 2016].
- BELLA BALDE M. (2008) *Démocratie et éducation à la citoyenneté en Afrique*, L'Harmattan, Paris.
- GILROY P. (1987) *There Ain't no Black in the Union Jack*, Hutchinson, London.
- GRAMSCI A. (1999) *Selection from the Prison Notebook*, ed. And trans. Q. Hoare and G. Nowell Smith, Lawrence and Wishart, London.
- HÜSER D. (2003) *RAPpublikanische Synthese: Eine Zeitgeschichte populärer Musik und politischer Kultur*, Böhlau, Köln.
- KIMMINICH E. (1998) *Erstickte Lieder. Zensierte Chansons aus Pariser Cafés–concerts des 19. Jahrhunderts. Versuch einer kollektiven Reformulierung gesellschaftlicher Wirklichkeiten* [Romanica et Comparatistica 31], Stauffenburg, Tübingen.
- (2010) *Ton – Macht – Musik. Populäre Rap–Lieder und die französische Gesellschaft*, in D. Hüser (ed.) *Frankreichs Empire schlägt zurück. Gesellschaftswandel, Kolonialdebatte und Migrationskulturen im frühen 21. Jahrhundert*, Kassel University Press, Kassel, 331–46.
- (2013) *Rap in Tunesien: Revolution oder Evolution*, “Inamo: Kunst und Revolution”, 19, Summer: 38–9.
- LAWSON B.E. (2005) *Microphone Commandos. Rap Music and Political Philosophy*, in T. Shelby and D. Darby (eds) *Hip Hop & Philosophy: Rhyme 2 Reason*. Open Court, Chicago et al., 161–72.

- LIPSITZ G. (1990) *Times Passage. Collective Memory and American Popular Culture*, Univ. of Minesota Press, Minneapolis.
- MARASZTO C. (2002) *Sozialpolitische Wende? Zur Entwicklung des Rap im Senegal*, Stichproben. *Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*, 4, 2: 81–104.
- SHELDON G. (2005) *Democracy in Senegal. Tocquevillian Analytics in Africa*, New York, Palgrave Macmillan.
- TULL D. (2005) *Demokratisierung und Dezentralisierung in Senegal: Dezentralisierungsreformen und innenpolitische Entwicklung seit 1990*, Inst. für Afrika–Kunde, Hamburg.

# De la nécessité à la volonté d'autocensure

L'exemple de l'improvisation musicale

TRISTAN IKOR\*

ENGLISH TITLE: *Self-Censorship and Musical Improvisation*

ABSTRACT: Self-censorship is a complex but fundamental mechanism in the way that it may serve a sense of belonging to the quality of what I call presence. Self-control avoids exclusion by preventing any given identity from betraying itself. And this control, which is similar to a tendency towards self-consciousness, represents a need to stay present; presence has as a force of attraction on the imagination with respect to both immediacy and absence. In the urgency of presence, the development of one's self-appreciation forms a link between the dimensions of subjectivity, time and space. This is the principle that our musical improvisation demonstrates: it develops a special relationship with self-censorship by letting the quality of the improviser's presence determine the accuracy of improvisation. However, in accepting the necessity of self-censorship, the improviser goes one step further and comes to actively desire it. This is because censorship is in fact necessary in order to experience liberty. Liberty is not meant here as the ability to make rational choices but rather as the possibility to feel a real identity; to be free, then, is to discover what it means to be oneself. Thus, paradoxically, having control is a necessary part of allowing something to just be. In general, self-censorship is vital to going against personal and cultural reflexes, to getting used to unknowing and to finding out what it could be to truly act freely.

KEYWORDS: Presence; Improvisation; Self-Censorship; Music; Immediacy; Urgency.

Du fait de son ancrage prédominant dans les sciences politiques, la notion de censure apparaît généralement comme un acte de violence sociale, comme une atteinte aux libertés individuelles. L'idée de censure — du latin *censeo: je juge* — implique l'effectuation d'un contrôle, elle est un pouvoir réalisé (Lamizet 2002, p. 350). Mais ce jugement est loin de ne concerner que la tension entre une aspiration individuelle à la liberté et les contraintes collectives: il est au fondement de toute prise de décision et dépend en

\* Tristan Ikor, Université Lumière Lyon 2.

premier lieu d'un pouvoir sur soi. L'autocensure est peut-être la censure la plus puissante en ce qu'elle agit à la racine même de l'expression qu'elle contrôle<sup>1</sup>. Et parce qu'elle est aussi ce qui permet la reconnaissance (Hon-neth 2000, p. 241), elle relève d'une nécessité qui n'a aucune valeur morale ou idéologique; simplement, elle ne peut pas ne pas exister: c'est parce que l'autre sait que ce qui est dit est déjà une sélection, que le mécanisme de compréhension implique la reconnaissance mutuelle d'une appartenance. Choisir ce qui peut se dire explicite indirectement les normes auxquelles ce choix se rapporte. Aussi, une totale liberté d'expression ne liquiderait pas la problématique de la censure pour autant: *le pouvoir est une modalité diluée*. L'autocensure est un mécanisme complexe du rapport à soi (et, en conséquence, des rapports aux autres et au monde), d'autant plus fondamental aujourd'hui pour comprendre notre propre compréhension du monde que le souci de soi est au centre de notre idéologie contemporaine.

Il ne s'agit pas, à proprement parler, de proposer ici l'analyse d'une situation d'improvisation musicale<sup>2</sup> qui, évidemment, implique une complexité débordant largement la question de l'autocensure. C'est bien, à l'inverse, la réflexion autour de cette dernière notion qui légitime une mobilisation *partielle* des problèmes soulevés par la démarche de l'improvisateur<sup>3</sup>. Une remarque qu'un improvisateur chevronné me fit au sortir d'un spectacle d'improvisation pourrait suffire à montrer l'importance et la radicalité du mécanisme d'autocensure dans la réalité de cette pratique: « Dès qu'une idée se formule dans ma tête, c'est déjà trop tard, alors je la refuse. »<sup>4</sup>. Pour comprendre l'évidence de ce refus, un détour s'impose: d'abord, deux pôles distincts et complémentaires motivent l'institution d'un pouvoir sur soi, à savoir une *nécessité* d'appartenance dépendant de la reconnaissance sociale, d'une part, et un désir d'adhésion à soi d'autre part. Dans tous les cas, il est question d'affermir sa *présence*, qui est, pour l'improvisateur désireux d'être-là (Heidegger 1986, p. 600), le moyen de réaliser cette *volonté* de se rendre libre.

1. N'est-ce pas parce qu'elle fait endosser au censuré le rôle de censeur que la propagande est toujours plus efficace qu'une seule interdiction légale?

2. L'improvisation musicale dont nous parlons désigne l'improvisation dite libre, et non pas une improvisation *jazz* à partir d'un thème, ni même toute autre improvisation inscrite dans un style prédéfini. L'improvisateur se définit ici plutôt comme un musicien ayant radicalement décidé de *vouloir continuer à ne pas prévoir* au fil de son jeu.

3. Citons seulement les plus récentes des nombreuses études qui s'intéressent spécifiquement à l'improvisation: SALADIN, 2014, p. 400; ROUSSELOT, 2012, p. 162; BACHIR-LOOPUYT, CANONNE, SAINT-GERMIER, TURQUIER, 2010, p. 192.

4. G. LAVERGNE, le 12/08/2012, à Lyon.

## 1. Reconnaissance structurale et désir existentiel

Un collectif se constitue autant en rassemblant qu'en divisant; toute définition d'une appartenance est aussi celle d'une exclusion. Une compréhension relative est d'abord nécessaire à la distinction, car sans le respect d'un minimum de convention, l'identité est jetée à la folie. La maîtrise de soi vise, par autocensure, à empêcher l'identité de se trahir, à éviter l'exclusion. L'identité est tiraillée entre un besoin de reconnaissance, dont le réel est le pouvoir qui fonde la subjectivité par sa relation à l'autre et l'expression d'une appartenance, et un désir irréductiblement singulier, qui permet sa distinction. La dimension collective de l'identité est un rapport au pouvoir, qui résiste et se confronte à sa dimension singulière proprement impartageable. Finalement, l'articulation du désir d'authenticité au besoin de reconnaissance s'inscrit dans la distinction plus générale qui sépare l'existentiel du structural, telle qu'Eero Tarasti la présente:

Ma thèse est que les concepts « d'existentiel » et de « structural » sont des catégories esthétiques générales, et qu'ils ne se limitent pas à caractériser les mouvements historiques spécifiques que furent l'existentialisme et le structuralisme. Ces catégories formeraient plutôt une strate centrale dans les arts de notre siècle, et plus largement dans la civilisation européenne dans sa totalité. (Tarasti 2009, p. 350)

Tel improvisateur soucieux du regard de l'autre oriente son expression vers les règles structurelles qu'il partage avec sa communauté, au risque de perdre le désir existentiel qui le distingue. Si la liberté de l'improvisation n'est pas relative aux règles musicales mais à l'identité de l'improvisateur, c'est surtout par le biais de sa relation à l'autre — qui est un certain rapport à soi. Plus que les règles, c'est l'image de l'autre qui censure. Toujours bousculées, les normes musicales du moment ne sont jamais assez solides, jamais suffisamment contraignantes pour parvenir à mettre en place un contrôle efficace du contenu esthétique qui, de ce fait, ne cesse d'évoluer (Eco 1979, p. 314). Ces règles, en elles-mêmes, importent moins que ce qu'elles recouvrent, c'est-à-dire une relation à la sociabilité — une loi est le signe d'un projet collectif, son actualisation. Une censure particulièrement consistante semble d'abord provenir de l'hypertrophie du besoin de reconnaissance. A l'inverse, l'improvisateur en quête de souveraineté (Nietzsche 1989, p. 384) individuelle sait qu'il ne peut pas refuser de s'inscrire dans une culture, ne serait-ce que pour être compris — ne serait-ce que parce que cela est impossible — et il est tout autant soumis à son autocensure. Seulement, celle-ci a d'autres préoccupations, comme éviter ce que l'improvisateur suppose être du réflexe, de la redite ou de l'habitude, comme rechercher ce qu'il ressent spécifiquement, au moment présent: improviser, ce n'est pas plus construire que démolir. Sa liberté, il la recherche dans la justesse de son

geste. Le rapport à soi, au fondement du mécanisme d'autocensure, peut donc s'orienter vers sa relation à l'autre, musicien ou auditeur, ou tenter de se réapproprier une relation au monde: cette volonté exigeante de s'inscrire pleinement dans son environnement entre en collision avec les lois de la sociabilité, qu'il s'agisse des codes musicaux ou des règles du spectacle. Ce n'est que dans une sorte de dénégation de l'autre que l'improvisation peut ainsi prendre la figure d'un art brut.

## 2. L'urgence de la présence

Quelque soit sa visée, ce contrôle se vit comme une tendance à se réfléchir, à rester *présent*: la présence possède comme une force d'attraction relativement à toute immédiateté, d'une part, et à toute absence dans l'imaginaire, d'autre part. L'une comme l'autre ne durent pas.

La notion de présence est triple: être, là, maintenant. Elle est avant tout un certain rapport à soi. L'enfant qui répond *présent* à l'appel en classe exprime plusieurs choses: son corps est physiquement présent dans cette salle, et il le sait, c'est-à-dire qu'il est lui-même symboliquement en dehors pour s'y voir. Sa présence physique s'inscrit dans un temps déterminé, qui est aussi une façon de vivre le temps: pour être présent, il ne suffit pas d'être là à l'heure, il faut aussi être conscient et réactif. L'absence dans l'imaginaire n'est pas tolérée, ni la vie sauvage, sans souvenir des règles que sont l'organisation du temps et l'occupation de l'espace. Enfin, sa parole est performative (Austin 1970, p. 202) puisque c'est *dire* présent qui le rend présent; l'enfant qui parle est alors un enfant qui agit, et assume sa parole. Il n'est pas simplement un corps dans un espace et un temps, il est un sujet qui va devoir faire des choix et s'engager. En répondant *présent*, l'enfant se déclare deux fois *là* (devant l'interlocuteur et devant soi), deux fois *maintenant* (dans le cadre social du temps prévu, et dans un temps éprouvé à plusieurs, un temps commun et accordé : à 8h et sans dormir), et *prêt* à agir en répondant de ses actes (il se rend par ce geste responsable de lui-même, et se fait ainsi reconnaître par les autres).

La présence est d'abord une spatialisation. Elle suppose évidemment une mise en espace réelle — l'improvisateur se place au-devant de la scène — mais cette spatialisation est également symbolique; être devant soi consiste à se dédoubler, en étant et se regardant être dans le même temps. Le regard élevé (Landowski 1997, pp. 249–55) de la specularité institue le symbolique (Lacan 1990, p. 312). La présence constitue la conscience, et le soi se définit en s'imaginant autre. Se regarder fonde l'autre en soi (Ricoeur 1996, p. 424). Il est alors possible de continuer à faire tout en statuant sur ses actes, c'est-à-dire de permettre et légitimer le pouvoir de l'autocensure. La qualité de

la présence dépend de la justesse de cet équilibre entre le jugement sur soi et le faire effectif.

La présence est aussi un rapport au temps, elle est l'instauration d'une distance symbolique avec le passé. Elle se vit dans l'urgence et institue la *ré-action*: à partir d'un stimulus, par la mémoire du passé proche, un plan d'action est échafaudé puis mis en œuvre. La rapidité de l'urgence ne correspond en rien à l'immédiateté, puisque la présence est au contraire un processus de médiation dans le temps. S'il peut y avoir simultanéité d'un geste et d'une prévision, ceux-ci ne sont pas relatifs au même événement. Le geste présent n'est pas une succession de maintenant: il est un mouvement continu, ancré dans le passé et orienté vers un but sans cesse réactualisé. Le sujet dédoublé se focalise à la fois sur la qualité de l'expression, l'écoute, et le projet. Une projection repose sur l'attente d'un futur imaginé; l'écoute est toujours écoute d'une chose en train de passer. Sans elle, le but peut très vite devenir obsolète, et le projet figé. Sans projet, qui est l'idée d'une forme, la continuité est rompue. L'écoute et le projet s'articulent finalement à une attention sur le faire, qui vise l'authenticité de l'expression du désir. Dans l'expression, une proposition supplémentaire est adjointe à l'interprétation passée de la situation, sans interrompre le processus d'interprétation pour autant. L'expression d'une idée passée a lieu en même temps que l'interprétation de ce qui a cours.

La présence est enfin une façon de devenir acteur. Être présent, c'est notamment assumer la responsabilité de sa parole, même dans sa dimension qui échappe au contrôle conscient. Il est toujours dit plus que ce qui est voulu dire, et la présence consiste aussi à accepter la découverte de cette parole traîtresse. Dans toute situation de communication intersubjective, la présence agit comme un devoir: rester concentré, attentif, conscient de son environnement comme de sa perception et de son propre état. L'autocensure joue ici un rôle déterminant, car c'est bien le regard élevé qui permet de toujours rappeler l'énonciateur à son devoir d'acteur, en réactualisant en permanence sa concentration sur l'écoute, l'expression et le projet; la concentration opère, à l'inverse, comme censure de censure afin de ne pas perdre en investissement ce qui est gagné en observation de soi. Ainsi, la présence apparaît comme un équilibre dans le temps entre la concentration et l'observation (Deshimaru 1985, p. 314).

Le rapport à soi qu'institue l'urgence d'une présence est l'articulation de ces trois dimensions du sujet, du temps et de l'espace: la spatialisation réelle de l'individu implique une concentration sur le faire, inscrite dans l'urgence du temps présent; l'observation de soi, dans sa dimension symbolique de regard élevé, permet au sujet d'éviter l'absence dans un temps imaginaire, disjoint du temps partagé de la présence; un certain équilibre entre la concentration et l'observation laisse espérer une expérience différente,

qui déborderait la seule urgence, qui la transgresserait vers l'immédiateté — la transgression pouvant se définir comme le mouvement qui traverse et dépasse, qui *trans*-gresse<sup>5</sup>. L'immédiateté représente ici une façon particulière de vivre le temps et de se vivre dans le temps, une autre forme de temporalité. L'absence empêche la rencontre: en ce qu'elle est une éviction radicalement individuelle, elle représente la limite et parfois l'échec de la relation à l'autre. L'immédiateté, quant à elle, manifeste le potentiel subversif d'une énonciation, puisqu'elle offre la possibilité de penser une temporalité à la fois différente de celle de la sociabilité, et tout de même capable de rester ancrée dans une situation: par la spécificité du rapport à l'autre qu'elle institue, l'immédiateté se pose en véritable alternative aux usages courants de la sociabilité, ce qui lui donne une signification politique tout à fait particulière.

### 3. L'autocensure contre la distance et l'absence

La plupart du temps et à l'inverse de ses significations étymologiques, l'improvisation consiste finalement à *voir à l'avance*. Capacité de réaction dans l'urgence, elle est ainsi tributaire notamment de l'anticipation — elle se fonde sur une forme d'*attente*. La qualité de la présence de l'improvisateur détermine la justesse de l'improvisation. Si l'énoncé de l'improvisation, libéré de toute forme de devoir esthétique, ne peut contenir d'erreur, il est tout de même possible que l'improvisateur s'égare. Il modifie la situation à partir d'elle-même, et non en s'y soustrayant, et la sanction est rapide pour qui se perd dans l'imaginaire de son énoncé, pour qui insiste à décontextualiser une expérience qui implore sa présence. L'improvisateur absent ne sait pas ce qu'il fait: il ne vit et croit que ce qu'il imagine faire, sans se soucier de la justesse de son geste. L'improvisation se pense comme inscription exigeante du sujet dans un lieu et un temps spécifiques, uniques: elle renierait ce qu'elle est en déroulant seulement l'expérience imaginaire d'un ailleurs. Une errance dans l'énoncé permet effectivement de lever certaines censures, mais il serait erroné de croire que s'oublier dans son imaginaire sonore rapproche le sujet de l'énonciation de son identité réelle. Au contraire, c'est dans la langue musicale que s'égare l'improvisateur absent, et non dans sa parole singulière (Saussure 1995, p. 520) : il s'oublie dans l'énoncé et non dans son énonciation. L'absence suspend justement les censures qui aident à se distinguer — celles qui permettent d'éviter un

5. *Gradior* signifie *j'avance, je progresse*. Transgresser, c'est *passer outre, aller au-delà*. En ce sens, l'absence est une transgression de la présence quotidienne, réelle et symbolique, vers un imaginaire désincarné, alors que l'immédiateté est une plongée dans le réel, une transgression de la présence urgente par éviction du symbolique.

réflexe normé, ou une habitude culturelle. Le fait d'improviser en solo, ou sans public, n'échappe pas non plus à ce devoir, puisqu'il n'est pas tant question de rester en contact avec l'autre de la situation, que de continuer à se vivre comme corps pensant: l'absence est une désincarnation, elle enferme dans une expérience imaginaire sans corps. C'est pourquoi l'improvisation exclut toute absence, puisqu'elle peut se définir comme l'usage esthétique immédiat du temps et de l'espace de la présence. Si l'improvisation, même mise en scène, n'est pas non plus nécessairement un désir de rencontre, puisque l'improvisateur pourrait très bien se suffire de son introversion, elle n'en est pas pour autant compatible avec l'absence, en ce que l'absence isole également l'improvisateur de lui-même. L'identité absente est amputée de sa singularité physique, pourtant nécessaire et primordiale pour improviser. Un improvisateur absent agirait comme un somnambule.

Il y a un paradoxe qui mène celui qui se concentre sur lui-même vers l'absence, et qui fait qu'une attention sur le monde peut permettre une transgression de la présence en immédiateté. Car si l'attention vise la concentration sur l'énonciation ou l'observation de l'énonciateur, elle risque d'enfermer l'improvisateur dans un processus autocentré et redondant, dans une écoute sourde de son environnement, voire dans une fin de l'écoute: sa concentration, le menant inéluctablement vers la somnolence et l'absence, appelle l'observation au secours de sa présence; mais son observation glisse non moins inéluctablement vers une dispersion distancée, qui appelle à son tour la concentration pour les bienfaits de son investissement. La modification de l'attention promet la sortie de cette oscillation permanente: elle peut faire *diversion*. Bien sûr, la diversion, au risque de devenir inattention, est aussi une pratique exigeante. Il ne s'agit aucunement de s'oublier dans la contemplation du spectacle du monde.

Si tel improvisateur est concentré sur sa relation au son, l'autre aura pour lui une fonction d'observation — non pas en tant que personne physique qui le regarde symboliquement, mais en tant qu'autre sonore, rappelant le son global à sa situation. Cela veut dire que tous les improvisateurs sont concentrés, mais que la concentration de l'autre agit pour soi comme observation. L'improvisation demande à chacun d'assumer ce qu'il croit être, de ne jamais céder son désir au pouvoir de l'autre. Et inversement, l'improvisateur se doit d'accepter la souveraineté de l'autre, même plus: de la désirer. L'autre est un frein à l'expérimentation de l'immédiateté, mais en tant qu'il rappelle les nécessités de la communication. L'autre et soi doivent vouloir ensemble ouvrir leurs conditions de souveraineté respectives.

Avançons une hypothèse: pour l'improvisateur débutant, le piège consisterait surtout à se perdre dans les méandres d'une concentration enthousiaste, et c'est l'observation qui peut venir le sauver de l'absence. L'improvisateur chevronné, quant à lui, peut aisément glisser sur la voie des excès

de l'observation, qui l'éloigneront de son geste comme de la possibilité d'éprouver l'immédiat. C'est alors la concentration qui peut lui permettre de réinvestir son énonciation. Cette hypothèse pourrait donc se formuler ainsi: l'improvisateur apprend à affiner l'observation de soi afin de toujours moins s'y attarder, au profit d'une concentration toujours plus large sur l'urgence de son énonciation. Cela expliquerait pourquoi l'expérience réelle d'immédiateté, qui est une levée du symbolique et du regard sur soi, nécessite une pratique assidue de la censure par observation.

#### 4. Vouloir se rendre libre

Paradoxalement, la censure est nécessaire à la liberté, entendue comme l'adhésion à soi; le contrôle est nécessaire au *laisser-être* (Heidegger 1986, p. 600). L'improvisateur de musique n'accepte qu'un seul acte délibéré, garant d'un événement qu'il ne contrôle pas, d'un événement qui le trahit et le révèle malgré lui: censurer l'idée que son entendement peut formuler.

L'improvisateur n'élabore pas consciemment une idée musicale, il décide s'il est nécessaire de censurer ce qui vient à lui. L'autocensure est peut-être la seule intervention que se permet l'improvisateur s'observant – le reste consiste à laisser l'écoute active. L'œil de la censure distanciée filtre ponctuellement le flux immédiat de l'oreille (Lamizet 2013, p. 227). Il est finalement pertinent d'envisager l'improvisation de façon négative, comme le fait de *ne pas* prévoir, car le geste primordial de l'improvisateur est bien celui d'un *refus*. C'est peut-être même parce que l'improvisation n'a pas de programme positif qu'elle se redéfinit elle-même lors de chaque expérience: il ne s'agit pas de travailler le flux du penser, ou du désir, mais de censurer ce qui le recouvre. Un tel refus est nécessaire à l'affirmation de soi. L'attention de l'improvisateur ne se dirige pas vers un objectif, vers une volonté esthétique ou politique, mais vers ce qui empêche de découvrir le réel du désir. L'immédiateté n'est pas un objectif à atteindre mais un moyen d'improviser. *Vouloir arriver* diffère fondamentalement de *vouloir avancer jusqu'à avancer sans le vouloir*. *Vouloir laisser-être* n'est pas une fin en soi mais le moyen d'improviser, qui ne peut apparaître comme finalité inconsciente qu'*a posteriori*.

L'improvisateur cherche à ne pas avoir de la suite dans les idées, ce qui est pourtant une tendance de l'entendement: l'observation de soi se suspend ponctuellement de façon inéluctable, l'improvisateur *retient* une idée, la développe, et perd aussi le lien au flux de sa pensée; c'est en transgressant ce mouvement, en censurant la construction naissante que l'écoute de soi est à nouveau possible. La volonté d'improviser est finalement la seule volonté que l'improvisation ne censure pas, et la surprise d'un geste immédiat sera comme une récompense qu'il n'avait pas consciemment espéré.

L'intention est une préméditation du geste. Pour que le geste et le désir s'accordent, et parce que la justesse d'un geste ne peut apparaître qu'immédiatement, il est nécessaire de censurer la moindre intention. Mais une telle forme d'autocensure ne relève pas de l'immédiateté, car elle bloque quelque chose qui est déjà en train de survenir. Elle désignerait plutôt le mouvement qui met fin à un instant d'absence, elle est une vigilance de la présence. D'un autre côté, l'improvisation réelle, qui surgit d'une présence volontaire, se définit notamment comme absence d'intention, c'est-à-dire que la vigilance nécessaire à la présence y est relâchée et que l'immédiateté court le risque de l'absence; l'autocensure intervient alors pour capter l'improvisateur en errance et l'inscrire de nouveau dans sa situation présente, pour lui rappeler qu'il *veut* continuer d'improviser. Le devenir le plus abouti d'une improvisation est aussi le plus fragile, car l'absence d'intention signifie aussi l'absence d'intention d'improviser. L'oscillation entre présence et immédiateté est donc inévitable et nécessaire.

Imaginons le jeu d'un improvisateur, dans un contexte tonal: alors que la musique se déroule, une pensée consciente surgit en lui et énonce, par exemple, une volonté de moduler. Mais avant même d'entamer le mouvement qui aurait pu mener à cette modulation, et tout en continuant à jouer bien sûr, l'improvisateur prend conscience d'avoir formulé son attente et décide donc de censurer cette volonté. En conséquence, il ne modulera pas, peut-être même suspendra-t-il son jeu un instant, afin de se réinscrire dans l'expérience de sa présence. Par ce *refus*, l'improvisateur s'est déclaré à lui-même vouloir continuer à improviser. Au contraire, s'il avait effectivement modulé, il n'aurait qu'*interprété* sa composition de l'instant — il n'aurait pas pu faire jaillir de *l'inouï*, en ce qu'une telle projection ne peut que se baser sur du déjà-entendu. C'est d'ailleurs pour cette raison que refuser de se projeter dans un futur proche consiste aussi, pour l'improvisateur, à refuser de répéter du déjà-joué: si le refus est le geste primordial de la conscience de l'improvisateur, la répétition d'un souvenir de justesse est son péril le plus certain.

Celui qui improvise pleinement éprouve le réel de l'existence, c'est-à-dire la vie dans son immédiateté imprévisible. Il fait ainsi l'expérience de la liberté, en ce que la liberté n'est pas la capacité à faire des choix rationnels, mais l'expérience rare d'éprouver son identité réelle; être libre, c'est être soi-même<sup>6</sup>. Si certains choix peuvent en effet révéler une identité profonde, la liberté ne saurait s'apparenter à la faculté de juger. La raison envisa-

6. Nous ne pouvons aborder ici la question trop capitale de la liberté autrement que comme une ouverture de notre sujet. Rappelons simplement que l'éthique nietzschéenne (selon laquelle *nous voulons devenir ce que nous sommes*) désigne précisément cette idée de la liberté, de la même manière que Bergson, par exemple, définit la liberté, dans la lignée de Spinoza, comme l'*adhésion à soi-même* (Bergson 2003, p. 180).

gée comme tribunal assimile les contraintes du réel à l'instruction, et des considérations sociales à son verdict; un choix ne représente jamais une singularité fondamentale. La liberté dépend plutôt du décrochage de notre vigilance intellectuelle — non pas comme fruit d'un laxisme de l'autocensure, mais au moyen d'un rapport à soi sévèrement exigeant. En ce sens, elle ne s'hérite pas grâce à des droits, mais se prépare minutieusement, sans non plus aucune certitude quant à son jaillissement. Ce qu'on acquiert par les luttes sociales, ou en remettant en cause des carcans musicaux du passé, ce ne sont que les conditions de la liberté<sup>7</sup>, jamais la liberté elle-même. La liberté n'est pas non plus quantifiable car elle est une qualité: seules les conditions de liberté peuvent être, objectivement, plus ou moins favorables.

## 5. Au-delà de la musique

L'authenticité (Martinelli 2008, pp. 122–30), parce qu'elle est une relation entre le processus de signification et le désir, se pense en terme de *vérité* — la justesse est d'ailleurs cette expérience de la vérité, comprise comme articulation dialectique de la parole et du désir. En ce sens, l'improvisation est une expression esthétique de la vérité fondée sur le refoulement de la médiation, c'est-à-dire dans une relation à l'immédiat. L'improvisateur voudrait, sans le langage, penser immédiatement à voix haute. Nous avons vu à quel point cela n'a rien à voir avec le fait d'exprimer tout ce qu'on pense, sans censure: l'improvisation nécessite au contraire un contrôle de soi exigeant. L'improvisateur veut provoquer le lapsus avec autant d'estime et d'attention que le psychanalyste cherche à l'entendre. L'effort de l'improvisateur, en ce sens, consiste essentiellement à censurer toute projection, à refuser une idée dès lors qu'elle est trop clairement formulée. L'improvisation, parce qu'elle recherche une absence d'anticipation, institue la forme d'autocensure la plus radicale: elle ne propose pas un choix mais décide à l'avance de balayer toute prise de décision, de refuser toute volonté de construction.

Évidemment, toute communication ne vise pas cet état particulier d'improvisation — il s'agit au contraire d'une situation d'exception se caractérisant justement par les écarts qu'elle permet vis-à-vis des situations de communication ordinaire. Il y aurait également trop à dire sur les spécificités de l'énonciation musicale. Mais cet exemple éclaire effectivement la notion de censure, de deux manières: il montre d'abord en quoi une énonciation ne peut qu'être un compromis entre une exigence d'adhésion à soi et une

7. Mais les conditions de liberté peuvent aussi s'entendre, dans la spécificité du rapport à soi, comme un équilibre entre dispositions et disponibilité: travailler ses capacités à la liberté sans en jouir est aussi vain que se suffire d'une jouissance incapable. La surprise apparaît sur un chemin.

nécessité de reconnaissance sociale assurant l'appartenance de l'énonciateur au groupe auquel il s'adresse — la nature de l'autocensure ainsi instituée permet alors de jauger le positionnement politique de l'énonciateur dans la situation unique de son énonciation; et, d'autre part, il dévoile *a contrario* ce que peut engendrer l'économie d'une telle autocensure: une distance à soi, l'impossibilité d'une surprise réelle ou d'un renouvellement des formes de communication et, finalement, l'affermissement du discours hégémonique. Qu'il s'agisse d'entrer en contact avec un paysage, de se mouvoir au quotidien, de prononcer un discours ou d'aimer une personne, l'autocensure est nécessaire pour se délester des réflexes personnels comme culturels, pour s'habituer à ne pas connaître et *découvrir* ce que pourrait être agir librement.

## Bibliography

- AUSTIN J.L., *Quand dire c'est faire*, traduction: LANE, Gilles, Paris: Seuil, 1970, p. 202.
- BACHIR-LOOPUYT T., CANONNE C., SAINT-GERMIER P., TURQUIER B. (dir.), *Tracés n°18: Improviser. De l'art à l'action*, Lyon: ENS, 2010, p. 254.
- BERGSON H., *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], Paris: PUF, 2003, p. 180.
- DE SAUSSURE F., *Cours de linguistique générale* [1916], Paris: Payot, 1995, p. 520.
- DESHIMARU T., *Zen et vie quotidienne: la pratique de la concentration*, Paris: Albin Michel, 1985, p. 314.
- ECO U., *L'œuvre ouverte*, Paris: Seuil, 1979, p. 314.
- HEIDEGGER M., *Être et temps* [1927], traduction: F. Veizin, Paris: Gallimard, 1986, p. 600.
- HONNETH A., *La lutte pour la reconnaissance*, Paris: Cerf, 2000, p. 241.
- LACAN J., *Le séminaire, livre 11: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Seuil, 1990, p. 312.
- LAMIZET B., *Politique et identité*. Lille: P.U.L., 2002, p. 350.
- , *L'œil qui lit*, Paris: L'Harmattan, 2013, p. 227.
- LANDOWSKI É., *Présences de l'autre: essais de socio-sémiotique II*, Paris: PUF, 1997, pp. 249–255.
- MARTINELLI D., « Music, Identity and The Strange Case of Authenticity », *Lithuanian Musicology*, 2008, n. 9, pp. 122–130.
- NIETZSCHE F., *Le gai savoir* [1882], traduction: P. Klossowski, Paris: Gallimard, 1989, p. 384.
- RICOEUR P., *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil, 1996, p. 424.

ROUSSELOT M., *Étude sur l'improvisation musicale: le témoin de l'instant*, Paris: L'Harmattan, 2012, p. 162.

SALADIN M., *Esthétique de l'improvisation libre: Expérimentation musicale et politique*, Dijon: Presses du Réel, 2014, p. 400.

SAVOURET A., *Introduction à un solfège de l'audible: L'improvisation libre comme outil pratique*, Lyon: Symétrie, 2010, p. 192.

TARASTI E., *Fondements de la sémiotique existentielle*, traduction: CSINIDIS, Jean-Laurent. Paris: L'Harmattan, 2009, p. 350.

PART III

## STORIA E CENSURA

PART III

HISTORY AND CENSORSHIP



## Tu ne figureras point\*

De quelques conséquences de voir par procuration

MOHAMED BERNOUSSI\*\*

ENGLISH TITLE: *You Shall not Represent. On Some Consequences of Seeing by Proxy*

ABSTRACT: The essay studies a set of engravings executed by an anonymous non-Moroccan artist. Beyond the analysis of these prints from a purely semiotic viewpoint, the article raises questions of intertextual order, relative to the relationship between implicit and explicit references, scholarly culture and popular one. The purpose of the study is to show how the foreigner's perspective was able to interact with the host culture, the Moroccan one, and become part of popular culture. One of the reasons of the success of this usurped view, in addition to the natives' visual self-censorship, lies in the mobilization of certain codes of high culture, including the Koran.

KEYWORDS: Stolen Glance; Figurative Self-Censorship; Arab-Muslim Culture; Moroccan Culture.

Jusqu'au début du vingtième siècle, la figuration n'existait pas dans la culture marocaine; elle était considérée comme interdite ou marginalisée. Cette situation a eu comme conséquence l'absence d'un voir d'origine, d'un corpus figuratif des natifs ainsi que d'autres conséquences d'ordre interculturel. Pendant plusieurs siècles, l'étranger *via* la gravure ou la peinture et un peu plus tard la photographie ne proposait pas une façon de voir le corps comme étant sienne, c'est-à-dire une façon parmi d'autres; il l'imposait au nom d'un réalisme dogmatique, parce ce qu'on ne se posait pas encore toutes ces questions sur le corps, sur le regard et sur leur rapport avec la culture, l'altérité et l'histoire, d'une part. D'autre part, le contexte de ce regard ne favorisait aucun questionnement ni sur soi ou sur les autres ni sur la constitution subjective et intersubjective de l'identité. Bref, l'homme occidental, voyageur ou diplomate ou colon<sup>1</sup> un peu plus tard, ne se posait jamais la

\* Cette communication est une version abrégée du chapitre 3 de mon prochain livre intitulé: *Douces schizophrénies, études sur la culture marocaine*.

\*\* Mohamed Bernoussi, Université de Meknès (mobernoussi@yahoo.fr).

1. Voir Novello Paglianti 2012.

moindre question ni n'émettait le moindre doute quant aux intentions qui animent ce regard. Cela a eu des conséquences notables et des impacts profonds, non seulement sur la façon de voir les Marocains, mais surtout sur leur façon propre de se regarder eux-mêmes. Le regard de l'étranger, seul autorisé à figurer l'autre, c'est-à-dire à le regarder et à en livrer le résultat, a constitué la seule référence visuelle pour la postérité et pour la mémoire. Ce regard donc s'est imposé à notre culture pendant longtemps, c'est-à-dire pendant plusieurs siècles, sans jamais faire l'objet de questions ou de questionnements; il s'est imposé à cette culture et a fini par devenir une évidence. Ce qui n'a pas non plus favorisé la moindre interrogation quant au regard de l'autre, c'est que le débat, et même la réflexion, si elle a existé, sur la question de l'interdiction de l'image en Islam se sont toujours déroulés à la fois de façon passionnelle et occasionnelle, puisque dans ce débat, il se trouve toujours une voix pour affirmer de façon *excommuniante*, que l'islam n'a jamais interdit l'image et que ce sont des interprétations tendancieuses du *Coran* ou des hadiths concernés. Nous reparlerons plus avant de ce débat, mais il nous suffit de préciser ici que ces interprétations, tendancieuses ou pas, peu importe l'adjectif, ont pendant plusieurs siècles empêché et continuent jusqu'à maintenant à empêcher une culture entière de développer la peinture, la sculpture, etc., c'est-à-dire d'exercer le regard à des fins de représentation artistique et esthétique. Ce qui nous intéresse ici, ce sont les incidences de cette interdiction ou négligence de la figuration pendant plusieurs siècles sur la culture visuelle marocaine et sur le rapport à soi en tant que représentation visuelle. C'est une question qui dépasse l'intérêt académique pour toucher pleinement le présent et l'avenir de la culture marocaine.

Nous avons choisi d'aborder cette problématique du regard usurpé et néanmoins interactif de l'autre, à travers des images qui ont eu beaucoup de succès au début du siècle dernier au Maroc et dont l'auteur demeure entouré de mystères. Mais avant de parler de cela, quelques précisions sur la méthode d'analyse s'imposent. La nature du corpus impose d'abord une approche qui s'interroge sur les spécificités du signe visuel, c'est-à-dire un signe qui a une double nature ou une double signification. Ce qui signifie interroger ces gravures en tant que langage de représentation se référant à une réalité extérieure, ici la réalité arabo-musulmane, tout en reconstituant les codes et les valeurs à l'œuvre, c'est-à-dire la façon propre de ces gravures de signifier, ou pour être plus précis, leur façon propre d'ajouter un surplus de signification ou une signification seconde. Ce double langage et cette double signification, avec tous les régimes de sens et tous les réseaux de connotations qu'elle peut engendrer, trouve sa traduction optimale dans une discipline qui a fait ses preuves depuis quelques décennies: la sémiotique visuelle.

En effet, la sémiotique visuelle a su en quelques années réaliser un développement considérable et se préserver du démon de la formalisation à outrance. Je tiens à souligner ce succès, car ce dont nous avons besoin actuellement, ce n'est pas tant l'exercice d'une sémiotique pointue avec son artillerie lourde de concepts et de formules que l'exploitation de certains acquis de la réflexion récente sur le langage visuel. La sémiotique visuelle a pu dépasser le débat classique sur l'icônisme et focaliser son attention sur une des principales spécificités de ce langage, à voir sa double signification. Le langage visuel est significatif parce qu'il représente quelque chose du monde réel d'une part; il est significatif d'autre part parce qu'il utilise des outils qui lui sont propres comme les traits, les contours, les couleurs, la topologie ou la situation ou le support utilisé pour l'image: toile, écran, espace réel, etc.

Ces deux modes de signification utilisent chacun une symbolique spécifique. Le premier appelé le figuratif, c'est-à-dire le mode de signification qui s'appuie sur la représentation du réel et qui opère sur le mode symbolique. Le symbolique<sup>2</sup> étant défini comme un signifié indirect qui vient s'ajouter au signifié immédiat du signe en question. Tandis que le second, appelé « le mode plastique », c'est-à-dire la signification qui s'appuie sur les outils propres de l'image avec ses différents supports (traits, couleurs, topologie, etc.) et qui opère sur le mode semi-symbolique. Le semi-symbolique étant défini comme une sorte de symbolisme relatif et en grande partie dépendant des sélections contextuelles et circonstancielles, comme l'affirme Gianfranco Marrone:

Du point de vue de l'analyse sémiotique, reconstruire les semi-symbolismes veut dire soit contourner le chantage des symbolismes — par exemple des couleurs, des formes, des positions — culturellement déterminés et donc possibles d'inversion sémantiques (le noir est-il couleur de deuil ou d'élégance? Le haut est-il symbole d'autorité ou de divinité?), soit sortir de la vacuité des connotations, dépendantes uniquement de qui, subjectivement, les remarque, si et quand il les remarque. (Marrone 2012, p. 104)

Le rapport entre les deux langages peut être soit complémentaire, soit polémique, soit ambivalent. Cela dépend de l'analyse. D'une manière concrète et en ce qui concerne notre étude, cela veut dire que les gravures de Moulay Abquader, de Imam Ali ou de Sidna Souleyman signifient doublement: d'abord grâce à leur référence à des personnages historiques qu'ils essaient de représenter et ensuite grâce aux couleurs, aux traits et à la topologie de ces mêmes personnages dans l'espace des gravures. Les

2. Voir la partie consacrée au sujet dans *Sémiotique et philosophie du langage* où Eco essaye d'affronter de façon très honnête et très réaliste la question de la définition du terme « symbole ».

deux significations peuvent donc soit se compléter, soit polémiquer soit se remettre en question.

Une seconde spécificité du langage visuel, à ne pas négliger, est que, dans les deux significations et à travers les deux langages, le corps occupe une place de choix et se révèle comme entité incontournable et fondamentale. Le corps des saints a ses spécificités et ses caractéristiques lesquelles se réfèrent à une axiologie précise qui les légitime en tant que tel; en même temps, ces corps se déclinent par rapport au corps de l'ennemi ou de l'anti-saint qui lui aussi possède sa propre axiologie. Mais qui dit corps dit spatialité, les deux entités entretiennent des rapports dialectiques très étroits; le corps structure et se laisse structurer par la spatialité. Mieux encore, ce qui participe à l'identification de ces corps ce sont les lieux qui les abritent. L'espace structure la subjectivité, mais aussi l'intersubjectivité; le rapport à l'autre ou aux autres est souvent décliné à travers l'espace. De façon concrète, les corps représentés dans les images offrent des programmes d'action, de connaissance du monde ou de cognition; mais en même temps, grâce à la compétence plastique, ces corps, à travers les lignes, les couleurs, l'espace, etc. amendent des contenus ou des textes déjà existants et en proposent une autre interprétation. Nous verrons cela particulièrement à travers des gravures sensées reproduire des épisodes du texte du *Coran*, mais qui ajoutent ou modifient leur contenu. La compétence plastique est la traduction sémiotique du regard de l'autre. Ainsi, comme nous pouvons le constater, notre problématique du regard usurpé trouve toute sa pleine traduction dans cette sémiotique des gravures qui, tout en analysant le côté figuratif, va insister sur le côté plastique pour mettre en avant les principales caractéristiques de ce regard. D'où le plan proposé pour cette étude: il s'agit de présenter dans un premier temps ces gravures comme un texte avec son organisation interne, sa structure et ses isotopies possibles ainsi que ses mises à contribution d'un lecteur ou d'un spectateur — bien évidemment modèle; dans un second temps, on étudiera ces gravures en relation avec leur contexte en leur attribuant une fonction à l'intérieur d'une culture en montrant le rôle qu'il joue dans l'entretien la consécration d'un ensemble de valeurs, d'une mémoire et d'une idéologie.

C'est à peu près vers les années soixante que ces gravures font leur apparition au Maroc. Tout de suite elles rencontrent un grand succès; on les retrouve principalement à la campagne; ils trônaient sur les murs de l'entrée ou de la pièce principale à côté, bien évidemment, d'une photo du roi ou de chanteurs d'Orient célèbres à cette époque comme Oum Kalthoum, Abdelhaliim Haafid ou Farid. Leur engouement est sans limites chez les paysans, ainsi que dans les villes, chez les classes populaires. Certains affirment que leur auteur ou leur présumé auteur est d'origine persane ou iranienne et avancent comme argument à la faveur de cette hypothèse la

place de choix accordée à la figure d'Ali qui occupe une gravure sur quatre. D'autres pensent que leur auteur est d'origine espagnole et s'appuient sur la ressemblance entre ces gravures et un jeu de cartes espagnol très répandu au Maroc. Nous croyons de notre côté qu'il s'agit d'un auteur d'origine européenne, probablement espagnol, qui aurait vécu en Iran ou dans un autre pays bien imprégné du chiisme ou dans un autre pays musulman où le même Ali jouissait d'une grande considération, en tant que gendre du prophète. Les arguments qui appuient cette hypothèse sont la ressemblance des gravures avec le jeu de cartes espagnole appelé Ronda ainsi que le fait que quatre gravures sur un ensemble de seize sont exclusivement consacrées à Ali.

Ces gravures forment un tableau de 64 cm sur 49 cm. Elles sont au nombre de 16, format carte postale standard. Elles représentent diverses scènes évoquées dans *le Coran* qu'on retrouve aussi dans les récits bibliques: Adam et Eve au moment de goûter le fruit défendu, le sacrifice d'Abraham, Joseph et la femme du Pharaon, la scène de l'ascension de Mahomet, mais sans ce dernier, car il est strictement interdit de représenter la figure du prophète. Ces scènes ne respectent pas l'ordre chronologique de leur encyclopédie d'origine mais sont dispersées. La scène d'Adam et Eve ouvre le tableau, mais à partir de la gauche, non de la droite, comme il est d'usage dans la culture arabo-musulmane.

À ces gravures qui font donc référence à une encyclopédie globale, l'encyclopédie musulmane, s'opposent des gravures qui se réfèrent de façon appuyée à la figure de l'Imam Ali, chef spirituel des Chiïtes. Cette figure occupe une gravure sur quatre et dépasse même la figure du prophète. Une seule gravure est réservée à ce dernier, elle concerne sa tombe. Trois autres gravures continuent pour ainsi dire ce zoom encyclopédique; elles se réfèrent à trois saints bien célèbres en Afrique du nord et surtout au Maroc<sup>3</sup>. Il s'agit de Sidi Hmed Tijani, de Sidi Rahal et de Moulay Abquader Jilali. Et enfin les trois dernières gravures représentant trois hauts lieux de la religion musulmane: la Mecque, la mosquée Alquods et la tombe du prophète Mahomet.

La qualité graphique du dessin est assez médiocre; cela est dû sans doute à une reproduction excessive de l'original, mais surtout à cause de leur conception originale: absence totale de perspective<sup>4</sup>, grossièreté des contours, respect faible de tout réalisme; bref, très peu d'intérêt pour les *stimuli* de perception. Mais cette déficience de la forme ne doit pas minimiser

3. Au sujet des saints musulmans, voir Dermenghem 1981.

4. On pourrait objecter que la perspective soit absente dans des figurations anciennes ou dans des styles particuliers comme l'art naïf par exemple, mais ces gravures ne font partie ni du premier ni du second cas.



**Figure 1.** Vue globale des gravures (Gravures anonymes sans date et sans lieu ni maison d'édition).

la visée rhétorique<sup>5</sup> globale des gravures qui est de persuader et de pousser qui les regarde à y adhérer. D'autres éléments<sup>6</sup> de cette rhétorique sont patents comme les multiples isotopies qui mobilisent plusieurs techniques d'appel et engendrent, par la même occasion, plusieurs lectures.

Le trait utilisé pour les silhouettes ou pour les paysages n'est pas très fin et ne fait pas l'objet de soins particuliers. Les visages eux-aussi sont dessinés d'une façon vague et sans recherche de l'effet. Pour les textes verbaux, certains sont en gras, d'autres sont simples et ne semblent pas obéir à une règle précise ou à un principe d'organisation déterminé. Ces textes présentent plusieurs types de calligraphie arabe, nous pouvons y distinguer le style kouffie, le style marocain ainsi que d'autres styles; ce qui renforce l'hypothèse que les textes ont été rajoutés aux images; c'est-à-dire qu'elles ont été transformées par la suite au Maroc par plusieurs personnes et à des époques différentes.

5. *Rhétorique* est usité ici au sens général; ces dernières années on a pu assister à une impressionnante prolifération d'écrits sur ce sujet: le Groupe  $\mu$  a développé des travaux où l'on insiste sur une rhétorique propre à l'image; Klinkenberg parle de négociation, Gui Bonsiepes insiste sur son caractère bi-polaire et la lie, à la suite de Baudrillard, au domaine des stratégies d'apparence; voir à ce sujet les actes du congrès de Venise, Migliore 2010.

6. Le système chromatique mérite à lui seul une analyse à part, car ici la couleur n'est pas utilisée comme un simple trope, mais se trouve étroitement liée au processus rhétorique; le vert a par exemple dans la majorité des gravures de fortes connotations de piété et de paradis, tandis que le jaune suggère la mort, mais dans ce qu'elle a de salvifique.

En ce qui concerne les couleurs, nous constatons d'emblée un équilibre chromatique entre un bleu turquois utilisé pour le ciel, l'horizon, ou n'importe quel fond intérieur ou extérieur, excepté dans deux gravures, celles d'Ali et l'ogre et celle de la tombe du prophète, où le fond est blanc; un jaune sombre clair qui sert de fond pour les légendes et un jaune sombre pour la tunique de Moulay Abdelquader et son lion. Le vert vient en troisième position pour le paradis et pour l'arbre défendu, les palmiers, la tunique de Sidi Rahhal et de Sidna Ali; le rouge enfin sous des formes diversifiées.

Ce qui domine dans la topographie, c'est l'extérieur dans toutes les gravures, à part celle de la cellule de Sidi Rahhal. Il y a donc au niveau spatial une négligence importante de l'espace intérieur ou intime au profit d'une valorisation de l'espace extérieur vague ou occupé par les autres. Ceci ne laisse pour ainsi dire pas le choix aux personnages qui font fatalement partie d'une communauté et se trouvent engagés dans des guerres. Ici l'individu dans sa particularité, dans son intimité ou à la recherche de cette intimité n'existe pas; ce qui existe, c'est un être faisant partie d'une communauté qui doit combattre d'autres êtres pour rallier cette même communauté. Cette idéologie jihadiste se décline topographiquement sous plusieurs formes; dans trois gravures, des personnages sont situés au centre de l'espace avec des accessoires comme le cheval, le glaive et l'ennemi toujours terrassé; dans d'autres gravures, nous avons des personnages qui posent devant le désert ou devant la ville, à conquérir ou déjà conquise. La disposition topographique est ici intéressante, elle permet par le biais de figures comme la métonymie ou la parataxe de donner à lire des processus narratifs passés ou à venir: comme exemple, le cas de Moulay Abquader devant la ville *le Coran* à la main, ou celui de Imam Ali devant une autre cité, la main sur l'épée, prêt à dégainer. Tous ces détails sélectionnent, grâce à la topographie, des significations plastiques précises et en négligent d'autres: la figure de Ali qui au niveau figuratif réfère à un des Khalifs, gendre et successeurs du prophète, etc. sélectionne un seul aspect, celui de la sévérité et de la bravoure. Le corps dans toutes ses gravures est un corps prêt à combattre et à tuer. De même pour l'espace ou la cité, un seul aspect est sélectionné celui de sa conquête. Le corps de l'ennemi est dépouillé des attributs de virilité comme la barbe, et c'est un corps adjuvant qui sert de faire-valoir de la force et de la bravoure du corps actant. La gravure représentant Sidi Hmed Tijani est la seule qui échappe à cette idéologie jihadiste, même si comme nous le verrons tout de suite elle pose problème au niveau de la tenue vestimentaire.

Le système vestimentaire de ces corps est assez hétéroclite puisqu'il met en avant des vêtements et des tenues appartenant à diverses cultures du Maghreb et du Moyen Orient: la tunique, le caftan, la cape, l'armure, avec

heaume et bouclier mais pas le burnous. Certaines compositions vestimentaires n'appartiennent à aucune des cultures citées, notamment le caftan de Moulay Abquader et le costume à deux pièces de Hassan et Hossein.

Le caftan de Moulay Abquader représente une sorte de monstruosité vestimentaire, d'abord sur le plan des couleurs, le turban comporte à lui seul du vert, du bleu, du rouge, du jaune; ensuite l'*aabaya*, sorte de jellabah extérieur ouvert devant ne ressemble ni à celle connue en Arabie et dans les pays du golfe, ni au caftan marocain traditionnel tel que les hommes le mettait dans le passé. +Les motifs font plutôt penser à des motifs d'armes de la noblesse espagnole. De même pour ce qui couvre les membres inférieurs, on ne sait pas s'il s'agit d'une longue jupe, d'un saroual sans ouverture ou d'un prolongement de la tunique supérieure.

La tenue d'Hassan et Hossein surprend par la coupe des vêtements et leur juste au corps. D'abord les pantalons courts et serrés ressemblent plutôt aux pantalons courts juste au-dessous des genoux fort connus en Occident, particulièrement en Espagne; ensuite, les gilets justes et serrés mais ouverts et large de façon burlesque du côté des manches. Une autre combinaison, aussi surprenante que la précédente, concerne la cape rouge avec le couvre-chef plutôt féminin et qui n'est ni *immama* ni *rezza* ni *keiffei*.

Une dernière remarque sur l'aspect plastique de ces gravures concerne l'espace de la gravure elle-même, étroit et condensé; cet espace fait penser à un



Figure 2. Moulay Abdelquader.

lieu célèbre des arts populaires au Maroc: celui de *la halqua*. En effet *la halqua* est réputée pour son exigüité; elle est formée par les spectateurs qui regardent debout le spectacle sur les places publiques en formant un cercle. Celui qui anime le spectacle, qu'il soit conteur, acrobate, comédien ou autre, s'adresse constamment au public pour le prendre à témoin, solliciter son adhésion ou maintenir son attention. Très peu soucieux de la vraisemblance, le spectacle de *la halqua* et des arts populaires en général ne craint pas le burlesque; ce dernier est même recherché dans les situations les plus sérieuses; l'important pour celui qui anime le spectacle est de ne jamais perdre de vue les spectateurs de *la halqua* et de les solliciter aussi fréquemment que possible. Nous remarquons d'emblée comment, dans certaines de ces gravures, les personnages sollicitent l'attention du spectateur même dans des moments où normalement ils devaient être concentrés sur ce qu'ils font. Nous reviendrons plus loin sur cette question, pour le moment gardons en mémoire cette ressemblance entre l'espace de la carte postale et la scène de *la halqua*.

Les processus narratifs relevés dans ces gravures constituent un palimpseste des récits coraniques; chose plus importante, ils donnent lieu, comme nous le verrons, à des récritures au niveau de l'encyclopédie populaire. Il existe un rapport de réécriture très actif entre ces gravures reproduisant des scènes et les versions qu'en donne *le Coran*. La scène de Joseph avec la femme du gouverneur d'Egypte par exemple ne reproduit pas l'esprit édifiant et moralisant de la sourate du *Coran* en question, mais met en scène



Figure 3. Al Hassan wal Houssein.

des traits érotiques d'une tentative d'adultère. La gravure représentant Adam et Eve focalise sur le corps des deux personnages avec l'arbre au milieu. Dans ces cas, la gravure représente le stade final du récit et invite le lecteur à effectuer le flash-back approprié.

Enfin, comme je l'ai précisé en haut, l'espace de ces cartes postales qui ressemble à celui de la *halqua* nous permet de remarquer un élément commun entre les deux: celui de la sollicitation permanente du lecteur ou du spectateur. C'est ce qui explique la présence d'éléments d'ostentation (Benveniste 1974, 2, p. 5); éléments exprimés ici par le corps d'abord qui se détache de la situation et du conflit de la gravure puis par le regard des personnages qui s'adressent au spectateur ou semblent le prendre à témoin. Certaines gravures, celles représentant des saints musulmans, utilisent les mêmes personnages dans des contextes différents; nous remarquons cela dans les gravures relatives aux saints, bien évidemment, mais aussi dans celles relatives aux scènes du djihad ou de la guerre sainte.

La redondance, la répétition, l'hyperbole, l'apostrophe sont les figures utilisées par ces gravures pour amener à un seul et unique but, celui d'une religion où Jihad et spiritualité sont *a priori* les messages les plus en vue. La redondance s'exprime à travers les scènes du Jihad exclusivement attribuées à Ali. La spiritualité est exprimée par l'énumération d'une série de saints (Moulay Abqader, sidi Hmed Tijani et Sidi Rahal), mais renvoyant, via une ingénieuse symbolique de l'espace, à trois types de fonctions du saint musulman: Moulay Abqader pose avec *le Coran* dans une main et un chapelet dans une autre, devant une ville prospère, puisque traversée par une rivière et ornée d'un haut minaret; il renoue en ceci avec un thème cher aux conquérants musulmans, celui du Coran et de la civilisation (*al Coran Wal Omrane*). Sidi Hmed Tijani pose devant le désert avec une biche à ses côtés et incarne un modèle de religion plus tourné vers la méditation et le pacifisme. Enfin Sidi Rahhal dont la gravure suggère la spiritualité qui triomphe sur le despotisme et qui inverse la situation; désormais c'est Sidi Rahhal qui a l'air de jouir de sa liberté en chevauchant le lion destiné à le dévorer et triomphant sur le despotisme incarné par la figure du potentat: à voir ce dernier saisissant de rage les barreaux de la cellule de Sidi Rahhal, on a l'impression que c'est lui le prisonnier.

A ces gravures qui présentent le modèle d'une religion spirituelle et triomphante s'opposent d'autres gravures qui mettent en avant un autre aspect de cette même religion: celui du Jihad ou de la conquête sainte. La figure dominante est celle de l'hyperbole ou de l'exagération, le but étant de rehausser la violence subie par les mécréants: d'où les flots de sang, ou pour être plus honnête, les taches de peinture rouges grossières qui nous somment de prendre cela pour du sang.

Les procédés d'exagération utilisés dans ces gravures soulèvent nombre

de questions relatives au décalage entre le message de départ et les repères auxquels on fait référence pour l'exécuter. Je donnerai ici quatre exemples, à charge d'analyses plus complètes. Le premier exemple concerne l'occurrence de références contradictoires dans un même espace pictural: Ali est le leader des chiïtes qui le considèrent comme leur chef spirituel alors que les saints présentés sont tous sunnites ou malékites, c'est-à-dire réputés pour leur Islam modéré. Pour qui connaît un peu l'Islam, ce sont deux sensibilités religieuses opposées et souvent antagonistes. La représentation d'Ali n'aurait certainement pas soulevé de problème s'il avait fait l'objet d'une seule gravure, comme les autres personnages sunnites; mais le fait de lui consacrer quatre gravures ne pouvait passer inaperçu dans un pays aussi malékite que le Maroc.

Le deuxième exemple concerne la figuration du même Imam Ali que j'ai évoquée plus haut. La figure de Sidna Ali est liée dans les quatre gravures au Jihad et au combat; il est dans trois gravures sur son cheval en plein combat; ses qualités guerrières sont rehaussées: ici il est en train de couper la jambe de l'ennemi d'un seul coup d'épée, là il défonce le thorax de l'ennemi, mais dans toutes ces situations, Ali ne manque pas de prendre la pause et de fixer le spectateur. Et même quand il est figuré assis entouré de ses deux fils, il a la main sur son épée, prêt à dégainer. La gravure consacrée à Sidi Rahhal chevauchant le lion dans sa cellule prend elle aussi le soin de le présenter en train de fixer pour ainsi dire l'objectif. Le détachement des personnages de leur cadre et de leur situation ne manque pas d'effets; il



Figure 4. Sidi Rahhal.

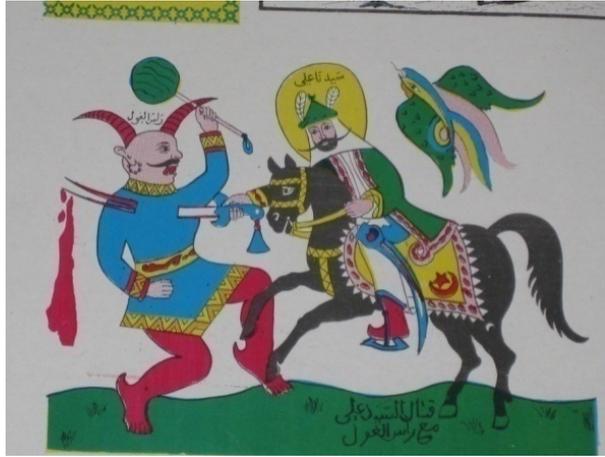


Figure 5. Sidna Ali et l'ogre.

constitue un moment de rupture dans la grammaire narrative de chacune de ces gravures; plus haut nous avons parlé d'apostrophe dans la mesure où chacun d'eux semble interpeller le spectateur. Ces personnages semblent prendre ostensiblement la pose et interpeller celui qui les regarde, même quand ils sont en plein combat ou dans des situations fort prenantes: Ali enfonce son épée dans le thorax de l'ogre et nous regarde; le même procédé est reconduit lorsqu'il coupe la jambe de l'ennemi, il semble apostropher celui qui le regarde. C'est dire combien les incidences de cette énonciation dans un moment crucial, celui du combat, sont pesantes sur la rhétorique du départ<sup>7</sup>. En remarquant comment chacun d'eux prend la pose, le spectateur est amené à revoir l'économie globale de la scène ou le sérieux des scènes de combat. Désormais, nous ne pouvons plus parler de crise des repères, mais peut-être de volonté délibérée d'introduire des éléments de distorsion qui court-circuitent l'effet réaliste. De là les deux visées énonciatives qui dirigent ces scènes de saints. La première visée tend à glorifier le saint, à se détacher de la situation inscrite dans le temps et l'espace, pour focaliser sur sa figure et ouvrir une dimension atemporelle et aspatiale. Elle vise à se détacher de la diégèse pour renouer avec la visée hagiographique instaurant ainsi un rapport de superordination avec la visée narrative de départ. Mais en même temps, pour le spectateur, il est un peu inhabituel pour ne pas dire comique de prendre la pause dans un moment si grave. Même chose pour la scène de Sidi Rahhal qui a deux visées antagonistes: la visée narrative de départ procède par rétrospection et donne la scène finale du triomphe

7. Il y a un côté hilarant dans ce hiatus entre des éléments qui suggèrent la violence, la mort et la désolation et les personnages qui prennent *sic* la pause.

du saint sur le despote; le lecteur est alors invité à reconstituer l'histoire. Le pouvoir surnaturel du saint est mis en valeur grâce à la figure du lion maîtrisé. Le problème est que l'effet hyperbolique du saint chevauchant le lion tourne au burlesque. On aurait dit un numéro de *halqua* où le saint chevauche le lion et regarde le public en attendant ses applaudissements. Nous sommes ici en plein burlesque.

Le troisième exemple concerne le rapport entre les images et les textes du *Coran* ou les légendes. Ces gravures par leur mise en circulation sous cette forme, viennent inverser le rapport entre un texte, le *Coran*, et tous les autres systèmes sémiotiques. Nous savons comment le *Coran* a conféré au signe dans la langue arabe un statut divin, qui triomphe sur tout et rend impuissants la raison et l'homme. La suprématie de ce qui est convenu d'appeler *allhjaz* est la manifestation principale d'une logographie qui se déploie en deux mouvements:

- a) la parole–raison, fondée essentiellement sur la rhétorique mais se présentant comme une véritable raison; cette parole–raison demeure *enfermée* dans l'imitation des théologiens, philosophes, juristes et commentateurs;
- b) l'adoration du texte, de son sens infini et parfois inaccessible, et ça au détriment des autres systèmes sémiotiques.

Des sémioticiens marocains comme Khatibi<sup>8</sup> expliquent la puissance du religieux à travers cette suprématie du signe linguistique sur les autres: "Un des secrets du *Coran* est d'avoir transformé la lettre comme signe en argument rhétorique sur–signifiant, et d'avoir fissuré le signe même de son message, de son énonciation, de telle façon que pour l'écoute du croyant le sens demeure à jamais suspendu, lointain et vagabond" (Khatibi 1974: 180).

Or, dans ces gravures, les sourates occupent un second plan, elles jouent le rôle de complément et le texte n'a plus cette suprématie évoquée plus haut. Les sourates et les légendes viennent préciser certaines informations quand elles ne sont pas réduites à un ornement.

Enfin le dernier exemple concerne la figuration du corps. L'élément anthropomorphe constitue l'élément principal. Nous avons déjà remarqué auparavant comment tous les personnages prennent la pose et souvent à l'extérieur. Il s'agit en effet de corps solennels, doxatiques, dépouillés de leurs significations intimes. Le corps de la pose est un corps conventionnel et épideictique qui, le temps de la pose, affiche et réactualise à la fois un système axiologique précis. Commençons par les corps les plus dominants,

8. Très marqué par Derrida, Khatibi est le premier à avoir dénoncé l'hégémonie de la culture savante arabo–musulmane sur la culture orale et visuelle marocaine; voir à ce sujet Khatibi 1974; Bernoussi 2010.

les corps masculins. Dans la majorité des cas, ces corps masculins se révèlent comme des corps handicapés ou angoissés, vu le recours systématique à des accessoires ou à des prothèses: accessoires de la virilité, la barbe et accessoires de la tranquillité et de la sérénité, le glaive.

Deux gravures surprennent par le nu employé dans un ensemble à vocation *a priori* religieuse. La première représente un Adam sportif, beaucoup plus proche de Tarzan, et une Eve qui n'a ni les rondeurs ni l'embonpoint de la femme idéale telle que les manuels de sexologie arabo-musulmans ou marocains la décrivent. La deuxième gravure montre la femme du Pharaon, le sein droit découvert avec une robe fondue jusqu'à la hanche, en train de harceler un Joseph un peu efféminé, mais en même temps déterminé à repousser ses avances; les deux sont condamnés par le mari qui se trouve de l'autre côté. Le détail du sein dans le cas d'Eve et dans le cas de la femme du Pharaon est très stylisé et contraste avec l'ensemble à vocation pieuse. C'est ce dernier qui est exploité pour présenter un contenu sensuel, voire érotique. C'est une vieille ficelle longtemps utilisée dans les manuels de sexologie ou dans la littérature licencieuse arabo-musulmane pour faire passer des contenus érotiques.

Ces exemples nous montrent comment certains décalages sont introduits, comment certains repères ou certaines références sont ignorés ou non respectés, ce qui a pour conséquence immédiate la révision et la restructuration de certaines normes ou certains éléments de l'encyclopédie. Mais d'autres exemples nous ont montré le peu de souci pour le réalisme de ces gravures, comme l'atteste l'emploi de techniques de distorsion ou de rupture. La question qui se pose est comment malgré toutes ces ruptures ou distorsions, ces gravures eu du succès et ont même réussi à investir certains lieux de la culture et de la mémoire marocaines?

Il y a à cela plusieurs explications. La première, relative à la dite puissance du signe visuel, –Paolo Héritier cite à ce propos Lagrange qui évoque «le dogme de l'image–, laquelle puissance se trouve dans le cas propre de la culture marocaine, déficitaire en images, réhaussée et en même temps nourrie par le rapport très actif entre cultures populaires et culture savante. Les récits populaires ont travaillé les récits du *Coran* et donné lieu à deux sensibilités, à deux encyclopédies. Jurij Lotman parle dans ce cas précis de traduction: "L'espace sémiotique apparaît comme une intersection à plusieurs niveaux de textes variés, qui vont former ensemble une strate déterminée, avec des corrélations internes complexes, divers degrés de traductibilité et des espaces d'intraductibilité" (Lotman 1993, *ivi*, p. 37). La semiosphère, c'est-à-dire la culture, est faite de relations constituées par ces strates dont parle Lotman. La semiosphère fonctionne et peut fonctionner lorsqu'elle reçoit des *stimuli* du monde extratextuelle: la réalité. L'information ne peut traverser les couches et les strates de la semiosphère sans changement ou

mutation d'ordre traductif (reformulation). Les membranes qui protègent un certain organisme culturel sont appelées par Lotman des filtres de traduction. Leur fonction est de filtrer et d'adapter. Le filtrage ne se fait pas seulement au niveau de ce qui est extérieur, mais à l'intérieur même.

La seconde explication<sup>9</sup> réside dans la question de l'interdiction de l'image en Islam. Cette question qui a fait couler beaucoup d'encre curieusement du côté occidental, a été minimisée ou très peu prise en considération par les intellectuels ou les sémioticiens marocains. Khatibi par exemple considère qu'il s'agit d'un faux problème et l'éluide dans *La Blessure du nom propre*. A sa suite, Farid Zahi confirme le même désintérêt dans le chapitre consacré à la figuration dans *Le corps, l'image et le sacré*. Nous croyons de notre côté que cette question est de la plus haute importance et qu'il est temps d'initier des recherches autour d'elle. Le problème, nous semble-t-il, n'est pas de savoir si l'islam interdit catégoriquement ou pas l'image ou la figuration; le problème réside dans le fait que l'islam a privilégié le texte au sens étroit du terme et l'écriture sur l'image et a négligé cette dernière ou minimisé son importance dans son comportement vis-à-vis des cultures conquises par lui. C'est une question assez complexe et qui mérite une mise au point ici. Il est clair que dans *La Jahilia*, c'est-à-dire pendant l'époque antéislamique qui correspond à peu près au paganisme, le culte des statues et des images était répandu. Dès son arrivée, l'Islam a condamné ce culte et implicitement, il a condamné l'image, même s'il n'y a dans le *Coran* aucune interdiction explicite. Le deuxième élément, tout aussi important que le premier, est que parmi les attributs de Dieu, qu'aucun mortel ne peut posséder, est celui de *Al Moussawer*: figurateur ou celui qui figure, qui donne forme. Ainsi, il n'y a aucun texte qui interdit explicitement de figurer ou de dessiner des personnages humains ou autres créatures; en revanche des versets du *Coran* qui condamnent les idoles et les images, et considèrent l'art de figurer comme quelque chose d'exclusivement divin. Le hadith, c'est-à-dire l'ensemble des propos du prophète qui expliquent et amendent le *Coran*, à son tour va condamner explicitement la figuration et la représentation d'êtres vivants ayant une âme. Ce qui m'intéresse dans toute cette littérature sur l'interdiction de l'image, ce sont ses effets sur des pratiques culturelles et sur la mémoire visuelle de toute une culture. Un de ses effets positifs est le développement par exemple de la calligraphie et de la fable, comme nous le verrons à la fin de cette étude; un autre effet négatif est la négligence de tout ce qui est figuration pure et la négligence du regard pour représenter ou pour figurer; c'est pour cela que les arts figuratifs au Maroc n'ont vu le jour qu'à partir du XXème

9. J'ai dû dans cette étude nuancer ma position exprimée à propos du même sujet au colloque de l'association internationale de sémiotique visuelle sur l'importance de la question de l'interdiction de l'image. Je crois désormais que c'est une explication plausible, mais qu'elle n'épuise pas le sujet et que d'autres explications demeurent défendables.

siècle, c'est-à-dire à partir du contact avec l'Occident; cela n'empêchait pas l'existence d'images ou de peintures, mais elles étaient souvent l'œuvre d'étrangers non musulmans ou de convertis à l'Islam, appartenant à une culture où l'image était bien présente.

Ainsi dans des civilisations conquises par l'Islam et où préexistait une véritable culture visuelle, cette question a été minimisée. Certaines versions persanes du *Coran* contiennent des illustrations du prophète et de certains imams, tandis que dans les pays malékites, la figuration a été rigoureusement interdite. Chez les récents exégètes des textes du *Coran* et du *Haddith* portant sur cette question, l'on conclut que le critère de l'interdiction est l'ombre; l'image est interdite si elle contient une ombre ou si elle intègre la troisième dimension. L'ombre en effet est ce qui confère du réalisme et qui induit en erreur le croyant. L'interdiction visait donc, en termes de sémiotique visuelle, les substituts de perception; ceux-ci doivent être faibles, auto-destructeurs et dénoncer constamment l'aspect illusoire de l'image.

Le dernier élément de réponse au succès paradoxal de ces gravures réside dans leur richesse thématique, leur modèle scénique qui s'inspire de la *halqua*, les particularités de leur énonciation ainsi que leurs diverses isotopies qui ont su reprendre et instruire en même temps diverses unités de la culture marocaine. Comment de quelle façon, c'est ce que nous verrons dans cette dernière partie.

J'ai déjà esquissé dans la première partie de cette étude quelques rapports des gravures marocaines avec un texte majeur de la culture savante arabo-musulman qui est *le Coran*; bien qu'elles entretiennent un rapport de réécriture, voire de transgression parfois avec l'encyclopédie coranique, ces gravures semblent reprendre et stabiliser certaines grandes options sémantiques du texte savant. Elles assurent un rôle mnémotechnique à certains contenus culturels du texte sacré. En même temps elles mettent en relation dans le même espace figuratif divers aires de culture: événements de la création du monde, historiographie des personnages musulmans les plus importants, idéologie musulmane fondée sur la guerre sainte et le jihad, fonction récréative racontant des histoires et visant à produire des effets allant du pathos au burlesque et présentation de contenus *a priori* subversifs dans d'autres contextes culturels (corps nus) sous prétexte de présenter quelque chose d'édifiant. Le procédé est le même pour toute pornographie tendant à vendre la respectabilité des corps nus ou du sexe. Le même procédé est utilisé dans les manuels de sexologie arabe qui étaient très prisés et qui introduisaient des recettes sur la façon de fabriquer des aphrodisiaques ou d'augmenter la taille de certaines parties du corps à travers des versets du *Coran*<sup>10</sup>. Mais malgré ce filtrage ou cette traduction, ces gravures servent de

10. Rappelons que le même procédé avait été décrit dans les années soixante-dix par Umberto

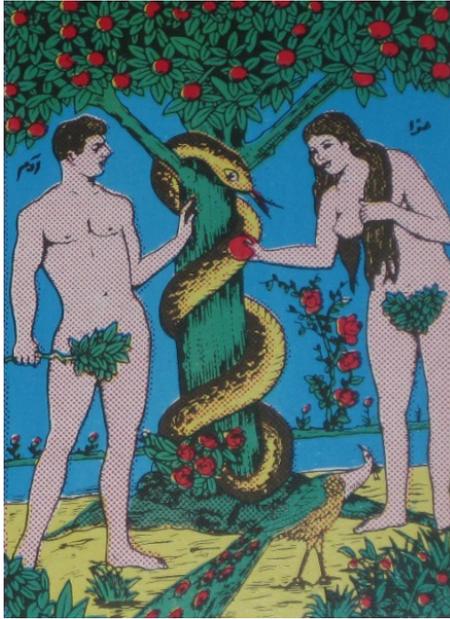


Figure 6. Adam et Eve.

relais à une vision hagiographique glorifiant une religion et une “histoire” fondées sur le culte d’un passé glorieux, mais en même temps proposant des modèles de comportement communautaire et sociétale.

Pour illustrer ce rapport ambivalent des gravures avec *le Coran*, je donnerai quatre exemples d’illustration. Le premier concerne l’histoire de la chute d’Adam et Eve. La sourate *AL Bakara* (la vache) qui évoque les circonstances de la chute, parle de la jalousie d’Iblis (ange déchu) qui a trompé les deux pour se venger d’eux (*Al Bakara*, versets 32–39); donc la responsabilité d’avoir écouté Satan tombe sur les deux. Or ce que la gravure montre et ce que la tradition populaire retient jusqu’à aujourd’hui, c’est que c’est Eve qui a poussé Adam à goûter au fruit suite aux avances d’Iblis; elle est donc la seule responsable des malheurs de l’homme. Comme on le remarque sur la gravure, la topographie de Satan situé au milieu, place Eve à sa gauche et Adam à sa droite. Ce dernier est présenté comme une victime assistant à cette terrible alliance du diable et de la femme ainsi que le montre la gravure de façon très suggestive: La tête du gros serpent concentré sur Eve avec sa langue fourchue et cette dernière répondant à sa demande en tendant la main vers le fruits défendu.

Le deuxième exemple concerne l'histoire de Joseph, qui occupe une place de choix dans le Coran, puisqu'une sourate entière lui est consacrée. Cette sourate éponyme raconte l'histoire d'un beau et jeune provincial qui, grâce à ces dons et à sa chasteté, va avoir un grand destin en Egypte. La sourate, qui fait 111 versets, insiste sur la jalousie des frères de Joseph, sur la beauté de ce dernier, sur les tentatives de Zoleikha, la femme du bienfaiteur de Joseph, sur son emprisonnement, et enfin sur la gloire qui l'attend grâce à ces dons d'interprète des rêves. Nous résumons ici exprès les étapes de ce long récit, pour montrer comment la gravure ne sélectionne de ces étapes que l'épisode de la tentation en réélaborant le message du Coran grâce à des éléments plastiques: le sein nu, la tunique ouverte jusqu'aux hanches mettant en valeur la jambe et la cuisse de Zoleikha, la pose ostensible et effrontée de la femme troublée et incapable de se contrôler et enfin les personnages secondaires, Joseph passif et le mari vaguement indigné. Un autre élément accessoire renforce cette ambiance érotique, il s'agit d'une sorte de sphinx en arrière-plan avec des tétons. La concentration des éléments plastiques, où Zoleikha à gauche et le sphinx à droite semblent encadrer le malheureux Joseph, la présence de stimuli de perception: regard perdu, sein nu et hanche découverte oriente la scène plus vers l'interprétation d'un corps soumis à une sorte d'érotomanie et incapable de se contrôler, d'une femme à prendre et semble dévier du message global du texte d'origine qui est la présentation d'une sorte d'ascension social d'un personnage pauvre et victime de sa beauté grâce à sa chasteté et à d'autres qualités ou dons.

La sourate Al Israe décrit au long de 11 versets les pouvoirs de Dieu sur toutes les créatures terrestres et célestes et choisit comme incipit, et en

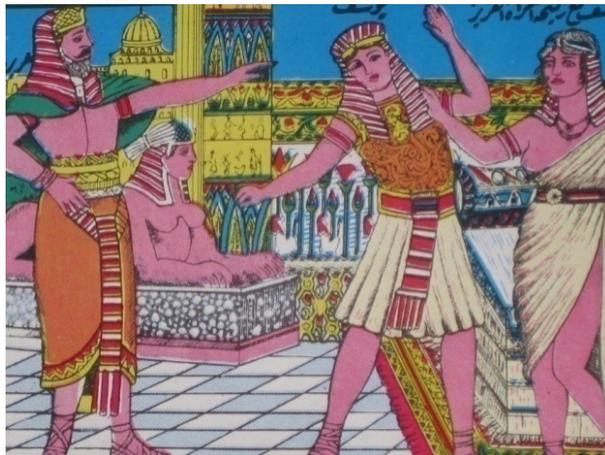


Figure 7. Joseph, le pharaon et Zolikha, sa femme.

même temps comme illustration de ces pouvoirs, l'évocation du voyage nocturne du prophète de la mosquée de la mekke à la mosquée de Jérusalem. Il s'agit bel et bien d'une évocation, car une seule phrase est consacrée à cet événement. Dans la sourate, il n'y a pas la moindre précision sur ce voyage ni sur le moyen utilisé; le texte laisse ici deviner que cela s'est fait grâce aux pouvoirs extraordinaires de Dieu, notamment celui qui consiste à réaliser les choses en les nommant (soit et il fut). La gravure recourt à ce personnage extraordinaire appelé *al bourak* et que nous analyserons en détail un peu plus loin; la gravure semble reproduire l'esprit de la sourate et de l'évocation de l'incipit, à savoir les pouvoirs de Dieu mais de façon un peu adaptée à l'imaginaire populaire.

Enfin, dernière illustration, la gravure du sacrifice d'Abraham présente une gravure kitch: le dispositif plastique est complètement différent des autres gravures au niveau des couleurs et des traits; le dispositif figuratif soulève lui aussi des interrogations: Ismaël a les yeux bandés pour être immolé, mais sur un bûcher, ce qui engage deux formes du sacrifice: le sacrifice par le sang et le sacrifice par le feu (flammes grottesques). Un autre élément suscite la curiosité, il s'agit de l'ange Gabriel, incarné ici par une blonde, proche par de nombreux aspects plastiques de personnages comme Barbarella. C'est la seule gravure qui offre une légende bilingue en arabe et en français.

Cette étude a eu comme point de départ l'interdiction ou la marginalisation de l'image qui a eu parmi ses nombreuses conséquences l'autocensure du voir du je arabo-musulman et la délégation de ce voir aux différentes instances de l'étranger, diplomate, traducteur, voyageur ou colon. L'exploration



Figure 8. Le sacrifice d'Abraham.

de ce voir par procuration nous a permis de soulever de façon liminaire quelques questions et problèmes relatifs aux rapports entre cultures savantes et cultures populaires, encyclopédie d'origine et encyclopédie d'accueil. Toutes ces questions globales ont été soulevées à travers un corpus précis et réduit qui n'a pas encore livré tous ces secrets. Beaucoup de questions restent en suspens sur l'auteur des gravures, sur la ressemblance entre celles-ci et d'autres images qu'on retrouve dans de nombreux pays de la méditerranée, Algérie, Tunisie, Espagne et sud de la France. D'autres questions plus complexes demeurent, notamment celle de l'impact de l'autocensure figurative dans la culture arabo-musulman sur la façon de voir et de se voir. Au-delà de l'importance et de l'intérêt que suscitent toutes ces questions, demeure un autre intérêt, celui de s'interroger plus sur l'aspect sémiotique que sur l'économie-politique de ce regard usurpé.

## Bibliographie

- BENVENISTE E. (1974) *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris.
- BERNOUSSI M. (2010) *Notes pour une sémiotique de la culture marocaine*, dans M. Leone (dir.), *Analisi delle culture, culture dell'analisi*, numéro monographique de « Lexia », 5–6, Aracne, Rome, 368–83.
- (2014) *Viator in tabula, sémiotique de l'interculturel culinaire dans le récit de voyage*, Post-modernité, Fès.
- *Douces Schyzophrénie, Études sur la culture marocaine 1*, manuscrit non publié.
- DERMENGHEM É. (1981) *Vie des saints musulmans*, Ed. D'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour.
- ECO U. (1999) *Kant et l'ornithorynque*, trad. J. Gayraud, Grasset, Paris.
- LORUSSO A.M. (2010a) *Semiotica della cultura*, Laterza, Roma-Bari.
- (2010b) *Il punto di vista semioculturale*, in M. Leone (dir.) *Analisi delle culture, culture dell'analisi*, numéro monographique de « Lexia », 5–6, Aracne, Rome, 59–80.
- HANAÏ B.I. AL (1982) *Badaih azzouhour (en arabe)*, Imprimerie générale, Le Caire.
- KETTANI M. (1898) *Salwat al anfas (en arabe)*, 3 vols, Imprimerie nationale, Fes.
- KHATIBI A. (1974) *La Blessure du nom propre*, Denoël, Paris.
- MARRONE G. (2010) *L'invenzione del testo*, Laterza, Roma-Bari.
- MIGLIORE T. (a cura di) (2011) *Retorica del visibile*, 3 vols, Aracne, Rome.
- NOVELLO PAGLIANTI N. (2012) *La représentation de l'Autre: la photographie ethnographique*, dans Migliore T. (2011) (a cura di) *Retorica del visibile*, 3 vols, Aracne, Roma.

# Les affiches de propagande pendant la guerre d'Espagne

Permanences iconographiques des stéréotypes chrétiens du Mal et du Diable

MARC MARTI\*

ENGLISH TITLE: *Propaganda Posters during the Spanish Civil War: Iconographic Permanence in Christian Stereotypes of Evil and Devil*

ABSTRACT: This paper deals with the political posters produced during the Spanish Civil War. Our hypothesis is that, as they were part of propaganda effort and as they were issued in order to rally ordinary citizens, they needed to use stereotypes in order to reach their goal. The morphological analysis reveals the permanence and evolution of the image of Evil as a favourite representation of the Other. Then, we try to understand how the historic period shaped its own concepts, reusing an imaginary material, combined with an iconography revisited by the visual culture of the thirties and of partisan ideologies.

KEYWORDS: Propaganda, Spanish Civil War, Christian Iconography, Graphic Arts.

Les affiches dont nous proposons l'analyse s'insèrent dans un contexte historique particulier, celui de la Guerre d'Espagne, dont nous éluciderons brièvement les enjeux et les caractéristiques des protagonistes.

Destinées à la propagande de masse, nous postulons que ces objets sont construits à partir de stéréotypes, nécessaires pour atteindre leur objectif. Nous évaluons, par une analyse morphologique, quelles ont été les permanences et les évolutions de l'image du Mal associées à la représentation de l'Autre. Dans un second temps, nous proposons d'appréhender de quelle façon l'époque a façonné ses propres constructions, tout en réutilisant un matériau imaginaire préexistant, une iconographie revisitée par la culture visuelle des années trente et des idéologies combattantes.

\* Marc Marti, Université de Nice–Sophia Antipolis (martim@unice.fr).

## 1. Contexte historique

La guerre d'Espagne a duré pratiquement trois ans, du 18 juillet 1936, date du soulèvement militaire contre le gouvernement de la seconde république, jusqu'au 1<sup>er</sup> avril 1939, date à laquelle le communiqué du général Franco annonce la fin des hostilités. Sans revenir en détail sur le contexte politique et les différentes façons de nommer le conflit, il convient de rappeler quelques éléments qui permettent de mieux saisir le contexte des images de propagande qui ont circulé pendant cette période.

### 1.1. *L'avant-guerre*

En février 1936, les élections donnent une majorité absolue à la coalition des gauches, qui a pris le nom de *Frente popular*. L'alliance est constituée par les partis du centre gauche, le parti socialiste (PSOE) et le parti communiste (PCE). Dans cette coalition, les partis modérés représentent la majorité de la gauche avec 57% des élus, contre 34% pour le PSOE et moins de 6% pour le PCE. Quelques autres petits partis constituent le reste de la gauche. Cependant, les urnes ne rendent pas totalement compte de la réalité du pays. Les anarchistes, qui n'ont pas de représentation parlementaire, sont une puissante force politique, organisée principalement autour du syndicat CNT (*Confederación Nacional del Trabajo*) qui compte plus d'un million et demi d'affiliés à cette date. La droite est répartie entre les partis traditionnels, les monarchistes et une extrême droite très minoritaire, divisée en plusieurs organisations.

Pendant les quelques mois qui précèdent le conflit, des épisodes de violence politique (en particulier des assassinats) témoignent de la radicalisation d'une partie de l'Espagne. L'exécution de Calvo Sotelo député et chef de file d'un groupe monarchiste, le 13 juillet 1936, en représailles de la mort d'un militant socialiste, servira de prétexte au déclenchement de l'insurrection militaire.

La guerre prend immédiatement une tournure mondiale. Dès le 18 juillet, et malgré les affirmations contraires de leur diplomatie et les engagements de neutralité, l'Italie de Mussolini et l'Allemagne d'Hitler appuient le soulèvement des généraux. Le Portugal en fait de même avec l'envoi d'un corps expéditionnaire. La France et l'Angleterre, pour différentes raisons, restent en marge du conflit. Seule l'URSS, après quelques hésitations, s'engage aux côtés du gouvernement de la République, fournissant matériel et appui logistique.

## 1.2. Les acteurs de la propagande pendant la guerre d'Espagne

Très rapidement, l'Espagne est coupée en deux. Les Espagnols vivent soit en République, soit dans les prémisses d'un état militaro-fasciste. Durant les trois ans de conflit, la propagande va être massivement utilisée par les protagonistes. Dans le cadre de notre présentation, nous allons principalement nous intéresser à la production des affiches qui étaient destinées à l'espace public.

Dès le début du conflit, les deux groupes qui s'affrontent ne sont pas politiquement homogènes. Cependant, les insurgés, pour des raisons diverses —morts prématurées de leaders, forte implication de l'armée, concentration des pouvoirs— vont rapidement s'unifier et se centraliser. Ainsi, ce sont essentiellement la Phalange et les Monarchistes qui produiront les slogans et la propagande.

Du côté de la République, les voix resteront plus diverses, témoignant de l'hétérogénéité de ses composantes, bien que la création de l'Armée populaire (*Ejército popular*), à partir d'octobre 1936, constitue un effort notable pour regrouper toutes les forces dans une même organisation combattante. A travers les affiches, on verra s'exprimer le gouvernement, les organisations syndicales comme l'UGT (*Unión General de Trabajadores*) et la CNT, ainsi que les partis politiques comme le PCE ou le POUM (*Partido Obrero de Unificación Marxista*).

Par ailleurs, pour des raisons techniques, en particulier parce que les anciens ateliers graphiques de publicité se trouvaient principalement dans les grandes villes républicaines (Madrid, Valence, Barcelone), les affiches produites pendant cette période sont très majoritairement « républicaines », pour plus de 80% du total (Carrulla, 1997).

Pour terminer, notre corpus a été extrait des archives nationales en ligne, qui permettent d'accéder à plus d'un millier de documents numérisés, couvrant la période du conflit<sup>1</sup>.

## 2. Les traits de la propagande

### 2.1. Les usages de la propagande

Sans revenir sur la notion de propagande, il convient cependant de rappeler que toutes les affiches que nous allons commenter appartiennent à des discours de propagande. La propagande des années trente utilise de très nom-

1. Archives numériques accessible depuis le portail PARES, URL: <http://pares.mcu.es/cartelesGC/> consultée le 14 avril 2014.

breuses ressources, avec un registre très large de moyens, allant de la caricature au photomontage, du slogan à la désinformation. Par ailleurs, elle n'est pas « honteuse », car, comme le rappelle Fabrice d'Almeida (D'Almeida, 2003, 82):

Dans l'entre deux guerres, les partis se dotent d'un secteur de propagande et les états les plus autoritaires regroupent les bureaux de relations publiques, de relations de presse et parfois d'éducation dans des ministères de propagande.

Sur ce modèle, la République espagnole se dotera au début du conflit d'un Ministère de la Propagande, qui en 1937 deviendra la direction générale de la propagande<sup>2</sup>. Du côté des insurgés, le gouvernement parallèle qui se met en place s'appuiera sur la *Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda, Sección Mural* (Diez, 2000).

Si nous prenons comme référence l'étude historique très complète produite de Fabrice d'Almeida (D'Almeida, 2013), les affiches de propagande que nous proposons recourent trois items:

- a) ce sont des symboles, car elles essaient de cristalliser des croyances autour d'images;
- b) elles diabolisent, transformant l'ennemi en monstre;
- c) elles font appel aux émotions collectives en faisant peur, rire ou pleurer.

Les affiches s'inscrivent donc dans le contexte de la communication de masse par la propagande. Celle-ci n'a pas pour objectif « de bien parler ou de bien éduquer. Elle est adaptation aux sentiments et aux émotions des groupes humains », (D'Almeida, 2003, 82). Cette dimension explique que les images vont surtout mobiliser les stéréotypes pour un usage communicatif et cognitif. Comme le décrivait déjà le publiciste américain Walter Lippman en 1922, il s'agit de médiatiser le réel au moyen d'images figées et reconnaissables par tous (Amossy, 1991, 26). Dans le cadre de la guerre d'Espagne, sans que cela ne constitue une généralité, nous mettrons en valeur une série d'affiche qui utilise des images du Mal empruntées à l'iconographie chrétienne.

## 2.2. *Les formes du Mal*

Morphologiquement, le Mal est souvent représenté par une bête reptilienne. Parmi ces reptiles, le Serpent domine très nettement. Dans les archives, nous en avons trouvé quasiment une dizaine de représentations.

2. Voir les détails sur la page consacrée aux fonds photographiques, URL: <http://pares.mcu.es/ArchFotograficoDelegacionPropaganda/historia.do> consultée le 10 avril 2014.

Le Serpent représente toujours un élément négatif. Avant le conflit, certaines affiches politiques l'utilisaient déjà, comme celle-ci qui représente l'abstentionnisme sous cette forme, avec le slogan un vote perdu pour la gauche, ce sont deux voix pour la droite (Fig. 1).



**Figure 1.** *Un vot perdut* [...] Front d Esquerres de Catalunya, Atlántida, A.G. Barcelona, 1936 (elecciones de febrero?), Arteché.

Il s'agit d'une représentation stéréotypée du Mal sous la forme du Serpent. On notera cependant que la scène ne semble pas représenter une tentation, mais les conséquences de la tentation: un ouvrier qui va être étouffé par l'énorme reptile. Au moment du conflit, la représentation du Mal conservera cette forme. Dans les affiches de la République, le Serpent pour représenter l'Ennemi est une image récurrente (Fig. 2).



Figure 2. *Campesino, defiende con las armas al gobierno que te dio la tierra*; Josep Renau, Ministerio de Agricultura, 1936.

Sur cette affiche, le slogan demande aux paysans de défendre le gouvernement qui lui a donné la terre, en référence à la réforme agraire initiée par la République. Les propriétaires et les factieux prennent les traits du Serpent que doit vaincre le fusil et sa baïonnette.

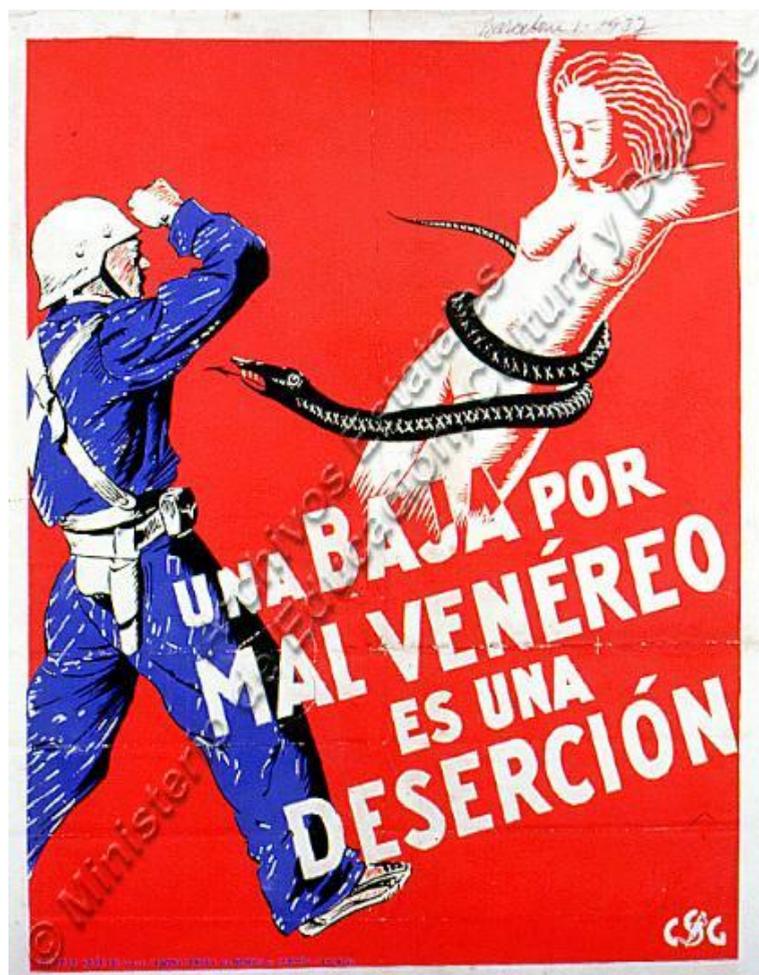
Sur d'autres affiches, la référence au Serpent du Mal est complétée par des accessoires plus contemporains, évoquant Nazisme et Capitalisme (Fig. 3).



Figure 3. *La única consigna del momento: Vencer, vencer en todos los frentes*; Monleón (1904–1976), Partido Sindicalista, Gráficas Valencia, intervenido UGT–CNT, 1937.

Cette affiche illustre le syncrétisme entre deux cultures. Le Serpent reste une figure traditionnelle du Mal qu'il faut éliminer: c'est ce que suggère la botte qui s'apprête à l'écraser. Par ailleurs, ce Serpent est paré d'une symbolique contemporaine: un croix gammée sur la tête (rappelant sans doute dans l'imagerie populaire le V que l'on attribue aux dangereuses vipères) et un haut de forme aux insignes de la Phalange. Le chapeau renvoie à une caricature classique du capitaliste, associée ici à la formation espagnole d'extrême droite.

Le Serpent fut aussi employé dans la propagande para-militaire autour de la santé (Fig. 4).



**Figure 4.** *Una baja por mal venéreo*, Generalitat de Catalunya. Consell de Sanitat de Guerra. [Barcelona], Anónimo, 1937, Formato desconocido.

L'affiche met en scène un soldat face à un corps de femme tentateur, dont la dangerosité est suggérée par le Serpent. Le slogan est clairement prophylactique et annonce que « se faire porter malade pour une maladie vénérienne, c'est une désertion ». Cette mise en garde contre les maladies vénériennes existait avant le conflit. Pendant la guerre, un certain nombre d'affiches la réactualise avec un message en direction des combattants, leur recommandant d'éviter de fréquenter les prostituées. Cette affiche bi-couleur réactive l'image biblique du Serpent tentateur, associé à la Femme.

En marge du Serpent, les Dragons, Diables et Monstres Hybrides apparaissent moins fréquemment mais sont utilisés comme dans l'exemple qui suit. Le slogan indique « Alerte, la cinquième colonne nous surveille ».



Figure 5. ¡¡Alerta!!: la quinta columna acecha. M. Gallur, S.U.P.L., Bellas Artes, C.N.T.-FAI. [Valencia]: Consejo Provincial de Valencia, Consejería de Propaganda y Prensa, [entre 1937 y 1939] (Valencia: Ortega, intervenido U.G.T.-C.N.T.), 99,5 x 68 cm.

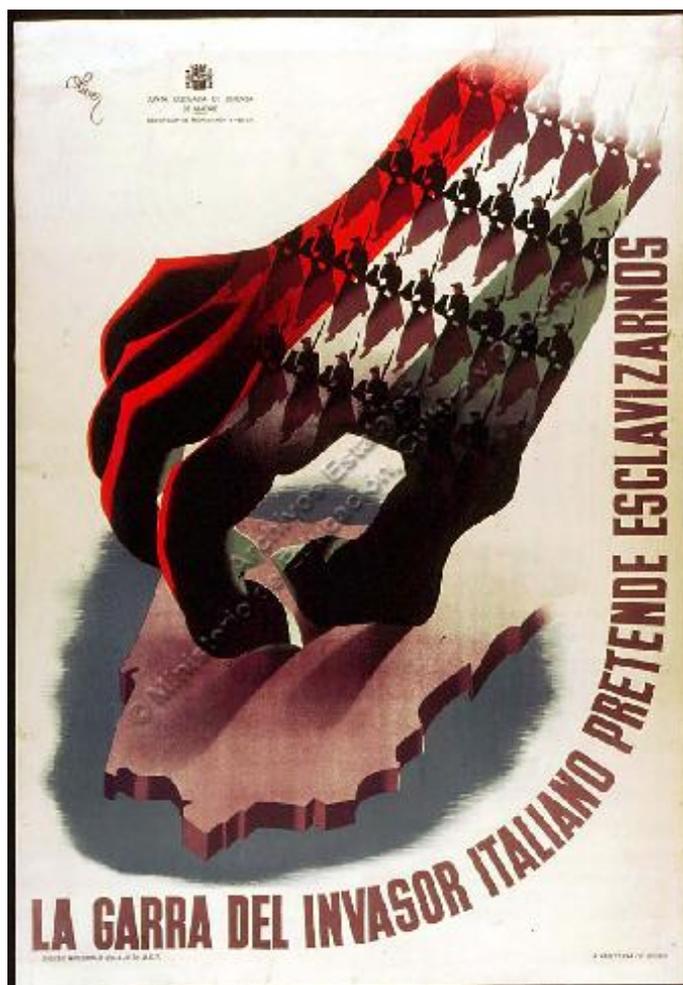
La scène représente un espion démasqué. Il apparaît couvert d'écailles, dans un compromis graphique entre un reptile et un singe.

Globalement, concernant le Serpent et les autres animaux on remarque une permanence des couleurs, avec l'usage du noir et surtout du vert et des écailles, qui étaient aussi utilisés au Moyen-Âge pour représenter les images du Diable, comme le montre l'exemple suivant (Fig. 6).



**Figure 6.** Bartolomé Bermejo, *Descente du Christ aux enfers* [détail], 1475, 90x69, huile sur bois, MNAC, Barcelone.

Dans d'autres affiches, le Mal et le Diable sont suggérés par des métonymies, qui renvoient au registre de l'animalité inquiétante, par exemple des Griffes ou des Serres. Les trois affiches suivantes suggèrent cette diabolique animalité de l'Allemagne, l'Italie et la Phalange (Fig. 7)



**Figure 7.** *La garra del invasor italiano*, Oliver / Unión General de Trabajadores. Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, Madrid, Junta Delegada de Defensa. Delegación de Propaganda y Prensa, 100x70, 1936–38.

Le slogan indique que « La serre de l'envahisseur italien prétend faire de nous des esclaves ». La disproportion entre la serre et le pays suggère la menace, tout comme l'animalité brutale des troupes de l'Ennemi. On retrouve le même principe dans l'affiche suivante, cette fois avec le nazisme (Fig. 8).



**Figure 8.** 100000 voluntaris, Anónimo, Front popular de Catalunya, 1936, formato desconocido.

Le slogan est plutôt explicatif, indiquant « 100 000 volontaires d'Espagne et de Catalogne à la disposition du Gouvernement dans la lutte historique pour les libertés de notre peuple ». La constante, c'est l'animalité de l'ennemi, qui devient par métonymie, un monstre menaçant. De ce point de vue, l'affiche suivante va encore plus loin (Fig. 9). Le slogan indique « Défends ton fils ».



Figure 9. *Defiende a tu hijo!*, Aníbal Tejada. — [Madrid]: Altavoz del Frente, Información y Propaganda para el pueblo en armas, Servicio de Mundo Obrero, [1936] (Madrid: Rivadeneira (S.A.), 99,5 x 70 cm.

Des mains griffues et poilues, portant le symbole de la Phalange, menacent une femme à la poitrine nue, qui porte un nourrisson dans ses bras. L’affiche suggère la bestialité de l’ennemi, qui s’en prend aux plus faibles et aux plus innocents, un procédé de propagande très utilisé pendant les conflits, qui vise à assimiler l’Ennemi, et en particulier les armées d’occupation, à une radicale inhumanité (D’Almeida, 2013, 29). Ici cependant, la « faible femme » n’est pas prostrée en attitude de victime mais lève le poing en signe de résistance.

Globalement, on remarque que du point de vue morphologique, les représentations du Mal que nous avons analysées empruntent beaucoup à l’iconographie religieuse traditionnelle. Cependant, quand se pose la question de l’action contre le Mal, on assiste au contraire à une réactualisation et une modernisation des allégories traditionnelles, en particulier celles du triomphe du Bien.

### 3. Des permanences et des évolutions

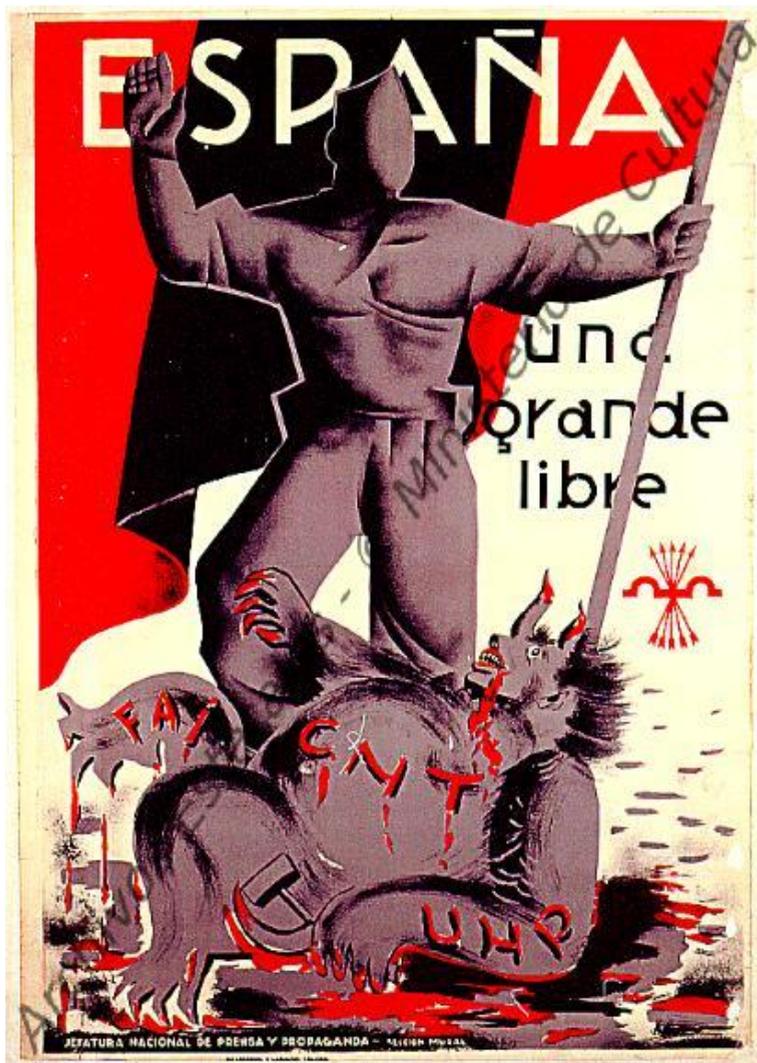
Beaucoup d’affiches s’inspirent de la scène de la victoire de Saint Georges sur le Dragon. Très connue, cette représentation est abondante en Espagne. On peut prendre en exemple celle qui au XVIIe siècle a été ajoutée à l’entrée de la mosquée de Cordoue qui avait été transformée en cathédrale (Fig. 10).



**Figure 10.** *Saint Georges triomphant du Dragon*, portail d’entrée de la Mosquée–Cathédrale de Cordoue, XVIIe siècle.

Le dragon figure bien entendu le Diable, le Mal, qui est vaincu par le Paladin. On retrouve cette geste et le geste dans les affiches des deux camps (Figs 11, 12).

La première affiche, produite par la Phalange, montre un phalangiste anonyme et stylisé, mais solide, qui a vaincu un gros diable repoussant. L'Ennemi est pourvu de sigles et de symboles qui représentent les forces



**Figure 11.** *España una, grande, libre*, Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda. Sección Mural, Imprenta: Gráficas Laborde y Labayen, Tolosa (Guipúzcoa), 1937–1940 [aproximadamente].

de gauche, comme la CNT (syndicat anarchiste) ou le slogan UHP (*Uníos Hermanos Proletarios*). Le drapeau rouge et noir du parti ainsi que le slogan de l'état fasciste dominant triomphalement la scène.

Dans la seconde affiche, le slogan en catalan s'adresse aux ouvriers en leur rappelant, « Ouvriers, le fascisme c'est la faim et la guerre, écrasez-le ». Ici aussi l'ennemi est plutôt bedonnant et ridicule, avec des yeux exorbités, une bouche en partie édentée et une hybridation avec un batracien. Bien que



Figure 12. *Obrer, el feixisme es la fam, la guerra, aixafal*, Alloza / Unión General de Trabajadores. Sindicat de Dibuxants Professionals, 99,5x70, Barcelone, 1936/37.

reprenant l'allégorie de Saint Georges, on note que cette affiche cherche tout autant à mobiliser par le slogan politique qu'à faire rire en ridiculisant l'ennemi par une représentation caricaturale. L'affiche mélange à la fois l'allusion épique et le comique.

On trouve ainsi des représentations plus contemporaines, comme les images caricaturales du capitaliste, du religieux, du fasciste, qui sont sans nul doute à relier avec le dessin de presse. Nous avons vu que la présence du haut de forme, le mélange du diabolique et du caricatural (comme dans cette dernière affiche) relève plutôt de ce domaine.

Les affiches de propagande témoignent de la permanence d'une certaine morphologie du Mal. Le Mal, c'est l'Autre, toujours monstrueux, un monstrueux inspiré par la tradition iconographique religieuse. Il peut sembler paradoxal que cette propagande s'appuie encore sur des représentations aussi anciennes, mais il faut aussi reconnaître que le diable était sans doute en train de se laïciser, pour (re)devenir, en quelque sorte, une représentation populaire du Mal. Cependant, on remarque aussi des évolutions. Si les représentations iconographiques du Mal évoluent peu, par contre le Héros qui le combat est fortement réactualisé.

En effet, les Saint Georges en armure sont, dans les affiches républicaines, remplacés par de robustes ouvriers ou miliciens, qui triomphent du Mal à coups de baïonnette, de gourdin, de hache, voire à mains nues. Dans l'affiche suivante, qui s'inspire aussi de l'allégorie de Saint Georges, le slogan indique qu'il faut « Donner le coup de grâce » (Fig. 13).

Les atouts des Paladins pour la Victoire n'ont plus rien à voir avec la religion. C'est leur force physique, à travers laquelle transparait un goût d'époque pour les corps sains et musclés, qui leur permet de triompher. La propagande utilise alors l'image du surhomme. Celui-ci incarne, par la puissance de son corps idéalisé, l'épanouissement du projet idéologique. Cette ficelle de la propagande est d'autant plus visible que le corps de l'ennemi est diabolique, difforme ou obèse (comme dans les deux affiches précédentes), totalement éloigné du corps athlétique de l'ouvrier sain et exemplaire. Il s'agit ici, comme l'analyse Fabrice d'Almeida, de créer l'image d'un « surhomme », représentant de la nouvelle humanité révolutionnaire. Il indique que dans les années trente (D'Almeida, 2013, 90),

Peintres, sculpteurs, graphistes, photographes ou cinéastes doivent aussi travailler plus fondamentalement l'imaginaire populaire. Ils proposent pour cela des modèles de femmes et d'hommes tout en muscles et en force, qui doivent assurer l'épanouissement du projet idéologique.

L'affiche suivante illustre parfaitement ce renouvellement allégorique et sa concrétisation dans un corps athlétique (Fig. 14).

Ici, le milicien musclé n'a même pas besoin de son arme, ce qui suggère sa puissance physique, suffisante pour terrasser l'ennemi à mains nues, ce que souligne le slogan: « Serre fort, Camarade ».

Il serait erroné cependant de ne voir dans ce procédé qu'une vieille recette propagandistique. Dans la société espagnole du premier tiers du XXe



Figure 13. *Hay que dar el golpe definitivo*, 100 x 70 cm, Sanz Miralles, Confederación Regional de Levante, [entre 1936 y 1939] Valencia: Ortega, Comité Obrero de Control U.G.T.-C.N.T.

siècle, cette exaltation du corps, un corps sain reflet d'une idéologie saine, est principalement liée à la gauche. C'est un corps sain, athlétique qui est en voie d'émancipation: libéré des entraves du travail, il est engagé dans la lutte pour la cause ouvrière. Bien que nous manquions d'affiches en provenance du camp des insurgés, il est assez probable que la rigide morale catholique ait contribué à censurer, consciemment ou pas, des représentations de ce type.



Figure 14. *Aprieta fuerte compañero!!*, HORACIO, Germán (1902–1975), 1936. — [Gijón]: Frente Popular de Asturias, [1936] (Gijón: Luba, Control de litografía).

Dans les affiches de la République, dont une grande partie a été produite par les syndicats, on assiste donc en réalité à une reconfiguration de la lutte contre le Mal. Celui-ci conserve sa morphologie traditionnelle, mais le contexte dans lequel il apparaît lui donne un sens nouveau. La Guerre permet de construire, à des degrés divers, une nouvelle allégorie: celle du prolétariat en armes qui occupe tous les maillons de la société. Ces nouveaux paladins sont le milicien, le syndicaliste, l'ouvrier, le paysan, l'intellectuel, le soldat de l'armée populaire, qui, dans le contexte de guerre, affrontent triomphalement le capitalisme, le fascisme et l'invasion étrangère. Comme le décrit Fabrice d'Almeida, il s'agit d'installer une culture de guerre (Almeida, 2013, 32). Les messages de la propagande visent aussi à mobiliser l'arrière. Les figures du Mal sont ainsi utilisées pour poursuivre plusieurs objectifs. Elle visent à mobiliser contre elles tout à la fois la conscience de classe, la lutte sociale, la lutte militaire et la lutte pour la libération nationale. L'objectif ultime est de créer de grands mythes iconographiques auxquels vont s'identifier les masses (Grimau, 1979, 12).

Pour le camp des insurgés et leur état militaro-fasciste, on pourra regretter de ne pas disposer d'assez d'images de ce type pour la même période, pour les raisons que nous avons évoquées précédemment. Cependant, après la guerre d'Espagne, le nouveau régime franquiste s'appuiera fortement sur une phraséologie et une iconographie catholique pour mettre en images et en mots sa légitimité. Le terme de *Santa Cruzada* (Sainte Croisade) sera utilisé pour désigner la guerre et la déplacer ainsi du terrain politique et social vers le terrain religieux. Le Dictateur sera même représenté sous les traits d'un Croisé dans la fresque peinte en 1948 sur les murs de l'école militaire de Madrid (Fig. 15).



**Figure 15.** *Alegoría de Franco y La Cruzada*, 1948–49 – pintura mural – (Detalle) central por Reque Meruvia Arturo, Archivo historico militar.

Cette représentation de Franco montre que, potentiellement, dans le camp des insurgés, la morphologie des Héros était restée proche de l'iconographie traditionnelle. La phraséologie qui lui était liée sera d'ailleurs utilisée jusqu'à l'usure dans tous les secteurs de la société d'après guerre. Par exemple, dans les cahiers de classe, sur lesquels les élèves consignaient de petits résumés historiques, le jour de la Victoire était célébré en indiquant que Franco avait vaincu « les ennemis de Dieu et de la Patrie »<sup>3</sup>. De la même façon, l'hommage rendu à Matias Montero dit *El estudiante caído*, modèle de tous les héros de la cause, comporte un texte indiquant que les élèves doivent « prier le Ciel pour que Dieu donne [à tous les héros] la place qu'ils méritent. De la même façon, ceux qui sont tombés pour défendre « la tradition » sont nommés « martyrs ».

### **Pour conclure**

Dans les années trente, les images de propagande qui mettent en scène le conflit recourent à la fois à de nouvelles représentations du Bien et du Mal tout en réinvestissant les anciennes formes iconographiques. D'une façon paradoxale (tout au moins pour les exemples que nous avons analysés), le grand récit de la lutte du Bien contre le Mal, formalisé et mis en image par la religion chrétienne depuis de nombreux siècles dans l'aire méditerranéenne, se marie avec des formes iconographiques dont l'origine se situe plutôt dans les représentations politiques modernes. Le prolétariat en armes, face au nazisme, au fascisme et au capitalisme est en effet plutôt issu de l'imagerie soviétique, qui n'utilisait pas les symboliques chrétiennes pour représenter le Bien ou le Mal.

Le résultat, dans les affiches de propagande de la République, traduit sans doute un syncrétisme imaginaire. Ce syncrétisme est issu de la fusion de la culture traditionnelle et méditerranéenne, avec ses Diables et ses Serpents fixés dans l'iconographie chrétienne et les représentations iconographiques du prolétariat et de ses ennemis, empruntées à l'imagerie propagandistique de l'URSS, qui a irrigué toutes les productions culturelles des partis et syndicats de gauche durant cette période.

3. Archives personnelles, cahier de classe de Mercedes Calvo, avril 1956.

## Bibliographie

- AMOSY R. et HERSCHBERG-PIERROT A. (1997) *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société*, Nathan, Paris.
- CARULLA J. et CARULLA A. (1997) *La guerra civil en 2000 carteles. República, Guerra civil, posguerra*, Postermil, Madrid.
- D'ALMEIDA F. (2013) *Une histoire mondiale de la propagande*, La Martinière, Paris.
- (2003) *La manipulation*, PUF, Paris.
- DIEZ E. (2000) *Por qué combatimos. Organización y tácticas de propaganda en el ejército franquista (1936-1939)*, « Historia 16 », 290: 30-61.
- GAMONAL TORRES M.A. (2008) « La crítica de arte republicana en la Guerra Civil española, compromiso, arte puro, arte social, arte de propaganda », dans I.L. Henares Cuéllar et M.D. Caparrós Masegosa (dirs) *La crítica de arte en España, (1830-1936)*, 359-76.
- FERRÉ F.T. (2006) *Guerra Civil española y carteles de propaganda el arte y las masas*, « Olivar: Revista de literatura y cultura españolas », 7, 8, número monográfico que *Memoria de la Guerra Civil Española*, 63-85.
- JULIÁN GONZÁLEZ I. (1993) *El cartel republicano en guerra civil española*, Ministerio de cultura, Madrid.
- GRIMAU C. (1979) *El cartel republicano en la guerra civil*, Cátedra, Madrid.

## De la censura a la construcción del mito

El caso de la muerte de José Antonio Lavandera  
(1917, Gral. Cerri, Argentina)

VICTORIA CORTE\*

ENGLISH TITLE: *From Censorship to Myth. The Case of José Lavandera's Death (1917, Gral. Cerri, Argentina)*

ABSTRACT: In 1917, the worker Jose Antonio Lavandera died during a national strike at a meat cannery in Puerto Cuatros (current Gral. Cerri), in the province of Buenos Aires. The mass media first omitted the news. Diverging accounts of the event circulated until a direct testimony's witness was published in the local working class newspaper. The essay proposes a semiotic analysis of this episode of censorship.

KEYWORDS: Censorship; Strike; Truth; Urban Myths.

### Introducción

El objetivo de este trabajo, es comprender, las formas que adoptó el control social en la Argentina, a inicios del siglo XX, a través de la *represión* (física) y de la *censura* que provocó, en 1917, la muerte de un obrero en huelga. Analizamos la construcción de la “Verdad” de los sucesos, a través de la propuesta de M. Foucault (1973), analizando los vínculos entre verdad y poder, comenzando por los discursos de la Ciencia y la Ley, pasando por la voz de los oficiales y por último, desde la voz de los testigos de los hechos. Vemos de qué forma se justifica la censura en los medios de comunicación hegemónicos, que en su momento fueron desmentidos por los sectores subalternos: la prensa obrera, dedicada al acto de *reescritura* de “la Verdad”. Como escribe Voloshinov ([1930] 1976): “Varias clases diferentes usan la misma lengua. Como resultado, en cada signo ideológico se intersectan acentos con distinta orientación. El signo se convierte en la arena de la

\* Victoria Corte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

lucha de clases.” (Voloshinov 1976, p. 36) Por último, encontramos el “mito urbano” de la muerte del obrero en la actualidad (2015) en el contexto de un conflicto medioambiental que vuelve a poner en pugna los intereses de clase, ya no obreros del frigorífico La Negra (actualmente cerrado) sino desde las producciones artísticas de un “paisaje postindustrial” (Appadurai [1996] 2001).

Partimos de la propuesta de Williams ([1977] 1980), cuando propone que lo “hegemónico” siempre implica un proceso activo que tiene peso en las tradiciones culturales de los grupos. Lo interesante de las “tradiciones” son las conexiones que se establecen con el presente; “Lo que debe decirse entonces acerca de toda tradición (. . .) es que constituye un aspecto de la organización social y cultural *contemporánea* del interés de la dominación de una clase específica.” (Resaltado en el original, 1980, p. 138) Agrega; “Esta lucha por y en contra de las tradiciones selectivas constituye comprensiblemente una parte fundamental de toda la actividad cultural contemporánea.” (Williams 1980, p. 139) La actividad cultural a la que nos referimos se enmarca dentro de un movimiento social que se opone a un megaproyecto sobre la ría de Bahía Blanca, que circunda el pueblo. Como forma de “defensa del ambiente” se pintan murales, publican historietas, escriben canciones, entre otras, y nos preguntamos qué estamos registrando al encontrarnos con un nuevo relato de la muerte de Lavandera y de la censura a la organización obrera, dado que “la palabra” como sostiene Voloshinov, “tiene la capacidad de registrar todas las delicadas fases transitorias y momentáneas del cambio social.” (Voloshinov 1976, p. 31)

Para conocer como trataron los medios de comunicación el caso de la muerte del obrero José Antonio Lavandera, se consultaron dos diarios y un semanario, de edición local, desde el 1º al 27 de diciembre de 1917, momento en que “finaliza” la noticia. Consultamos los ejemplares de *La Nueva Provincia*, que como señala Sánchez (2012), adscribe “a una ideología liberal–conservadora, [pensada] desde los sectores oligárquicos que dominaban el espectro político del país en el siglo XIX” (2012, p. 255). *La Nueva Provincia* (de aquí en más LNP), fue creada en 1898, y continúa existiendo hasta la fecha, aunque en la actualidad es juzgada por complicidad con la última dictadura cívico–militar, y en marzo de 2014 cambió su nombre por el de *La Nueva*, a la vez que modificó su tradicional formato *sábana*, por el más popular urbano *tabloide*. No obstante, en el espacio “editorial” se sigue encontrando la misma ideología conservadora que lo caracteriza.

Lavandera fue asesinado el martes 4 de diciembre, pero LNP omitió la información hasta el jueves 6, por lo que tuvimos que recurrir a otro diario local (hoy extinto) llamado *Bahía Blanca*, “diario de la mañana”. Cernadas y Orbe (2013), consideran que ambos diarios se caracterizan por el “nítido perfil empresario”.

Encontramos hacia principios de siglo XX, una fuerte presencia de periódicos obreros, algunos escritos en italiano (por ejemplo; “L’Eco d’Italia: settimanale indipendente” o “Nuova Italia”), debido a la “ola” inmigratoria iniciada en 1880 y que se extiende hasta 1914<sup>1</sup>. Para este trabajo, pudimos acceder al semanario *Lucha de clases*, representante del “Órgano de los centros socialistas de Bahía Blanca”. Semanario que (re)construye un relato en varios aspectos opuesto a los otros dos, hegemónicos. Circuló desde 1914 a 1918, momento en que pasó a denominarse *Nuevos Tiempos*, como explican Cernadas y Orbe; “a fin de vencer las resistencias que generaba el título anterior en los lectores no afiliados” (2013, p. 29).

Una distinción que encontramos entre medios de comunicación hegemónicos y subalternos, es la temporalidad de la lectura. Mientras que los hegemónicos se caracterizan por una tirada diaria (*diarios*), la prensa subalterna, generalmente obrera, presenta ediciones semanales (semanarios), con publicación el día sábado o domingo. Para Martín-Barbero ([1987] 1991) la periodicidad de las ediciones concuerda con “la fragmentación de la temporalidad en las clases populares: la cantidad y organización del texto en su relación a los hábitos de consumo, a las necesidades y posibilidades de lectura, semanal como el tiempo del descanso y el cobro del salario.” (Martín-Barbero 1991, p. 145)

## 1. Contexto legal en los inicios de la *Huelga de los Frigoríficos* (1917)

Hacia el Centenario argentino (1910), mientras se festejaba a la Infanta Isabel, se sancionaron una serie de leyes. Para Constanzo (2009), tienen por finalidad criminalizar el anarquismo, que se presentaba como el gran perturbador del orden público y social. Para lo que, desde distintos discursos de la ciencia –la criminología–, y la filología, se diseñaron los argumentos para “identificar y definir ciertos sujetos *peligrosos e indeseables* para las clases dirigentes en un contexto marcado por la llegada de decenas de miles de inmigrantes al país.” (Constanzo 2009, p. 93; subrayado en el original).

De esta forma, en 1902 se sancionó la Ley de Residencia, otorgándole el derecho al Poder Ejecutivo de expulsar del país “al extranjero que hubiese sido condenado o perseguido por tribunales de otros países, [...] y le permitía ordenar la salida de todo extranjero que comprometiera la seguridad nacional o perturbara el orden público.” *Ibidem*)

1. Este período corresponde a la “segunda ola inmigratoria” que recibe el país y que se detiene íntegramente durante la primer guerra mundial. La ciudad de Bahía Blanca se denomina “capital argentina de la italianidad”.

En 1910 se sancionó la Ley de Defensa Social, que ampliaba la posibilidad de expulsión de extranjeros, a la vez que otorgaba una cantidad de sanciones según los “daños” cometidos. Como analiza Constanzo:

La difusión de ideas ácratas en periódicos y publicaciones de la época, la realización de asambleas o reuniones, el uso de símbolos o banderas, la fabricación de bombas y el atentado contra una institución o personas tenían penas distintas pero eran figuras delictivas diseñadas por los legisladores para desterrar el anarquismo. (*Ibidem*: 93-4)

Por último, dos años más tarde, en 1912, se sancionó la ley de Sufragio Universal (que a pesar del nombre no incluía a las mujeres). Para Pereyra, con esta ley:

Se clausuró una etapa de democracia restrictiva, amañada y turbia. Desde la sanción de la Constitución Nacional, en 1853, distintos sectores de las elites dominantes se habían alternado para manejar a su atajo las contiendas electorales y para gobernar el país. Pero a comienzos del siglo XX esa hegemonía fue puesta en cuestión por las organizaciones políticas y gremiales de izquierda. (...) De modo que en 1916, en las primeras elecciones presidenciales que se llevarían a cabo de acuerdo con la ley Sáenz Peña triunfó ampliamente el caudillo radical Hipólito Yrigoyen. (Pereyra 2013. p. 2)

## 2. La voz de los medios hegemónicos

Los diarios de 1917 presentan extensas columnas de texto, con ilustraciones en su interior. Aparecen pequeños subtítulos que constituyen “secciones”, para el 1º de diciembre encontramos las siguientes: Internacionales, La guerra en Rusia, Armada y Ejército, América y los Imperios, el Movimiento Obrero, el Partido Conservador, el Partido Radical, entre otras. Para este caso se arma la sección “Los sucesos de cuatreros”, que estará presente desde el día 7 de diciembre al 21 de ese mes.

La represión que dió muerte a Lavandera, e hirió a mujeres y niños ocurrió el martes 4 de diciembre “a la noche”. Ese día, LNP publica la nota: “Los obreros de los frigoríficos. Huelga que fracasará” y clasifica de “intransigencia” y “ligereza” al movimiento obrero por no ceder antes las gestiones de las “empresas de los frigoríficos para llegar a un arreglo amistoso (...)” Se explica que a los frigoríficos no les hará daño esta huelga “tanto porque tienen las cámaras repletas de carne congelada cuanto porque el personal empleado era superior al que realmente necesitaban en estas circunstancias” (4/12/17). Aclarando que el stock de los frigoríficos alcanza para tres meses de exportación. Es de recordar que nos encontramos en el contexto de la Primer Guerra Mundial, y en ese entonces, Europa, la principal compradora, redujo las importaciones.

Siguiendo a Voloshinov, vemos que “el dominio de la ideología coincide con el dominio de los signos”, en tanto el discurso contra los obreros es acertado en la medida en que las condiciones materiales lo permiten, escribe más adelante: “Todo signo ideológico es no solo un reflejo, una sombra, de la realidad, sino también un segmento material de esa misma realidad. Todo fenómeno que funciona como un signo ideológico tiene algún tipo de corporización material [...]” (Voloshinov 1976, p. 21)

También se hace referencia a un imaginario sobre la “nación”: “Cerrados los frigoríficos, habrán sacrificado los obreros su propia situación y perjudicado los intereses del país, castigando los precios de nuestros ganados que son los que mantienen hoy por hoy la economía nacional.” Es significativo como se encubren las relaciones de clase a través del sentido de propiedad, hablando de “nuestros ganados” como propiedad del país y no de una clase dirigente. Creando la unidad económica y social que todo Estado–Nación desarrolla, superando las diferencias culturales. Ya que, como sostiene Martín–Barbero:

Las diferencias culturales entraban la libre circulación de mercancías y representaban para el absolutismo una inadmisibles parcelación del poder. Al superar ambos obstáculos contribuir a la construcción de una cultura nacional. Y es justo en ese momento en que las culturas populares, locales, quedan sin piso, en el momento en que se les niega el derecho a existir. (Martín–Barbero 1991, p. 98)

A lo largo de los veintidós días que dura la noticia, las informaciones acerca de los motivos de la huelga se reducen a la exigencia de “varias mejoras” (LNP, 1/12/17) y, “pidieron que se les concediese el descanso dominical o el jornal doble.” (LNP, 5/12/17)

El 5 de diciembre, se informa: ante la “actitud de los obreros”, el frigorífico decide clausurar la sucursal de Cuatrerros, “aprovechando así una oportunidad que le ha sido favorable”. La armada con 50 hombres hará guardia “permanente mientras dure la huelga”. Cierra la nota diciendo: “Sin mayores detalles, los obreros del mismo continúan paralizados en sus funciones, esperándose de un momento a otro quede solucionado el conflicto y los obreros reanuden su trabajo.” (LNP, 5/12/17) En este recorte, aparece la forma de control social, en dos sentidos, primero desde la fuerza represiva, entre la que encontramos a la Gendarmería, la Armada y la Marina. Y desde un segundo sentido, cuando alude a que “las cosas vuelvan a su lugar y los obreros a sus funciones”. Siguiendo a Williams consideramos que:

La verdadera condición de la hegemonía es la efectiva *autoidentificación* con las formas hegemónicas; una <socialización> específica e internalizada de la que se espera que resulte positiva pero que, si ello no es posible, se apoyará en un (resignado) reconocimiento de lo inevitable y lo necesario. (1980, p. 141)

### 3. La construcción de los relatos iniciales en los medios

Los relatos de los medios hegemónicos se sustentan en la oposición Barbarie–Civilización, que manchaba con sangre las nuevas tierras del Estado Argentino, pero que había sido elaborada en la vieja Europa. Para Svampa (2006) tal dicotomía toma fuerza en la figura de “enemigo interno”, cuando en la Revolución Francesa “la violencia del populacho, el Terror de Robespierre, los atentados en contra de la propiedad, la religión y la cultura” (2006: 23), permiten a la burguesía apoderada del Estado, visualizar que la barbarie, se ubica “dentro” de la misma Europa y no solamente fuera de ella. (Svampa, 2006)

En esta línea de pensamiento y desde las teorías de comunicación, Pereyra (2013) identifica que la idea de “enemigo interno” en la Argentina de la época, se vuelve una estrategia de los medios de comunicación, con el fin de “desprestigiar y deslegitimar a los díscolos: privarlos de entidad y de razones para su acción política, reduciéndolos a la condición de meros revoltosos perturbadores de la tranquilidad.” (2013:1) El 5 de diciembre, el *Bahía Blanca*, publica el relato inicial bajo el título: “La huelga de Cuatrerros. CHOQUE SANGRIENTO”

[La huelga] que se desarrollaba en medio de una apacible calma, empezó a adquirir ayer contornos violentos que epilogaron en un choque de sangre entre la policía y los huelguistas.

Los obreros en huelga estaban celebrando una reunión en la que pronunciaron fogosos discursos excediéndose en impropiedades e insultos contra el Presidente de la República y la autoridad policial. Tales palabras generaron gran excitación entre el auditorio que la emprendió a golpes de puño e insultos contra los agentes de policía allí destacados para hacer guardar el orden pretendiendo salir en tumultuosa manifestación. (*Bahía Blanca*, 5/12/17)

El conflicto comienza con la *ruptura* de un orden establecido. Es significativo que esa frase es la única compartida por los dos medios comparados. De Foucault (1975), tomamos la noción de “monstruos”, como aquellos seres que no solo trasgreden las leyes jurídicas sino también las de la naturaleza. En concordancia con las ideas iluministas que alejan la cultura de la naturaleza, hasta el punto de oponerlas, los obreros en huelga se destacan por su brutalidad, expresada en “impropiedades”, “gran excitación” o “golpes de puño” que los acercan más a la barbarie desorganizada que a la normalidad de la civilización. Actuando en el ámbito de lo prohibido.

El semanario *Lucha de Clases*, escribe en su próxima edición: “nadie habló mal de la policía, al contrario se elogió la actividad policial.” Confirmado a través de la entrevista a un herido que dice: “El oficial Carbia<sup>2</sup> no escuchaba

2. Oficial a cargo del operativo.

el grito de las mujeres. El orador decía que teníamos que confiar en el presidente que era buen amigo del obrero y después que el oficial aplaudió esta frase, salió para ordenar a la tropa que hiciera fuego sobre la masa de los concurrentes.” (8/12/17)

Como lo explica Pereyra, los seguidores de Yrigoyen (quien había asumido la presidencia en 1916) representaban un movimiento político que “no eran más que una chusma y una plebe iletrada” (2013: 9). El empoderamiento de la clase obrera violentó al oficial Carbia, ante el avance político y la resistencia a la *autoidentificación* con la hegemonía.

El relato inaugural sobre los acontecimientos finaliza así: “Ayer mismo se habían declarado en huelga las mujeres que trabajan en la Compañía y que alcanzan un número de 200. *Ignoramos* si tomaron parte en el tumulto” (*Bahía Blanca*, 5/12/17) El juego de visibilidad/opacidad en que aparecen las mujeres, no permite precisar su participación. Y LNP publica; “Numerosas fuerzas de gendarmería y de marinería, vigilan el frigorífico La Negra, temiendo un asalto por parte de los huelguistas. Numerosas mujeres circulan con palos envueltos en diarios.” (6/12/17)

Aparecen las mujeres. Circulan por el espacio público. Llevan palos y diarios, con lo que ingresan al mundo de lo monstruoso por falta del sentido de *debilidad* esperada para la condición femenina — a través de la portación de palos — pero además, lo trasgreden por su intromisión en el ámbito público como trabajadoras y como lectoras. Caviglia (1999), da cuenta de la *teoría de las dos esferas* que establecía una “división de la sociedad de acuerdo con el sexo, de tal modo que se establecían dos mundos, dos espacios armoniosamente relacionados, cada uno con sus roles y su tabla de valores.” (1999: 139) Correspondiéndole la esfera pública, de la producción y la guerra al hombre, y la esfera doméstica, familiar y de la reproducción, a la mujer. De forma que el control social, cae en un doble sentido sobre las sujetas, tanto por su condición de mujeres, como de trabajadoras en el ámbito público.

“Necesidad de una investigación” es el paso posterior al crimen de Lavandera. Primero se entrevistó a las fuerzas policiales. Y el domingo 9 de diciembre, se toman declaraciones “a un matrimonio que ocupa una de las piezas de la casa en que tuvieron lugar los sucesos.” Es decir, a los testigos directos damnificados. Después de la inspección ocular de la Casa del Pueblo (lugar de la reunión), el oficial Carbia es trasladado a Bahía Blanca, y se tomaron las declaraciones del obrero José García y García, detenido, y a los tres obreros que habían resultado heridos.

El jueves 13 se informa la prisión preventiva del “oficial Juan J. Carbia y de los gendarmes y agentes que bajo sus órdenes hicieron fuego sobre los obreros, hiriendo a varios y causando la muerte de uno.” La noticia cambió de rumbo, cuando se dio voz a los testigos presentes y dieron detalles de la muerte del obrero, quien “presentaba dos heridas de Remington y dos

hachazos en la frente y en el parietal izquierdo”, nombraron a por lo menos seis heridos y sableados, desde el semanario se pedía la destitución del Oficial Carbia, “a quien no quieren ver en el pueblo de Cuatrerros” (*Lucha de Clases*, 8/12/17). Ante lo cual la justicia pide la detención del Oficial y el 21 de diciembre éste se suicida, dando fin a la noticia.

#### 4. “Cuatrero de los pobres”: el relato encontrado en campo

Portelli (1989), ante el estudio de un caso similar, de un obrero muerto en manos de la policía en medio de una manifestación (en 1949), reflexiona sobre la brevedad del acontecimiento que sin embargo, “no ha cesado de actuar sobre la memoria colectiva.” (1989:5) Portelli considera que las transformaciones del relato a través del paso del tiempo, en leyendas, mitos, invenciones, conforman un “fenómeno excesivamente coherente” (Portelli, *Íbid*), esas transformaciones, resignificaciones, esos datos que circulan en el habla “nos servirá no para descartarlas sino para ayudarnos a ir más allá de la materialidad visible del acontecimiento atravesando los hechos para descubrir su significado.” (Portelli, 1989:6)

El relato de la muerte de Lavandera aparece en la actualidad, en el contexto de un conflicto medioambiental. Donde visualizamos que “la palabra”, aparece ya no vinculada a la denuncia de la Verdad, sino a la formación cultural de un “mito urbano”. El contexto industrial de la zona es muy criticado por las faltas de control sobre empresas del Polo Petroquímico de Bahía Blanca, y los niveles de contaminación han construido una conciencia ecológica en la región, que por ejemplo se expresa así:

Tuve problemas en 2006 con un accionar de censura, me habían bajado unas obras que yo había expuesto... Eran una serie de vírgenes con mascarás de oxígeno, un cristo con mascarás de oxígeno... y bueno la gente que trabajaba ahí, decide que esas obras no se muestren. (Pablo, tiene 33 años, es artista plástico, entrevista en el parque de Gral. Cerri, 16 de octubre de 2012)

El frigorífico La Negra cerró hacia 1999. La población tuvo que reinserirse laboralmente — principalmente en el rubro transportes. Clase trabajadora en nuevas condiciones laborales — contratos temporales, trabajos por internet, *free lance* — propias de los paisajes post-industriales. Las juventudes trabajadoras de Cerri y la zona, generaron un nuevo movimiento social, con reflexividad sobre sus acciones y toma de conciencia de su historia, recuperando *otros históricos*

quería crear un personaje que se llama “Cuatrero de los pobres”, que era una especie de Robin Hood, Martín Fierro y el Zorro. Y en esa etapa de huelga, que la gente se

moría de hambre, el tipo cuatreaba él mismo, ganado de los grandes estancieros y exportadores de carne de los mismos frigoríficos que no daban respuesta a la gente. Y se transformaba en una especie de héroe para el pueblo y arreaba todo ese ganado que robaba hasta Cuatrerros Viejo, donde estaba todo el sector más pobre...”. (Entrevista ya citada)

La historieta — género propio de la organización industrial y de la cultura de masas — toma de la realidad las *diferencias de clase* (entre trabajadores y dueños de los medios de producción), y el *control social*, a través de la fuerza represiva, ya que “Cuatrero de los pobres va a ser un forajido, un perseguido.” El objetivo de la historieta es interceptar los imaginarios sociales de la actualidad, produciendo una mezcla entre ficción y realidad, como explica nuestro informante: “es crear una especie de mito, me gustaría jugar con esta cuestión de que se transforme en una leyenda o mito urbano, que la frontera entre la realidad y la ficción se borre ¿Existió o no existió un personaje así, acá en Cerri?” (Entrevista ya citada). Dentro del género literario popular “de aventuras”, para Martín-Barbero, en el folletín aparecía un nuevo tipo de héroe “que se mueve ya no en el espacio de lo sobrenatural, sino en el de lo real-posible. Un héroe mediación también entre el mito y la novela.” (1991:148)

Vladimir Propp (1960), a través de su estudio sobre los “cuentos de hadas”, hablará de una “situación inicial” tal como Lévi-Strauss ([1973] 1983) lo visualiza respecto de los mitos. La hipótesis de Propp es que no existe más que un solo cuento, con “una serie de variantes”, y Lévi-Strauss escribe “el mitógrafo advierte casi siempre que, con forma idéntica o transformada, los mismos personajes, los mismos motivos reaparecen en los mitos y en los cuentos de una población.” (Lévi-Strauss, 1983:125) Sin embargo, las poblaciones distinguen entre mitos y cuentos, por lo que es necesario conocer las diferencias. Para Lévi-Strauss la experiencia etnográfica nos lleva a pensar que

mito y cuento explotan una sustancia común, pero cada uno a su manera. Su relación no es de anterior a posterior, de primitivo a derivado. Es más bien una relación de complementariedad. Inclusive en nuestras sociedades contemporáneas, el cuento no es un mito residual, pero ciertamente padece por subsistir solo. La desaparición de los mitos ha roto el equilibrio. (Lévi-Strauss 1983, p. 127)

Es en esta búsqueda que hacen las juventudes por defender su territorio, por establecer una continuidad, un equilibrio que fue roto por la destrucción del sistema fabril en el pueblo, es que se resignifican los sucesos de cuatrerros. Por otro lado, al reinventarse el mito/cuento, se está actuando concientemente sobre el signo. Se está resignificando un “suceso” del origen de las luchas obreras en un pueblo industrial con la finalidad de recuperar la identidad en un contexto de crisis, como lo escribe Martín-Barbero:

La memoria cultural no trabaja con <información pura> ni por linealidad acumulativa, sino que se halla articulada sobre experiencias y acontecimientos, y en lugar de acumular, filtra y carga. No es la memoria que podemos usar sino aquella otra de la que estamos hechos. Y que no tiene nada que ver con la nostalgia, pues su <función> en la vida de una colectividad no es hablar del pasado, sino dar continuidad al proceso de construcción permanente de la identidad colectiva. (1991, p. 200)

## Reflexiones finales

Hemos visto como se trató la muerte del obrero, a inicios del siglo xx, a través de un medio hegemónico de perfil conservador y en comparación, con un medio subalterno de clase obrera. Cómo el relato hegemónico se construyó desde las formas políticas advertidas por Foucault, en la construcción de la verdad, en un momento de consolidación de la vida industrial en la Argentina. La posibilidad de acción de la censura en la información y represión desde las fuerzas policiales, vienen enmarcadas dentro de narrativas mayores; el Progreso y la imposición de Civilización sobre la Barbarie.

Casi un siglo más tarde, encontramos ese esquema económico destruido, un paisaje de postindustrialidad, con una organización juvenil, que se defiende de un nuevo megaemprendimiento recurriendo al suceso de la muerte de un ser anónimo como es un obrero industrial, para hacer una traslación contextual donde ese ser aparece como un héroe local que hace justicia, en la actualidad, con la finalidad de transformarlo en mito. Como propone García Canclini (2010), la irrupción artística retrata la hipocresía de las instituciones y la violencia hacia los trabajadores. La búsqueda de confundir mito y realidad, es introducir “la palabra” en las clases sociales establecidas para desestabilizarlas, generando una continuidad con lo inexistente en lo material pero persistente en la memoria social, es reemplazar mitos de origen acerca de “quienes somos”, para otorgar signos (siempre ideológicos) a la conciencia individual y social.

## Bibliografía

- APPADURAI A. (2001) *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización* (1996); trad. H. Achugar, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- CAVIGLIA M.J. (1999) *Mujeres trabajadoras, capitalismo e ideología victoriana*, en: D. Villar, M.H. Di Liscia y M.J. Caviglia (Dir.), *Historia y género. Seis estudios sobre la condición femenina*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 137–47.

- CERNADAS M y ORBE P. (2013) *Diarios bahienses en perspectiva: idas y vueltas en búsqueda de la pluralidad*, en: M. Cernadas y P. Orbe (comps.) *Itinerarios de la prensa. Cultura política y representaciones en Bahía Blanca durante el siglo XX*, EdiUNS, Bahía Blanca.
- CONSTANZO G. (2009) *El diario de Sesiones y los debates sobre las leyes de residencia y de Defensa Social: la criminalización del anarquismo*, en: S. Martini y M. Pereyra (Dir.), *La irrupción del delito en la vida cotidiana*, Biblos, Buenos Aires, 37–50.
- FERNÁNDEZ L. (2012) *Historieta y resistencia. Arte y política en Oesterheld (1968–1978)*, EDIUNC, Mendoza.
- FORD A. (1985) *Literatura, crónica y periodismo*, en: A. Ford, J. Rivera y E. Romano (Dir.), *Cultura popular y medios de comunicación*, Editorial Legasa, Buenos Aires.
- FOUCAULT M (1996) *La verdad y las formas jurídicas* (1973); trad. E. Lynch, Editorial Gedisa, Barcelona.
- (2006) *Los Anormales* (1975), Texto del Informe del curso de 1974–1975 dictado por Michel Foucault en el Collège de France; trad. H. Pons, Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- GARCÍA CANCLINI N. (2011) *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia* (2010), Conocimiento, Mexico.
- LÉVI-STRAUSS C. (1983) *Antropología Estructural* (1973); trad. E. Verón, Siglo Veintiuno Editores, Mexico.
- MARTÍN-BARBERO J. (1991) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1987), GG, Mexico.
- PEREYRA M (2013) *Política, discurso y prensa popular: la figura del “enemigo interno”* (1916–1930; 1943–1946 y 1969). En: *Actas de las Jornadas de la Carrera de Ciencias de la Comunicación 2013*. Buenos Aires, diciembre, 37–50.
- Portelli A. (1989) *Historia y memoria: la muerte de Luigi Trastulli*, “Historia y Fuente oral”, I: 5–32.
- REGUILLO R. (2007) *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, Grupo Editorial Norma, Bogotá.
- SÁNCHEZ R. (2012) *Nación, identidad y construcción del control en la prensa conservadora. Los casos de La Nación y La Nueva Provincia*, en: S. Martini, y M.E. Conzursi (Dir.) *Comunicación pública del crimen y gestión del control social*, La Crujía, Buenos Aires, 84–106.
- VOLOSHINOV V. (1976) *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* (1930); trad. R.M. Rússovich, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- WILLIAMS R. (1980) *Marxismo y Literatura*; trad. P. Di Masso, Ediciones Península, Barcelona.



# “Tacete! Il nemico vi ascolta”

Per una semiotica della taciturnità

MASSIMO LEONE\*

“Rien ne rehausse l'autorité mieux que le silence.”\*\*

Charles DE GAULLE, *Le Fil de l'épée* (1932)

ENGLISH TITLE: “*Be Quiet! The Enemy is Listening.*” *Toward a Semiotics of Taciturnity*

ABSTRACT: The amount of new semantic content circulated in a society is limited by implicit norms and explicit rules. Belonging to a community means knowing, mastering, and even interiorizing such restrictions. Some of them are imposed by economy, as in the case of copyright, some by moral, as with pornography, and some for political reasons. In times of international tension such restrictions are tightened, giving rise to state ideologies and rhetorics of taciturnity. The essay explores those that came about in Italy, German, and Japan during World War II but also those that were circulated in their democratic opposers, USA and UK. The study seeks to show the relevance of a semiotic analysis of this corpus of propaganda materials not only for the sake of historical knowledge but also so as to cast new light on urgent present-day issues concerning both private and public conversation.

KEYWORDS: Taciturnity; Silence; Secret; Propaganda; Rhetoric.

## 1. Schemi di rivelamento

Numerose sono le forze che strutturano la comunicazione in una società. Alcune di esse cercano di regolare la quantità d'informazione che i membri vi fanno circolare. A seconda del mittente, del ricevente, del contesto, del messaggio, del canale e del codice della comunicazione, e soprattutto a seconda dell'argomento, norme implicite e leggi esplicite fissano la misura

\* Massimo Leone, Università degli Studi di Torino (massimo.leone@unito.it).

\*\* “Niente dà risalto all'autorità più del silenzio”; trad. nostra.

ideale del contenuto da scambiare in una data circostanza comunicativa. L'espressione inglese *too much information* [letteralmente, "troppa informazione"], spesso abbreviata in "t.m.i.", è usata per stigmatizzare coloro che, in un certo contesto, hanno violato una norma implicita della comunicazione, esprimendo più contenuto di quello che si supponeva fosse ammissibile rivelare in tale circostanza. Molte di queste norme sono non scritte. Esse sono parte del senso comune condiviso da una società, assorbito tramite contatto con il suo ambiente comunicativo. Appartenere a una comunità, infatti, significa anche interiorizzare e, dunque, saper gestire le norme che prescrivono la misura di ciò che dovrebbe esservi espresso e comunicato in un certo contesto. Spesso, l'incomprensione interculturale scaturisce proprio quando outsider rivelano troppo poca o troppa informazione, se misurata secondo i criteri degli insider<sup>1</sup>.

Parlare apertamente e appassionatamente delle proprie opinioni politiche, per esempio, non solo è ammesso nella società italiana; in una certa misura esso vi è anche un requisito. Ingaggiare una conversazione robusta con parenti, amici, e persino sconosciuti (o forse "soprattutto" con sconosciuti) a proposito della politica quotidiana è uno dei passatempi nazionali preferiti, al punto che essere pienamente integrati nella società italiana significa anche essere capaci di criticare in modo veemente e ripetuto il governo in carica, qualunque esso sia. "Piove, governo ladro" è una famosa locuzione italiana, auto-ironica, riguardante proprio l'attitudine nazionale nei confronti della sfera politica.

Vi sono altri paesi e società, invece, per esempio quelli scandinavi, nei quali rivelare così apertamente e animatamente le proprie opinioni politiche — specie con sconosciuti — è considerato rude e arrogante. Di conseguenza, l'italiano archetipico sarà sovente considerato come oltremodo assertivo negli ambienti sociali scandinavi; viceversa, lo scandinavo archetipico sarà spesso giudicato come eccessivamente tiepido nelle cerchie italiane. Ciò avviene perché le due società implicitamente tendono ad ammettere quantità discrepanti d'informazione in contesti comunicativi informali per quanto riguarda le opinioni politiche. Gli standard non sono codificati esplicitamente ma sono nondimeno così cogenti che le infrazioni suscitano immediatamente disapprovazione, stigmatizzazione sociale e persino esclusione.

Gli argomenti possono allora essere collocati lungo uno spettro, a seconda della misura in cui la società limita la conversazione al loro riguardo. All'estremità più liberale dello spettro si troveranno temi rispetto ai quali la conversazione sociale gode di uno svolgimento senza limiti. Se questi

1. Questi schemi di rivelamento e la misura che essi prescrivono sono imparentati con le massime di Paul Grice (1975), in particolare con quella della "quantità", ma non coincidono con esse, in quanto non cercano di scongiurare unicamente il pericolo della reticenza o della ridondanza ma, come si vedrà, obbediscono a una categorizzazione "censoria" della *langue*, frutto di precise configurazioni di potere sedimentate nella cultura.

argomenti sono senza freni anche trasversalmente a più culture, allora divengono perfetti per la conversazione interculturale. Sfortunatamente, più un soggetto è libero da norme limitative in maniera trasversale a più culture, meno esso tende a essere socialmente rilevante. Un tipico argomento di questo genere è il tempo atmosferico. Viaggiando attraverso le epoche, i gruppi socioculturali e le generazioni, si è abbastanza sicuri che parlare per ore a proposito del tempo atmosferico corrente non urterà la sensibilità di nessuno. Si potrebbe persino formulare l'ipotesi che il modo in cui i britannici dominano questo soggetto di conversazione sia in qualche modo legato al fatto di avere governato per secoli su un impero vasto e variegato, con una diversità interna tale da ammettere solo alcuni argomenti legittimi trasversalmente alle varie culture, come il tempo atmosferico, appunto.

Tuttavia, anche il più anodino dei soggetti può improvvisamente virare verso aree pericolosamente litigiose. Parlare del tempo atmosferico, in effetti, è così inerte proprio perché si discute di fenomeni che non sono controllati da agenzialità umana. Tuttavia, non appena qualcuno accenna al fatto che « quest'estate è stata molto calda; è a causa dell'effetto-serra », allora l'agenzia umana viene introdotta nuovamente nel quadro, e una pacifica conversazione sulle banalità del tempo atmosferico può diventare materia di disputa a proposito delle responsabilità politiche del cambiamento climatico. Lo stesso accade per altri soggetti di conversazione spicciola, come il cibo, per esempio. Il cibo può essere usato come argomento di conversazione trasversale a diverse culture per infinite, innocue e dunque banali conversazioni; tuttavia, non appena i membri della conversazione cominciano a parlare di quali animali si dovrebbero o non si dovrebbero trasformare in cibo, è abbastanza sicuro che qualcuno ne uscirà indispettito.

In generale, nessun soggetto è così insipido da permettere alla conversazione di svilupparsi su di esso liberamente senza causare mai tensione alcuna. Allo stesso tempo, alcuni argomenti sono relativamente più sicuri di altri, come sanno bene gli esperti in educazione trans-culturale. Analogamente, all'altro capo dello spettro, non vi è argomento alcuno che sia destinato a generare immediata frizione. Al contrario, ogni soggetto, anche il più sensibile, può divenire oggetto di conversazione educata, diplomatica e rispettosa se ne danno le appropriate condizioni contestuali. Tuttavia, rispetto ad alcuni argomenti, queste condizioni sono destinate a essere così fragili che è molto probabile che la conversazione si trasformi in una rissa. Ciò avviene specialmente quando si tenga una conversazione multi-culturale su argomenti rispetto ai quali le diverse comunità non condividono trasversalmente lo stesso livello di apertura.

Nella maggior parte delle società, per esempio, parlare delle proprie ricchezze personali è considerato un grave errore di conversazione. In altre società, al contrario, la domanda “quanto guadagni?” è in genere considerata

come perfettamente accettabile, anche tra sconosciuti, perlomeno in certi ambienti sociali<sup>2</sup>. Quando si discute di denaro in contesti interculturali, dunque, vi è da aspettarsi un certo disagio, dal momento che, al contrario del tempo atmosferico, il denaro è argomento di conversazione che le società tradizionalmente regolano in modi estremamente divergenti. Alcuni accorgimenti retorici, come l'ironia, per esempio, possono essere adottati per smussare gli angoli della conversazione a proposito di questi argomenti, ma solo in una certa misura, dal momento che lo stesso senso dell'ironia varia di cultura in cultura.

L'analista culturale deve dunque cartografare la sensibilità semantica delle comunità, comprendere su quali argomenti la conversazione è generalmente priva di restrizioni, su quali essa è materia di delicata negoziazione, e su quali ancora essa è invece considerata come assolutamente tabù. Inoltre, lo storico delle culture deve cercare di spiegare quali forze socio-politiche, economiche, e culturali hanno prodotto una specifica morfologia dell'ammissibilità pragmatica. Per esempio, per quale motivo gli italiani sono generalmente così pronti a strombazzare le loro opinioni politiche, e per quale motivo gli scandinavi sono invece solitamente cauti al riguardo? Questo esercizio di cartografia pragmatica non riveste un interesse solo teorico o storico. Infatti, in una società che è interconnessa in modo crescente, nella quale membri di comunità differenti spesso divengono interlocutori di conversazioni virtuali o reali, capire quali siano le trappole della sensibilità interculturale è utile e necessario al fine di evitare infruttuose tensioni.

Un tale studio è interessante e persino urgente anche da un altro punto di vista. Ciò che regola la quantità e la qualità dell'informazione che gli individui e i gruppi fanno circolare rispetto a un certo argomento non sono solo le norme implicite dettate dalla tradizione, dal senso comune e dalla consapevolezza condivisa di una comunità. In molte circostanze, il modo in cui le società cercano d'irreggimentare la circolazione di nuovo contenuto semantico è esplicitamente codificato e imposto da un sistema statale di leggi e sanzioni. Proprio come in nessuna comunità il senso comune e la tradizione lasciano che i membri parlino di ciò che vogliono, con chi vogliono, quando e dove vogliono, per il tempo e nel modo che vogliono, così in nessuno Stato le leggi consentono ai cittadini di condividere contenuti senza fissare alcuna regola per la loro limitazione. Anche nelle società che si presumono fra le più liberali, vi sono, sì, argomenti e condizioni pragmatiche rispetto ai quali non vige regola alcuna, ma vi sono anche soggetti e contesti di conversazione i quali sono scrupolosamente regolati, o persino trasformati in aree-tabù.

2. Nel film *The Wolf of Wall Street* (2013) di Martin Scorsese, per esempio, questa domanda ricorre di continuo, a segnalare la perversione dei criteri pragmatici ed etici di conversazione all'interno dell'ambiente affaristico statunitense rappresentato nel film.

La nozione di sostenibilità è stata usualmente associata all’impatto delle iniziative umane sull’ambiente. Tuttavia, traendo ispirazione teoretica dalla semiotica di Jurij M. Lotman<sup>3</sup> — il quale modellò la nozione di “semiosfera” a partire da quella, coniata da Vladimir I. Vernadskij<sup>4</sup>, di biosfera — ci si potrebbe chiedere: quale genere di circolazione del contenuto semantico nella semiosfera è considerato accettabile, e quale invece non lo è? In un’umanità interconnessa in modo crescente, quali norme implicite e quali regole esplicite, ove ve ne siano, fissano al momento un limite alla quantità di senso che gli esseri umani producono e condividono? Quali limitazioni, se vi sono, sono considerate come trans-culturalmente inammissibili, e quali, al contrario, danno luogo a tabù o persino a divieti giuridici in modo trasversale rispetto alle culture?

L’analista culturale contemporaneo deve dunque investigare non solo il modo in cui culture differenti implicitamente limitano la conversazione, ma anche il modo in cui Stati differenti esplicitamente incoraggiano o scoraggiano la parola pubblica su certi argomenti, soggetti e tematiche. In altri termini, ogni società implicitamente ed esplicitamente fissa un certo standard rispetto al quale la libera conversazione pubblica è considerata come legittima, e al contrario bandisce come moralmente o persino come legalmente inaccettabile condividere contenuti al di là di tali limiti.

Osservare come le società implicitamente o esplicitamente incoraggiano o persino impongono il silenzio su certi argomenti è un punto di partenza efficace di questa investigazione. In quali circostanze le comunità considerano la parola pubblica inammissibile o persino perseguibile, e quali metodi di dissuasione morale o imposizione giuridica vengono adottati per far sì che nessun contenuto semantico venga condiviso su certi argomenti? A seguire, il saggio si concentrerà, in particolare, sull’analisi della “propaganda per la taciturnità” a partire dalla Seconda guerra mondiale.

## 2. La propaganda per la taciturnità dalla Seconda guerra mondiale

Il 30 giugno 1941, i cine-teatri italiani proiettarono il “Giornale Luce” n. 157 (Fig. 1)<sup>5</sup>.

Preceduto da una colonna sonora dai toni drammatici, un orecchio gigante apparve sullo schermo, affiancato da una mano anch’essa colossale che

3. San Pietroburgo, 28 febbraio 1922 – Tartu, 28 ottobre 1993.

4. San Pietroburgo, 12 marzo 1863 – Mosca, 6 gennaio 1945.

5. Come è noto, il “Giornale Luce” era il cinegiornale fascista prodotto dall’omonimo istituto a Roma a partire dal 1927 (per un’introduzione alla storia del Giornale, si leggano Laura 2000 e Passarelli 2006). I cinegiornali “Luce” sono attualmente visionabili presso l’archivio “Luce” nel sito del Senato della Repubblica Italiana: <http://senato.archivioluca.it/senato--luce/home.html>.



Figure 1. Fotogramma iniziale del Cinegiornale “Luce” n. 157.

lo tendeva verso gli spettatori. Una spirale bianca, rapidamente avvitanesi sullo schermo, attirò poi gli sguardi verso l’enorme padiglione. Comparve allora una scritta in bianco, sovrainposta all’immagine con il tipico carattere “Mostra” della tipografia fascista. Riempiendo rapidamente lo schermo, la frase recitava:

Camerati che forgiate nelle officine le armi ed i mezzi della vittoria, ricordate che siete combattenti fra i combattenti. Nulla esca dalla vostra bocca che si riferisce al vostro lavoro, alla nostra produzione bellica, a tutto ciò che vedete e udite durante il giornaliero lavoro.

Con una dissolvenza incrociata, l’orecchio gigante lasciava poi lo schermo a una caverna, e la caverna all’immagine di un aeroplano che affondava una nave militare. Il cinegiornale terminava con uno dei più noti slogan della propaganda fascista: « Tacete! Il nemico vi ascolta. Tacete! ».

Nei mesi precedenti, la marina italiana aveva subito perdite pesanti: il 25 febbraio 1941, il sottomarino britannico *HMS Upright* aveva affondato l’incrociatore italiano *Armando Diaz*; il 27 febbraio, l’incrociatore della divisione neozelandese *HMS Leander* aveva affondato il mercantile italiano armato *Ramb I* al largo delle Maldive; il 24 maggio, solo una mese prima della proiezione del cinegiornale appena descritto, il sottomarino britannico *HMS Upholder* aveva silurato e affondato il transatlantico italiano *SS Conte Rosso*, usato come nave militare dal Governo Italiano.

Il cinegiornale, diretto dal regista italiano Arnaldo Ricotti, era parte di una serie di quattro cortometraggi (il primo, n. 156, fu proiettato all’inizio di giugno del 1941; l’ultimo, il n. 159, il 7 luglio del 1941; i primi due erano



Figure 2. Il poster di Gino Boccasile.

stati diretti da Ricotti, gli ultimi due dal regista italiano Arturo Gemmiti). Essi avevano target leggermente differenti e mostravano lievi variazioni, ma si concentravano tutti sullo stesso messaggio: il silenzio era l'arma migliore contro lo spionaggio e il sabotaggio. I cinegiornali adottavano allora tutti l'immagine dell'orecchio mostruoso e il medesimo slogan: “Tacete, il nemico vi ascolta! Tacete!”

Durante la partecipazione dell'Italia fascista alla Seconda guerra mondiale, non solo i cinegiornali, ma anche altri media veicolavano lo stesso messaggio. La figura dell'orecchio gigante era in effetti una citazione visiva da un poster di Gino Boccasile<sup>6</sup>, uno dei più fervidi e prolifici illustratori della propaganda fascista<sup>7</sup>. Nel 1941, egli creò un poster nel quale la testa con elmetto di un soldato britannico figurava nell'atto di tendere l'orecchio verso lo spettatore<sup>8</sup>, la mano destra a orientare il padiglione verso il primo piano dell'immagine. Lo slogan “Il nemico vi ascolta. Tacete!” era sovrainpresso all'immagine con pennellate larghe e vivaci (Fig. 2).

6. Bari, 14 luglio 1901 – Milano, 10 maggio 1952.

7. Su Boccasile si legga Guerri 1982. Un'introduzione all'iconografia dei poster bellici è in Aulich 2007; un'introduzione alla storia dei manifesti di propaganda bellica in Italia è in Row 2002; cfr anche James 2009, Facon 2013 ed Eybl 2014 sulla Prima guerra mondiale; sulla Seconda guerra mondiale, Paret, Lewis e Paret 1992, Lamona e Schleuning 2004 e Passera 2005.

8. Sull'immagine del nemico nella propaganda bellica fascista si legga Sciola 2009.



**Figure 3.** Scrittura murale fascista ad Ottati, Salerno.

La stessa iconografia e lo stesso slogan circolavano poi anche su altri supporti. Nel 1942, il Servizio Postale Italiano produsse una speciale cartolina per le forze armate, la quale mostrava su un lato una riproduzione del poster di Boccasile, mentre l'altro lato era vuoto, in modo che vi si potessero scrivere un messaggio e l'indirizzo del destinatario<sup>9</sup>. L'intenzione dietro la cartolina era chiara: il supporto stesso della scrittura doveva ricordare ai soldati che, nel comunicare con i propri cari, essi non dovevano rivelare alcuna informazione strategica. Infatti, specialmente fra il 1941 e il 1943, lo slogan "tacete!" comparve dappertutto: nei cinegiornali, nei poster, sulle cartoline, ma anche in oggetti quotidiani come calendari e spille (le quali adottavano la seconda personale singolare del verbo, più diretta: "Taci!"). Lo slogan figurava anche in alcuni luoghi pubblici nei quali era probabile che la gente si riunisse a parlare (a Ottati, in provincia di Salerno, si può leggere ancora oggi, in via Pantuliano, la scrittura murale fascista "TACI. VINCEREMO" (Fig. 3).

L'iconografia fascista del silenzio era sfaccettata: in un poster, il nemico era raffigurato come una spia in borghese, la quale orecchiava una conversazione da bar nascondendosi dietro un quotidiano aperto; in un altro poster, lo slogan "tacete" proveniva da una donna anziana, in primo piano, accompagnata dal messaggio "non tradite mio figlio" sullo sfondo di una battaglia.

Il SIM, *Servizio Informazioni Militare*, stava in effetti moltiplicando, proprio in quegli anni, le attività di controspionaggio. Nei quasi quattro anni di

9. Per un approfondimento, si legga Vittori 1945.

guerra, dal 10 giugno del 1940 all’8 settembre del 1943, i Tribunali Speciali processarono 163 casi di spionaggio e 293 di sabotaggio, dispiegando 1500 uomini sotto la direzione del Generale Cesare Amè<sup>10</sup>. Tuttavia, questa coercizione da sola non era sufficiente. Gli italiani dovevano essere persuasi a tacere su tutto (“tacere tutti su tutto”, recitava un altro slogan dell’epoca), non solo perché la conversazione era una possibile fonte d’informazione per il nemico, ma anche perché eliminare la parola pubblica era il modo migliore per prevenire ogni scintilla di dissidenza interna.

Vi è una letteratura abbondante sulla propaganda fascista in Italia, in special modo sull’iconografia prodotta durante la Seconda guerra mondiale. Tuttavia, il corpus d’immagini e altri messaggi che intendevano propagare una “cultura del silenzio” non sono ancora stati fatti oggetto di un’indagine comparata e approfondita<sup>11</sup>. Questo corpus è invece interessante per numerosi aspetti.

In primo luogo, la natura semiotica di questa propaganda era paradossale: essa dispiegava una vasta schiera di messaggi, media e supporti al fine d’inculcare nella popolazione italiana un’ideologia di non-comunicazione. In secondo luogo, questo sforzo non era una peculiarità della propaganda fascista italiana. Nel 1940, la DPA, *Deutsche Propaganda Agentur*, aveva creato un poster analogo: sullo sfondo di una fabbrica, esso raffigurava un operaio con la testa d’oca e il becco spalancato. Lo slogan chiariva il significato dell’immagine: “Schäm Dich, Schwätzer! Feind hört mit — Schweigen ist Pflicht!” [“vergognati, chiacchierone! Il nemico ascolta. Tacere è doveroso!”] (Fig. 4).

All’altra estremità dello spettro ideologico, nel 1945, il partito comunista ceco produsse un poster intitolato *Dríve Kolaborant Dnes Panikár* [prima collaboratore, oggi agitatore]<sup>12</sup>. Raffigurava un ex-collaboratore dei nazisti divenuto agitatore desideroso di seminare il panico. Lo slogan del poster recitava: « I traditori e i fascisti diffondono la mancanza di fede nella costruzione dello stato ceco: Riduceteli al silenzio! ».

Tuttavia, questa “iconografia del silenzio” necessita di uno studio comparativo non solo perché fu dispiegata in diversi regimi dittatoriali, ma anche e specialmente perché essa, paradossalmente, circolò anche nelle democrazie. Le collezioni del Wolfsonian Institute-Florida International University contengono numerosi poster prodotti e diffusi (specie nel biennio 1942-3) dal *Printing Office* del Governo USA, poster il cui nucleo tematico sono le cosid-

10. Cumiana, Torino, 18 novembre 1892 – Roma, 30 giugno 1983; sulle attività del SIM durante la Seconda guerra mondiale si consulti Longo 2001.

11. Uno studio pionieristico in questa direzione, ma concentrato soprattutto sul contesto tedesco, è Fleischer 1994.

12. Disegnato da Návrh Stepán e A. Haase, 130,2 x 97,8 cm, Collezione di oggetti de The Wolfsonian, Florida International University.

dette *loose lips*, “lingue sciolte” [letteralmente, “labbra sciolte”]: *The Sound That Kills* [il suono che uccide] (Eric Ericson, 1942); *Someone Talked* [qualcuno ha parlato] (Frederick O. Siebel, 1942); *The Enemy is Listening* [il nemico sta ascoltando] (William H. Shuster, 1942, disegno); *Closed for the Duration: Loose Lips Can Cost Lives* [temporaneamente chiuso: le lingue sciolte costano vite] (Howard Scott, 1942); *Loose Talk Can Cost Lives* [la chiacchiera senza freni (letteralmente, “la chiacchiera slegata”) può costare vite] (Holm Gren, 1942); *Sailor Beware! Loose Talk Can Cost Lives* [marinaio fa attenzione! La chiacchiera senza freni può costare vite] (John Philip Falter, 1942); *A Careless Word... A Needless Sinking* [una parola incauta... un affondamento innecessario] (1942, Anton Otto Fischer); *Button Your Lips! Loose Talk Can Cost Lives* [abbottonati le labbra! La chiacchiera senza freni può costare vite]; *Be Smart Act Dumb! Loose Talk Can Cost Lives* [sii furbo, fai il muto! La chiacchiera senza freni può costare vite] (1942, entrambi disegnati da Otto Soglow); *Don't Be a Dope and Spread Inside Dope: Loose Talk Can Cost Lives* [non essere tonto a diffondere stupidaggini: la chiacchiera senza freni può costare vite] (1942, Cecil Calvert Beall); *Loose Talk Can Cost Lives* [la chiacchiera senza freni può costare vite]



Figure 4. Poster della DPA, Deutsche Propaganda Agentur.

(Stevan Dohanos, 1942); *Bits of Careless Talk are Pieced Together by the Enemy* [frammenti di chiacchiera incauta sono messi insieme dal nemico] (Stevan Dohanos, 1943); *Serve in Silence* [servi in silenzio] (Clay Spohn, 1935–45).

Alcuni di questi poster tematizzavano esplicitamente il dilemma di articolare un’“ideologia del silenzio” con una “cultura della libertà di parola”. Il poster *Free Speech Doesn't Mean Careless Talk!* [la libertà di parola non significa chiacchiera incauta] (Ess Ar Gee, 1939–45), per esempio, ricorreva (come il poster tedesco) all’immagine di un animale (in questo caso, un pappagallo) al fine di rappresentare e allo stesso tempo denigrare la chiacchiera senza limiti (Fig. 5).

Ess Ar Gee (Seymour R. Goff) fu anche il disegnatore di quello che è probabilmente il poster più famoso e iconico della serie, *Loose Lips Sink Ships* [le lingue sciolte affondano navi], il cui slogan è divenuto un’espressione idiomatica in inglese.

Le collezioni del Wolfsonian contengono anche alcuni poster britannici analoghi, come *He's in the Silent Service: Are You?* [egli è silenziosamente

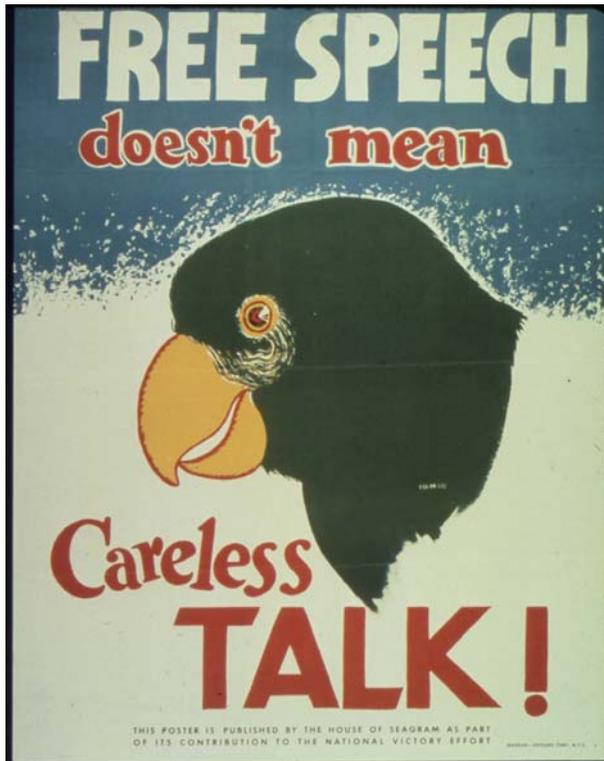


Figure 5. Poster di Ess Ar Gee per il Printing Office del Governo USA.

in servizio: lo sei anche tu?]; *Watch Your Talk for His Sake* [sorveglia la tua chiacchiera, fallo per lui]; *Careless Talk May Cost His Life* [la chiacchiera incauta può costargli la vita]; *Ports are Often Bombed When Convoys are in Because Somebody Talked* [sovente i porti vengono bombardati quando vi è la flotta perché qualcuno ha parlato] (H. M. Stationery Office [ufficio per la stampa di Sua Maestà], 1939–45); *Beware the Walls Have Ears* [fai (o fate) attenzione, i muri hanno orecchie] (Jack Leonard and Walls Have Ears Organization [organizzazione “I muri hanno le orecchie”], 1939–45)<sup>13</sup>.

Questi poster, i loro slogan e la loro iconografia sono interessanti per la semiotica da più punti di vista. In primo luogo, essi sono un caso estremamente significativo di persuasione visiva, e in particolare di propaganda per immagini. In secondo luogo, costituiscono un corpus intrigante, non solo perché erano progettati per promuovere il silenzio attraverso la comunicazione verbale e visiva, ma anche perché — nel caso della “propaganda per il silenzio” degli USA e del Regno Unito — dovevano inculcare nei cittadini un’“ideologia della taciturnità” mentre sbandieravano, simultaneamente, la difesa della libertà di parola contro i regimi autocratici di Italia e Germania.

Da questo punto di vista, la ricerca a proposito di tali immagini si ricollega a quella riguardante la più vasta “iconografia del silenzio”. Giusto per fornirne un esempio<sup>14</sup>, la figura dell’orecchio gigante si ritrova nell’iconografia della propaganda del controspionaggio giapponese durante la Seconda guerra mondiale, come nella Fig. 6<sup>15</sup>.

Essa riproduce una coppia di carte da gioco giapponesi del tipo noto come *Iroha Karuta* [いろはかるた]<sup>16</sup>, solitamente usate da bambini e ragazzi in età scolare<sup>17</sup> per accrescere l’abilità di lettura e memorizzare proverbi tradizionali giapponesi e il loro contenuto educativo.

13. Sui poster britannici durante la Seconda guerra mondiale, si legga Slocombe 2014.

14. Un classico studio “warburghiano” sui poster di propaganda bellica è Ginzburg 2001.

15. Ringrazio molto il Dottor Ogawa Hitoshi per avermi aiutato a decodificare questa immagine.

16. “*Iroha*” [いろはかるた] è un riferimento a un poema giapponese, probabilmente di epoca *Heian* [平安時代] (794–1179), la cui prima esistenza è datata al 1079. Esso ha la particolarità di essere sia un pangramma che un isogramma, ovvero contiene tutte le sillabe dell’alfabeto giapponese solo una volta. Il termine “*karuta*” [かるた], invece, trascrive la parola portoghese “carta”, in quanto furono proprio i portoghesi, nel sedicesimo secolo, a popolarizzare le carte da gioco in Giappone. L’*Iroha Karuta* è dunque un tipo di gioco con le carte basato sull’alfabeto sillabico giapponese.

17. Le carte si dividono in due mazzi da 47 + 1 carte ciascuno. Quelle del primo mazzo contengono il testo di altrettanti proverbi, ognuno dei quali comincia con uno dei diversi *kana* [仮名], [trascrizioni sillabiche] dell’alfabeto giapponese; quelle del secondo, invece, contengono immagini che rappresentano tali proverbi. Il gioco misura l’abilità dei partecipanti nell’associare le carte del primo mazzo con quelle del secondo.



Figure 6. Carta da gioco prodotta dal controspionaggio giapponese durante la Seconda guerra mondiale.

In questo caso, però, il proverbio è stato sostituito da uno slogan bellico propagandistico in *katakana*<sup>18</sup>, il quale recita:

yu (ユ) dan (ダン) ni (ニ)

te (テ) ki (キ) ga (ガ)

me (メ) wo (ヲ) tsu (ツ)

yudann ユダン = 油断 = la disattenzione

ni ニ = a

teki テキ = 敵 = il nemico

ga ガ = particella segnacaso che indica il soggetto della frase nella grammatica giapponese

mewotsukeru メヲツケル = 目を付ける = approfittarsi di

18. [片仮名]; uno dei tre sistemi di trascrizione sillabica utilizzati dal giapponese.

“Il nemico approfitta della tua disattenzione”, dunque; l’immagine che fa da sfondo a tale slogan specifica l’oggetto della disattenzione. Esso raffigura un porto militare nella parte superiore dell’immagine, un aeroporto nella parte inferiore, con l’indicazione “18 3 1”, ossia 1 marzo 1943, data di produzione della carta. La carta sulla sinistra, invece, la quale fa coppia con la prima, segnala visivamente chi approfitterà di questa disattenzione, attraverso il richiamo alla parola giapponese corrispondente “ユダン” nella prima sillaba che la compone, “ユ”, ben visibile in alto a destra in bianco su sfondo rosso; attraverso l’immagine di una mano guantata — probabilmente, quella di una spia — che raccoglie uno scritto con informazioni militari incautamente lasciato in giro; e soprattutto attraverso la raffigurazione di un muro blu dal quale emergono un grande occhio che tutto vede e un grande orecchio che tutto ascolta.

Come la propaganda del controspionaggio fascista, dunque, così quella militarista nipponica ricorreva alla figura dell’orecchio gigante. Tuttavia, questa figura non era nuova. La si incontra già nei manga moralizzati della metà dell’Ottocento, come nel famoso *Shingaku osana etoki* [心学推絵時, “filosofia morale illustrata per bambini”] di Utagawa Kuniyoshi<sup>19</sup> (1842) (Fig. 7).

Intitolata “*kabe ni mimi ari*” [壁に耳あり], letteralmente “i muri hanno orecchie” — parte del detto giapponese che di solito continua con “*shōji ni me ari*” [障子に目あり], “le porte<sup>20</sup> hanno occhi” — questa stampa doveva inculcare nei bambini giapponesi di metà Ottocento, ma anche negli adulti, attraverso un’iconografia divertente, l’idea che la conversazione fosse sempre un fatto potenzialmente pubblico, osservabile, e dunque censurabile. La figura dei “muri con le orecchie” si trova in molte culture tradizionali, cosicché quando i poster fascisti [o anche quelli militaristi giapponesi, come quello della Fig. 8<sup>21</sup>] attribuirono questo orecchio gigante a uno spione nemico, invisibile e pernicioso, essi non lo crearono *ex nihilo* ma riattivarono invece un antico immaginario, le cui ramificazioni includevano, in Europa, anche l’iconografia religiosa del peccato (l’occhio gigante di dio che vede e giudica ogni cosa era sostituito dall’orecchio gigante del nemico che tutto ascolta; tuttavia, la propaganda per la taciturnità alludeva anche al fatto che, mentre lo spione origliava l’incauto chiacchierone, il regime stava di fatto sorvegliandoli entrambi, e li avrebbe puniti di conseguenza).

In terzo luogo, questo corpus costituisce un fondamentale termine di paragone al fine di comprendere cruciali questioni contemporanee, quali quelle

19. 歌川 国芳; 1° gennaio 1798 – Edo, 14 aprile 1861.

20. O finestre, del tipo caratteristicamente giapponese, scorrevoli, in legno e carta.

21. L’ideologia della taciturnità circolò in Giappone anche attraverso canzoni, recentemente raccolte in un album (JAPAN’S SPY PREVENTION SONGS 1931–1943 / あなたは狙われている 防諜とは スパイ歌謡全集 1931–1943) (cfr. Orbaugh 2015); sulla propaganda bellica in Giappone durante la Seconda guerra mondiale si consulti l’opera in 4 volumi 北山節郎 [Kitayama Setsurō] 1997 e 大空社 [Ōzorasha] 2000.



Figure 7. Stampa dello *Shingaku osana etoki* di Utagawa Kuniyoshi.



**Figura 8.** Poster del controspionaggio civile [市民防諜, *shimin bōchō*] per propagandare la settimana del controspionaggio [防諜週間, *bōchō shūkan*] e intimare il rispetto delle sue “cinque ammonizioni” [五訓ヲ守レ].

che scaturiscono dalla problematica relazione dei governi democratici attuali con la libera conversazione nei social network, con le teorie del complotto, con il *data mining*, etc. Lo studio delle retoriche pubbliche e della propaganda per la taciturnità dalla Seconda guerra mondiale in poi deve dunque implicare:

- a) un’analisi sistematica di poster e altri artefatti che promuovono il silenzio su certi argomenti come attitudine socialmente o giuridicamente legittima;
- b) la ricostruzione del contesto storico e materiale di produzione di questi oggetti;

- c) l’analisi semiotica del loro specifico messaggio visivo e verbale, con l’identificazione del loro target, della loro ideologia e dei loro effetti previsti;
- d) la comparazione della “propaganda per la taciturnità” in diversi paesi, società e culture, con specifica attenzione alla differenza fra paesi democratici e autocratici;
- e) la proposta di una lettura *gender* di questi materiali: in molti casi, infatti, le donne vi sono esplicitamente o implicitamente evocate come “anello debole” nella catena della taciturnità<sup>22</sup>.

### 3. Ideologie del silenzio

Tutte le società impongono limiti alla libera circolazione di conoscenza, informazione e altri contenuti semantici. Alcuni di questi limiti sono introdotti per ragioni economiche. È questo il caso del copyright: in molti paesi, non si possono riprodurre liberamente un film, un’immagine, una canzone o una lunga citazione da un libro. Si devono rispettare le leggi sul diritto d’autore e le sue prescrizioni. Altri limiti sono imposti per ragioni morali. In molte società, per esempio, la cosiddetta “pornografia” è soggetta a limiti di diffusione. Tuttavia, la conversazione pubblica può essere ristretta anche per ragioni politiche, per esempio quando un paese è in guerra contro un altro paese. In tempi di pace, tali restrizioni sono spesso allentate, ma di solito non vengono mai eliminate del tutto. Le costituzioni di molti paesi democratici al momento contengono norme contro la rivelazione illegale d’informazioni rilevanti per la sicurezza nazionale. Molte delle questioni più controverse delle società contemporanee concernono esattamente la tensione fra, da un lato, la necessità di proteggere la libertà di parola e, dall’altro lato, il bisogno di difendere gli interessi dello stato. La situazione è complicata in modo paradossale a causa del fatto che, mentre molti stati impongono limiti alla quantità di contenuto che i cittadini possono far liberamente circolare, gli stessi stati allentano tali limiti, specialmente in periodi di tensione internazionale, in merito alla quantità d’informazione che essi possono raccogliere da conversazioni private. Così, da un lato lo stato irreggimenta la conversazione pubblica, mentre dall’altro monitora quella privata.

In entrambe le attività, tuttavia, la coercizione non è mai sufficiente, così come non era sufficiente durante la Seconda guerra mondiale. Le leggi devono essere accompagnate da uno sforzo continuo di persuasione, i cui esiti congiunti mirano a inculcare nei cittadini una certa ideologia della

22. A tal proposito, si consulti Chetty 2004.

parola, a fissare un determinato equilibrio fra l'espressione e la taciturnità. In effetti, i governi non possono limitarsi a imporre uno standard ideale di conversazione pubblica sostenibile. Essi devono anche appoggiarlo attraverso l'esercizio della propaganda, teso a convincere i cittadini che, per esempio, Edward Snowden non era un eroe ma un traditore, in quanto la sua condotta metteva in pericolo gli interessi della sicurezza nazionale.

Inoltre, a seguito di questa propaganda di Stato, i cittadini spesso mostrano una tendenza a interiorizzarne gli standard, le leggi e le restrizioni. In altre parole, essi sviluppano abiti comunicativi che cessano d'interrogarsi rispetto ai fondamenti di queste limitazioni. Perché la fotografia di un dipinto non dovrebbe essere liberamente riprodotta? Perché la sessualità non dovrebbe essere oggetto di discussione pubblica nelle scuole? E perché l'informazione militare dovrebbe essere mantenuta segreta a ogni costo? La sclerosi di questi abiti comunicativi è aggravata dal fatto che la conversazione pubblica al riguardo è mal vista o persino resa illegale, in un circolo vizioso che scoraggia la rinegoziazione della sostenibilità semantica sia all'interno di uno Stato che internazionalmente.

La ricerca semiotica deve reagire contro questa paralisi del dibattito pubblico non certo suggerendo nuovi standard di rivelamento semantico. Alla fin fine, è la società stessa che deve regolare la quantità e la qualità d'informazione che lascia circolare liberamente nella semiosfera. Al contrario, lo studio semiotico delle "ideologie della taciturnità" deve ambire a mostrare le radici storiche, e dunque la natura sempre contingente, degli standard esistenti, segnalando la potenzialità di criteri alternativi. Essa deve sottolineare il ruolo dei governi e delle altre agenzie istituzionali nel promuovere implicitamente o esplicitamente la segretezza e la taciturnità, e indicare i modi in cui questa retorica e propaganda del segreto è strumentale al potere egemonico di certe classi o gruppi di interesse. Nell'epoca dell'interconnessione, nessuna comunità nazionale può astenersi dal negoziare e rinegoziare faticosamente i propri standard di sostenibilità comunicativa a livello internazionale. Ciò di cui si decide di parlare o di non parlare non è più un fatto personale, e non è nemmeno una questione esclusivamente nazionale, ma una decisione che concerne l'intera conversazione globale, continuamente in via di sviluppo. La semiotica può dare un contributo importante nel gettare nuova luce sulle attuali ideologie retoriche e pubbliche della taciturnità.

## Bibliografia

- AULICH J. (a cura di) (2007) *War Posters: Weapons of Mass Communication*, Thames & Hudson, New York.
- CHETTY A. (2004) *Media Images of Women during War: Vehicles of Patriarchy's Agenda?*, in « Agenda: Empowering Women for Gender Equity », 59 (“Women in War”): 32–41.
- EYBL E. (a cura di) (2014) *Krieg an der Wand: der Erste Weltkrieg im Spiegel der Plakate*, Verlag des Geschichtsvereines für Kärnten, Klagenfurt am Wörthersee.
- FACON P. (a cura di) (2013) *1914–1918, la guerre des affiches : la Grande Guerre racontée par les images de propagande*, Atlas, Grenoble.
- FLEISCHER A. (1994) *Feind hört mit!: Propagandakampagnen des Zweiten Weltkrieges im Vergleich*, Lit, Münster.
- GINZBURG C. (2001) “Your Country Needs You”: A Case Study in Political Iconography, in « History Workshop Journal », 52 (Autumn), vi+1–22.
- GRICE P. (1975) *Logic and Conversation*, in “Syntax and Semantics”, 3: Speech Acts, a cura di P. Cole, Academic Press, New York, 41–58.
- GUERRI R. (1982) *Manifesti italiani nella Seconda Guerra Mondiale*, Rusconi, Milano.
- JAMES P. (a cura di) (2009) *Picture This: World War I Posters and Visual Culture*, University of Nebraska Press, Lincoln, NE.
- KITAYAMA S. [北山節郎] (a cura di) (1997) *太平洋戦争放送宣伝資料 [Taihei-yō sensō hōsō senden shiryō; materiali di propaganda durante la guerra del Pacifico]*, Ryokuinshobō [緑蔭書房], Tokyo.
- LAMONACA M. e SCHLEUNING S. (a cura di) (2004) *Weapons of Mass Dissemination: the Propaganda of War*, Wolfsonian, Florida International University, Miami Beach, FL.
- LAURA E.G. (2000) *Le stagioni dell'aquila: Storia dell'Istituto Luce*, Ente dello spettacolo, Roma.
- LONGO L.E. (2001) *I reparti speciali italiani nella Seconda guerra mondiale 1940–1943*, Mursia, Milano.
- ORBAUGH S. (2015) *Propaganda Performed: Kamishibai in Japan's Fifteen Year War*, Brill, Leida.
- Ōzorasha H. [大空社編集] (2000) *戦時下標語集 [Senjika hyōgoshū; raccolta di slogan bellici]*, Ōzorasha [大空社], Tokyo.
- PARET P.B., LEWIS I. e PARET P. (1992) *Persuasive Images: Posters of War and Revolution from the Hoover Institution Archives*, Princeton University, Princeton, NJ.
- PASSARELLI L. (2006) *La guerra italiana nei documentari dell'Istituto Luce, 1940–1943*, Prospettiva, Civitavecchia e Roma.
- PASSERA F. (2005) *Les affiches de propagande, 1939–1945*, Mémorial de Caen, Caen.

ROW T. (2002) *Mobilizing the Nation: Italian Propaganda in the Great War*, in «The Journal of Decorative and Propaganda Arts», 24 (“Design, Culture, Identity: The Wolfsonian Collection”): 141–169.

SCIOLA G. (2009) *L'immagine dei nemici. L'America e gli Americani nella propaganda italiana della Seconda guerra mondiale*, “Italies”, 5, 19 dicembre 2009, online; disponibile nel sito <http://italies.revues.org/2116> [ultimo accesso il 18 ottobre 2015].

SLOCOMBE R. (2014) *British Posters of the Second World War*, Imperial War Museums, Londra.

VITTORI G. (1975) *C'era una volta il Duce: il regime in cartolina*, Savelli, Roma.

PART IV

## MEDIA E CENSURA

PART IV

MEDIA AND CENSORSHIP



## *The Bodies of Mothers*

Il corpo censurato e gli scatti di Jade Beall

MARIANNA BOERO\*

ENGLISH TITLE: *The Bodies of Mothers. The Censorship of Jade Beall's Photographs*

**ABSTRACT:** Jade Beall is a photographer specialized in “truthful” images of women as a counter-balance to the artificial photoshopped imagery that dominates the main stream media. Her recent work, “A Beautiful Body Project”, has touched thousands of women’s lives and garnered global attention from media outlets. Her aim is to celebrate the different forms of bodies and to inspire future generations of women to accept their beauty just as they are. Nevertheless one of her most recent picture, which features seven women holding and breastfeeding their children, was removed from Facebook because of users feeling of discomfort related to the naked bodies in the photo.

Why such a natural gesture as breastfeeding has been censored primarily by users? This is a spontaneous question because it is frequent to see naked female bodies on the web. Why breast feeding is considered equivalent to that shown in calendars or in pornographic videos that increasingly populate the social universe? In these pages we will try to answer these questions from a socio-semiotic perspective, from which it seems relevant to reflect on two key aspects. On the one hand the unveiling of a body in its natural imperfection, communication that the public is not used to see, but rather to hide; on the other the exhibition and the sharing of a natural — but at the same time — intimate and personal gesture, connected to a specific culture of reference and to a certain way of intending family relationships.

We will see that the censorship in this particular case does not reach its purpose. Starting from the original picture, other signs are created and widespread in order to support Jade Beall’s project. The debate still continues on social networks but it is already possible to see signs of social changes, and more specifically in the media representation of women.

**KEYWORDS:** Socialsemiotics; Censorship; Female Body; Real Beauty; Social networks.

\* Marianna Boero, Università di Teramo (mboero@unite.it).

## Introduzione

Il 6 febbraio 2015, in seguito alle segnalazioni di alcuni utenti, Facebook censura gli scatti di Jade Beall, fotografa americana specializzata nella maternità e autrice di book fotografici miranti alla valorizzazione del corpo femminile durante e dopo la gravidanza (Fig. 1):



Figure 1. La foto nella versione originaria.

La censura è stata causata, questa la spiegazione del social network, dalla nudità delle mamme immortalate negli scatti. Una censura che viene dal basso, che parte dai commenti negativi degli utenti sui social network e che costringe la fotografa a modificare le immagini oscurando le parti considerate oscene con dei fotoritocchi (Fig. 2):

L'immagine censurata si inserisce all'interno del progetto "A Beautiful Body", ideato da Jade Beall con l'obiettivo di offrire uno sguardo su un momento importante della vita di una donna<sup>1</sup>: la gravidanza cambia il corpo femminile e lo sottopone a variazioni significative anche una volta che il bambino è nato. La fotografa vuole che questi segni siano visibili, normalizzati nell'immaginario collettivo e non più nascosti: l'attenzione deve concentrarsi sul corpo vero, autentico, con le sue sofferenze e le sue mutazioni, non solo sui corpi perfetti, spesso fotoritoccati, proposti finora come modelli dominanti. Dal corpo mitizzato, artefatto, al corpo "reale", nella sua autentica imperfezione. Un progetto ambizioso che cerca di liberare il gesto dell'allattamento dal pudore e dall'imbarazzo che lo accompagnava in

1. Il progetto è visibile sul sito ufficiale della fotografa [www.jadebeall.com](http://www.jadebeall.com).



**Figure 2.** La foto nella versione modificata in seguito alla censura.

passato per farlo percepire come naturale e, di conseguenza, per inserirlo a pieno titolo tra le immagini che possono circolare liberamente nell'universo web.

L'immagine tuttavia non viene accettata e sorge spontaneo chiedersi per quale motivo un nudo di questo tipo sia considerato equivalente a quello mostrato nei calendari o nei video pornografici normalmente soggetti a censura sui social network. Nei paragrafi che seguono cercheremo di rispondere a questa domanda soffermandoci su due aspetti significativi dal punto di vista semiotico:

- a) da un lato la messa a nudo di un corpo nella sua naturale imperfezione, comunicazione "al negativo"<sup>2</sup> che non risponde ai canoni convenzionali della bellezza e che opera un'azione di perturbamento emotivo sul pubblico, abituato piuttosto e a celare l'imperfezione;
- b) dall'altro il potere comunicativo del gesto dell'allattamento, gesto naturale ma percepito come fortemente intimo e personale, collegato a una specifica cultura di riferimento e a un determinato modo di intendere le relazioni familiari.

2. Con questa espressione si intende il ricorso, nelle strategie di comunicazione, a valori considerati convenzionalmente negativi, come l'imperfezione, l'irregolarità e la difformità. L'obiettivo è quello di mettere in discussione gli stereotipi discorsivi più comuni (Rampiconi 2005, p. 19).

## 1. L'estetica del corpo imperfetto

Negli scatti di Jade Beall il corpo femminile viene mostrato senza filtri né ritocchi in una sorta di “oggettivismo realistico”. Il corpo imperfetto è posto in primo piano grazie alla neutralizzazione dello sfondo, tecnica mutuata dal mondo della moda che valorizza per contrasto cromatico la bellezza dell'oggetto fotografato. Il “reale” non viene modificato né nascosto ma viene “estetizzato” e l'imperfezione, in questo tentativo, appare più come un'intensificazione che come una mancanza (Finocchi e Perri 2011, p. 58). Si può parlare dunque di un'estetica del corpo imperfetto, che si pone come una deformazione di determinati canoni stilistici della rappresentazione del corpo femminile così come si è attestata nella fotografia<sup>3</sup>. Si tratta di una deformazione cromatica (bianco e nero, colori più disforici rispetto a quelli caldi tradizionali) e in parte figurativa (compaiono ruoli tematici specifici, come la mamma) a cui si contrappone però una stabilità eidetica di proporzioni e prospettive, che rimangono quelle della rappresentazione “normale” del corpo femminile nella moda.

Sul corpo delle donne fotografate si possono scorgere i segni iscritti dal tempo, dalle vicissitudini, dalle sofferenze e il valore dominante è quello dell'“imperfezione”, che copre diverse sfumature semantiche. “Imperfezione” non significa “bello”, ma neanche propriamente “brutto”: si tratta di un concetto che va aldilà delle tradizionali categorie di valori — estetica, etica, morfologica e timica, che articolano il giudizio rispettivamente su gusto, morale, forma e passione — per assumere connotazioni più complesse (Rampiconi 2005, p. 22). Il corpo imperfetto è conforme e difforme, bello e brutto allo stesso tempo. Nel momento in cui si punta sull'imperfezione, si mette in atto una sorta di comunicazione “al negativo” che mira a valorizzare quella limitatezza, quel difetto che impedisce di attingere alla perfezione e alla compiutezza<sup>4</sup>. Al contempo, si restituisce importanza al giudizio personale di chi osserva, che può discostarsi dalle tendenze di gusto prevalenti e operare, costruire, valutare sulla base di parametri che sfuggono ai criteri dell'oggettività e per questo imprevedibili.

Nel progetto di Jade Beall l'imperfezione si lega ai concetti di “autenticità” e “naturalità”. Mostrare l'imperfezione significa raccontare una storia

3. Le fotografie aprono il problema della rappresentazione femminile: quanto simili enunciati intervengono nella costruzione o nella mutazione dell'ideale di bellezza femminile? Sul rapporto tra fotografia e identità femminile cfr. Ghione e Turco (2011).

4. Dalla definizione di “imperfezione” contenuta nel dizionario Treccani si evince che l'essere imperfetto deriva da una manchevolezza, ossia dal fatto che manca qualche dote o qualità necessaria per essere perfetto. Greimas (1987) associa all'evento estetico una sensibilità estetica che passa per le variazioni in profondità dei livelli percettivi: il senso del bello (e del brutto) ruota intorno al sorgere dell'imperfezione, in quanto uscita dalla banalità, dalla insignificanza, dall'indifferenza.

vera, un percorso, senza nascondere attraverso delle pratiche di manipolazione la realtà dell'oggetto fotografato<sup>5</sup>. Il corpo imperfetto si pone come mezzo di espressione e rielaborazione dell'esperienza, contrapponendosi così alle immagini di perfezione artefatta spesso veicolate dai mass media. Attraverso questo tipo di enunciazione, l'idea di bellezza femminile canonica viene "decostruita": le rappresentazioni generalizzate dell'identità femminile sono messe in discussione, il corpo imperfetto rivalutato e viene dato un contributo alla demolizione degli stereotipi. Il difetto accomuna e afferma l'indipendenza di chi lo mostra: le imperfezioni sono messe in scena come fatti naturali, come elementi di realtà, e quello convocato è dunque il simulacro di un destinatario sicuro di sé e orgoglioso della propria esteriorità. Entrano in gioco così nuove configurazioni discorsive nell'attestazione del contrasto, nel desiderio di irregolarità e di rottura delle simmetrie: i difetti esistono e vengono valorizzati in quanto tali.

La messa in scena del corpo "imperfetto-naturale" chiama in causa, per opposizione, il corpo "perfetto-artificiale": se il corpo imperfetto è veicolo di naturalità e autenticità, nel testo il corpo perfetto viene indirettamente costruito come sinonimo di finzione e irrealtà. Quello dei difetti si configura dunque come un "mondo possibile", vale a dire come una struttura discorsiva, narrativa e valoriale che finisce per scontrarsi sistematicamente con altri mondi (Semprini 2003) come ad esempio quelli della "perfezione artificiale" e dell'"irrealtà". Proprio per questo motivo l'imperfezione appare un indicatore di realtà, un meccanismo in grado di creare condivisione e solidarietà tra le donne presenti nella foto: il pubblico può riconoscersi nell'identità del destinatario proiettata nel testo e il contratto di lettura proposto si presenta come "credibile".

La naturalezza del corpo femminile è stata di recente oggetto di attenzione da parte dei media. Nel campo pubblicitario, per esempio, si assiste alla diffusione di campagne molto diverse dal passato, protagoniste delle quali sono donne "reali", lontane dai canoni di bellezza convenzionali. Un esempio è dato dalla campagna "Per la bellezza autentica" del marchio *Dove*. L'iniziativa risale al 2004, quando, per lanciare la sua nuova linea di prodotti rassodanti, la marca decise di ritrarre in costume sei donne comuni con le loro imperfezioni. Il messaggio era ad alto impatto comunicativo rispetto agli standard dell'epoca: testare una crema rassodante su donne vere, realmente interessate a usufruire dei vantaggi di cui il prodotto si faceva portatore. A

5. Ci si riferisce in questo caso ai ritocchi digitali apportati all'immagine con programmi specifici come Photoshop. Dalla prospettiva semiotica tuttavia c'è sempre una costruzione, anche in uno scatto realistico come quello qui esaminato. Bisogna considerare infatti che dietro la fotocamera c'è la selezione soggettiva, la scelta del punto di vista, della modulazione delle luci del fotografo. Sebbene il corpo sembri presentarsi come immediato, spontaneo, senza mediazioni o filtri, esso è dunque una realtà ricostruita dai linguaggi che lo descrivono.



**Figure 3.** La campagna del marchio Dove per la bellezza autentica.

partire da quel momento il marchio ha continuato a comunicare attraverso pubblicità incentrate su un'accezione differente della bellezza: la bellezza della naturalità, della non-artificiosità, in contrapposizione ai modelli di perfezione diffusi dal mondo della moda. Queste prime campagne hanno originato in seguito un vero e proprio filone narrativo caratterizzato dal ricorso al linguaggio dell'irregolarità, dalla ricerca del particolare esteticamente scorretto o dell'elemento discorsivo deviante<sup>6</sup>. L'obiettivo comune è sensibilizzare sui rischi dell'immagine falsata dei media per restituire rilevanza alla bellezza "autentica" (Fig. 3):

In questa direzione si colloca anche la recente campagna *Made on me* del marchio di abbigliamento Motivi, in cui si mira a valorizzare l'individualità tramite una strategia di personalizzazione dell'oggetto di consumo. Lo slogan «Non sei tu che devi cambiare, ma il vestito!» indica un'inversione di tendenza significativa rispetto ai modelli comunicativi usuali: non deve essere il corpo ad adattarsi alla moda ma, viceversa, deve essere quest'ultima a rispettare e valorizzare l'unicità femminile (Fig. 4). La convocazione dell'imperfezione in questa campagna appare un'attività discorsiva intenzionalmente programmata<sup>7</sup>: si stabilisce un patto di autenticità con il lettore, che viene così coinvolto nel mondo della marca attraverso la condivisione di valori profondi connessi alla sfera dell'"essere" più che a quella dell'"apparire". Si comunica l'importanza di mostrare la propria identità

6. La ricerca del difetto nella comunicazione commerciale non è una novità. Recenti ricerche mettono in luce che la valorizzazione delle imperfezioni sembra essere diventata una vera e propria costante espressiva rispetto a opzioni creative più "tradizionaliste" (Rampiconi 2005, p. 30).

7. Dietro l'enunciazione c'è dunque una dimensione strategica. Un testo visivo iscrive al suo interno la struttura ricettiva dello spettatore: quanto più il simulacro del destinatario proiettato nel testo si avvicinerà al destinatario reale, tanto più la comunicazione avrà la possibilità di raggiungere gli scopi prefissati e di orientare all'azione. Cfr. Greimas e Courtés (1979), voce "Enunciazione".



Figure 4. La campagna Made on Me del marchio Motivi.

senza nasconderla o modificarla per seguire le regole imposte dall’alta moda e, di conseguenza, diffuse dai mass media presso ampi segmenti di pubblico<sup>8</sup>. L’impatto comunicativo di simili campagne è molto forte in quanto per la prima volta si rileva in una pubblicità di cosmetica un’opposizione tra il “corpo delle mode”, sovrainvestito simbolicamente e valorizzato in senso disforico, e quello “naturale”, portatore di ideali profondi e valorizzato in senso euforico.

Nonostante l’esibizione del “vero” rappresenti uno dei principali trend espressivi nel panorama comunicativo attuale, l’imperfezione esibita genera delle perplessità e si carica spesso di valori contrastanti<sup>9</sup>. Negli scatti di Jade Beall si verifica un trattamento non canonico del nudo femminile che suscita diffidenza: così, se da un lato l’esibizione del difetto esercita un fascino, in quanto espressione di verità e autenticità, dall’altro diventa oggetto di repulsione perché, per quanto reale, il corpo imperfetto non risponde alle regole convenzionali di rappresentazione a cui è abituato il pubblico. Il processo di decostruzione dell’ideale corporeo femminile, in altri termini, non convince: la foto ha una bellezza formale (rispetta i canoni formali di prospettiva, messa in quadro e messa a fuoco) ma veicola un contenuto che non viene accettato, mettendo in crisi le strutture categoriali

8. Sul rapporto tra corpo e mass media cfr. Capecchi S., Ruspini E. (2009).

9. Ciò che si discosta dai modelli di bellezza dominanti unisce e divide, suscita al contempo attrazione e repulsione. Questo tema è stato oggetto di numerose discussioni sul web. Una sintesi del dibattito è riassunta nell’articolo di Giovanna Cosenza “Nessuno vuol guardare la gente brutta”, pubblicato sul suo blog *Disambiguando* il 24/01/2008 e consultabile al seguente link: <https://giovannacosenza.wordpress.com/2008/01/24/nessuno-vuol-vedere-gente-brutta>, data ultima consultazione: 14/06/2015.

usuali e dunque i nostri sistemi di collocazione degli elementi<sup>10</sup>. Il testo così, contrariamente alle intenzioni dell'emittente, opera una manipolazione sul piano cognitivo e patemico che si colloca alla base di un'agentività<sup>11</sup> negativa, ossia la segnalazione dell'immagine come inadeguata e la conseguente censura.

## 2. Il potere comunicativo del gesto

L'esibizione del corpo imperfetto non rappresenta l'unico elemento alla base della pratica di censura. Per avere un'idea più completa del potere agentivo dell'immagine è necessario soffermarsi anche sul gesto dell'allattamento, che ci porta su un secondo livello di lettura del testo. Aldilà delle dinamiche narrative che rispondono al modello tradizionale della giunzione, notiamo che le interazioni tra i soggetti si sviluppano in modo significativo sul piano "estesico". I corpi si pongono come conduttori di sensazioni grazie alla loro co-presenza e il legame tra gli attanti si realizza attraverso una molteplicità di interazioni di tipo "non mediato" (Landowski 2003a). Da un lato il legame madre-figlio, che si stabilisce attraverso i gesti dell'abbraccio e, soprattutto, dell'allattamento; dall'altro la prossimità fisica tra i corpi delle diverse madri, che si uniscono come in un unico grande corpo nella ripetizione del medesimo gesto, in un regime di intercorporeità. Questi effetti di senso contribuiscono, sul piano enunciativo, alla proiezione nel testo di un patto emotivo e sensoriale con il destinatario della comunicazione.

Sono convocati e messi in relazione due universi: l'infanzia dei bambini presenti nel testo e l'infanzia del lettore, che viene richiamata indirettamente in quanto la maternità si pone al principio di ogni storia. Attraverso questi meccanismi il testo organizza un "investimento euforico" nei confronti del corpo materno: l'attenzione non si sofferma più sulla nudità o sul difetto delle donne ma sui volti sorridenti, sul legame madre-figlio e sul senso di purezza veicolato dall'immagine. Le diverse storie di ogni soggetto perdono rilevanza di fronte alla predominanza del legame affettivo, che supera qualsiasi limite spaziale e temporale. Dal punto di vista narrativo, si arriva a una "moralizzazione" dell'evento mostrato: il gesto, naturale, è legato al principio della vita di ognuno e per questo viene sanzionato positivamente, attraverso la sua esibizione disinvolta e la sua condivisione al di fuori della sfera privata. Nel testo ogni donna apporta la propria individualità alla costituzione di un obiettivo comune: quello di non nascondere più dietro costrizioni culturali quello che, di fatto, è un gesto naturale.

10. Ad esempio la differenza tra puro e impuro, che si trova alla base del senso di "disgusto".

11. Sulla capacità agentiva delle immagini cfr. Leone (2014) e Volli (2014).

Su Facebook, tuttavia, si segnala l'inadeguatezza di questi scatti, dietro ai quali gli utenti hanno letto, in prima battuta, una strumentalizzazione del corpo femminile e dell'allattamento<sup>12</sup>. Mostrare un corpo che ha appena affrontato un parto vuole dire fotografare una donna in una fase di vulnerabilità che, a detta di molti, dovrebbe rimanere riservata. Un primo motivo di critica che emerge dai discorsi degli utenti è dunque legato all'"ostentazione del gesto", ritenuto intimo e personale; al contempo, si critica il fatto di aver incentrato le foto sull'inevitabile imperfezione che caratterizza le donne in questa fase particolare della loro vita. Il corpo imperfetto e segnato dalla maternità viene associato alla sfera privata e l'inserimento dell'immagine in un contesto differente — lo spazio del web — viene rifiutato. Il problema risiede dunque nella "decontestualizzazione" dell'allattamento: l'azione di censura messa in atto dagli utenti mira a riportare il gesto nel contesto originario, ricollocando ogni elemento nel campo discorsivo a cui culturalmente appartiene. Nella foto analizzata si rileva, in definitiva, una contaminazione tra linguaggi ritenuti inconciliabili: quello intimo e personale del gesto, quello sociale del web.

Dai commenti degli utenti Facebook emerge inoltre il disagio nei confronti di un tipo di nudità diversa rispetto a quella proposta dai mass media. La rappresentazione del corpo nudo in relazione all'allattamento mette in contrasto l'idea della *donna-madre* con l'idea della *donna oggetto-erotizzante* su cui si posa lo sguardo dell'osservatore. Le due descrizioni evocate entrano in conflitto in quanto gli enunciatori proiettati nel testo hanno caratteristiche incompatibili secondo gli schemi tradizionali di rappresentazione. Le rappresentazioni del soggetto sessuato sono frutto dei discorsi e delle prassi enunciative di una cultura<sup>13</sup>: esse innescano quei meccanismi di valorizzazione che determinano il senso dell'esperienza umana. Comprendiamo così che la censura si origina proprio a partire dalla rilevazione di un conflitto con le rappresentazioni convenzionali: il ritratto della maternità fornito dallo scatto fotografico non risulta compatibile con l'immagine della donna-madre che si è consolidata, nel tempo, nell'immaginario collettivo e per questo viene rifiutata.

Già altri fotografi in passato hanno dedicato degli scatti a donne nude che aspettano un bambino o che allattano in pubblico (Fig. 5, Fig. 6).

12. Gli utenti, come si evince dall'analisi dei loro discorsi sul web, collegano la nudità delle mamme a un contenuto a forte carica sensuale ed erotica, contrariamente agli obiettivi comunicativi dell'emittente.

13. Come messo in evidenza da diverse ricerche socio-semiotiche, tra "testi mediatici" e "realtà" si stabilisce infatti un rapporto di costruzione reciproca: mentre descrivono la realtà questi testi la trasformano. Nel tempo, l'insieme dei discorsi sociali diventa una fonte privilegiata per la descrizione e la comprensione delle dinamiche culturali di una società. Cfr. Landowski (2003a; 2003b). Sull'evoluzione dei modelli culturali connessi al web cfr. Ferraro (2014).



Figure 5. Claudia Schiffer e Monica Bellucci posano nude durante il periodo della gravidanza.



Figure 6. La copertina di Elle dedicata alla modella Nicole Trunfio che allatta sul set.

Si trattava tuttavia di *celebrities* e, pur se accompagnate da critiche, queste foto non sono state oggetto di censura. Qual è dunque la differenza rispetto agli scatti di Jade Beall? Nel caso delle *celebrities* il gesto viene accettato perché considerato una rottura comunicativa transitoria, che si pone al di fuori di un contesto ordinario. La trasposizione del non-ordinario in un contesto quotidiano e verosimile, come nel caso delle le donne “reali” fotografate da Jade Beall, viene invece rifiutata, come per sottolineare che l’allattamento in pubblico non può essere connesso alla sfera del “reale” perché metterebbe in discussione delle rappresentazioni consolidate<sup>14</sup>. Se nell’immagine si riscontra un’agentività mirante a sradicare griglie culturali consolidate, dietro l’azione di censura si annida allora una concezione stereotipica del ruolo della donna, che affonda le radici in un preciso contesto culturale, in cui ruoli e identità appaiono definiti secondo schemi specifici<sup>15</sup>.

### 3. Oltre la censura

Nei giorni successivi alla segnalazione, Jade Beall risponde alla censura pubblicando la medesima foto con un oscuramento delle parti ritenute offensive. All’immagine si accompagna una parte verbale con la quale vengono ribaditi gli obiettivi del progetto (Fig. 7):

La denuncia della censura suscita una partecipazione significativa sul web. Centinaia di commenti indicano la solidarietà da parte dei seguaci della fotografa e la pagina Facebook ottiene un numero crescente di *followers*. Il nuovo testo viene condiviso da numerosi utenti, dando luogo a una moltiplicazione del messaggio sulle bacheche virtuali. Le immagini diventano “virali”: accanto a un pubblico di utenti contrari emerge così la presenza di un folto gruppo di sostenitori, che contribuiscono alla diffusione del progetto fotografico e dei valori che esso esprime<sup>16</sup>. Si supera così la censura: l’immagine fotoritoccata viene condivisa ovunque sul web, rinviando, per associazione indiretta, all’immagine originaria censurata. Nonostante il tentativo di nascondimento la foto continua dunque a esistere perché un secondo segno è stato costruito a partire dal primo: la foto modificata è un nuovo testo che vive solo grazie alla presenza di quello iniziale e che

14. La donna viene rappresentata come vicina alla natura in questi scatti, ma al contempo il suo essere “vicina alla natura” è un’attribuzione culturale che punta a riconoscere alle donne una soggettività limitata, funzionale a una struttura sociale gerarchica (De Maria 2003).

15. La censura da parte degli utenti nasce quindi proprio dalle valorizzazioni contrastanti di cui si carica il testo a causa della divergenza tra la rappresentazione canonica del nudo femminile e quella proposta dalla foto.

16. Sulla “web reputation” cfr. Peverini (2014).



Figure 7. I commenti degli utenti Facebook all'immagine censurata.

contribuisce alla diffusione della foto originaria. Si stabiliscono inoltre dei rafforzamenti del messaggio grazie a continui “rimandi intertestuali” che determinano un “incremento estesico”<sup>17</sup>: articoli, blog e giornali parlano della foto intensificandone gli effetti di senso.

Che cosa è successo dal punto di vista semiotico? La censura, strategicamente, si pone come una pratica intenzionale mirante a introdurre un ostacolo, di varia natura, alla circolazione di immagini e, in generale, di informazioni<sup>18</sup>. Essa presuppone dunque un'agentività: è una forma di comunicazione che si manifesta in negativo, per sottrazione, che può passare anche inosservata. Nel caso della foto analizzata, non è stato attuato, come spesso si verifica con la censura politica, un occultamento per sovrapposizione né un occultamento per omissione. Piuttosto si è verificata una rimozione dell'immagine dal web mirante a riportare la comunicazione su quel determinato tema entro le frontiere imposte dalla cultura di riferimento. Tuttavia sono rimasti i residui e le tracce che simile pratica ha lasciato nella significazione. Così nella foto di Jade Beall la censura viene superata e, in qualche modo, fallisce: essa è diventata una pratica di partenza, da cui si sono attuate altre pratiche di accettazione del testo che, contrariamente alle previsioni, hanno ampliato la portata mediatica di ciò che si è cercato di occultare.

17. Finocchi (2014, p. 40) parla di “incremento estesico” per indicare come grazie alle possibilità quotidiane di convergenza e condivisione dei contenuti offerte dai nuovi media, si verifichi una « riorganizzazione [...] del sentire e, dunque, delle possibili conoscenze nel campo dell'*aisthesis* ».

18. La censura implica sempre un'intenzionalità. Si può definire “censura”, quindi, ogni comunicazione che occulta una parte di sé ovvero di un'altra significazione allo scopo di configurare la distribuzione delle agentività, e quindi del potere, secondo un certo progetto.



**Figure 8.** Uno degli scatti contenuti nel book della fotografa Neely Ker-Fox.

La diffusione sul web riequilibra, dunque, il peso della censura attraverso la traduzione in un linguaggio accettato dagli utenti, che consente all'immagine di superare gli ostacoli alla sua diffusione. Il dibattito sull'ostentazione mediatica del corpo delle mamme è infatti continuato nei mesi successivi, mettendo in evidenza l'incontro e scontro tra linguaggi differenti nel sistema dei discorsi sociali. Sfera pubblica e privata trovano inediti punti di dialogo e nuove forme di legittimazione prendono avvio proprio dal fenomeno di censura precedentemente attuato. Altri fotografi hanno così ripreso il tema della maternità e dell'accettazione del sé attraverso progetti fotografici in cui, con riferimento al periodo *post-partum*, si parla di "perfette imperfezioni" e di "bellezza dei difetti". Ne sono un esempio gli scatti della fotografa Neely Ker-Fox, in cui, analogamente agli scatti di Jade Beall, si sceglie di mostrare il corpo senza ritocchi e di incentrare il discorso sull'autenticità della bellezza (Fig. 8):

Questi progetti mettono in luce, in definitiva, come attorno a ogni fenomeno di censura possano organizzarsi nuovi segni, testi e linguaggi. L'elemento che vuole essere nascosto torna così in primo piano, seppure con differenti modalità espressive. Le pratiche di risposta all'agentività del testo rivelano anche l'inizio di un cambiamento nella rappresentazione mediatica del corpo femminile, che — grazie anche ai social network e alla capacità che questi ultimi hanno di dare voce agli utenti — inizia a discostarsi, sebbene lentamente, dai modelli dominanti e dagli ideali di bellezza imposti dai mass media.

## Bibliografia

- BRUCCLERI M.C., MANGANO D. e VENTURA I. (2011) (a cura di) *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Atti del XXXVIII Congresso AISS, numero monografico di "E|C", Edizioni Nuova Cultura, Roma.
- CAPECCHI S. ed RUSPINI E. (2009) (a cura di) *Media, corpi, sessualità. Dai corpi esibiti al cyber sex*, FrancoAngeli, Milano.
- COSENZA G. (2008) *Stereotipi femminili nel dating on line. Le donne italiane su Meetic*, in C. Demaria e P. Violi (a cura di), *Tecnologie di genere. Teorie, usi e pratiche di donne nella Rete*, Bononia University Press, Bologna, 233–264.
- DEMARIA C. (2003) *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Milano, Bompiani.
- FERRARO G. (2014) *Dopo la multimedialità. L'evoluzione dei modelli culturali, dal web a Google Glass*, in I. Pezzini e L. Spaziantè (a cura di), *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, Edizioni ETS, Pisa, 65–84.
- FINOCCHI R. (2014) *Estesie incrementate, immaginazione ipertrofica*, in I. Pezzini e L. Spaziantè (a cura di), *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, Edizioni ETS, Pisa, 29–40.
- FINOCCHI R., PERRI A. (2011) *Il referente assente. Note sulla fotografia digitale*, in Bruccleri M.C., D. Mangano e I. Ventura (2011) (a cura di) *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Atti del XXXVIII Congresso AISS, numero monografico di "E|C", Edizioni Nuova Cultura, Roma, 53–60.
- GHIONE P. e TURCO F. (2011) *Donne che vanno, donne che vengono in fotografia. Figurezioni vintage*, in Bruccleri M.C., D. Mangano e I. Ventura (2011) (a cura di) *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Atti del XXXVIII Congresso AISS, numero monografico di "E|C", Edizioni Nuova Cultura, Roma, 28–36.
- GREIMAS A.J (1987) *De l'imperfection*, Fanlac, Périgueux (trad. it. *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo, 1988).
- GREIMAS A.J e J. COURTÉS (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Parigi (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La Casa Usher, Firenze, 1986).
- LANDOWSKI E. (1989) *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Seuil, Paris (trad. it. *La società riflessa*, Meltemi, Roma, 1999).
- (2003a) *Al di qua o al di là delle strategie: la presenza contagiosa*, in G. Manetti, L. Barcellona e C. Rampoldi (a cura di), *Il contagio e i suoi simboli. Saggi semiotici*, Edizioni ETS, Pisa, 29–65.
- (2003b) *Modi del sentire insieme. Fra estesia e sociabilità* in A. Semprini A. (2003) *Lo sguardo sociosemiotico. Comunicazione, marche, media, pubblicità*, FrancoAngeli, Milano, 49–65.
- LEONE M. (2014) (a cura di), *Immagini efficaci*, numero monografico di « Lexia », 17–18, Aracne, Roma.

- MARRONE G. (2001) *Corpi Sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.
- PEVERINI P. (2014) *Reputazione e influenza nei social media. Una prospettiva sociosemiotica*, in I. Pezzini e L. Spaziantè (a cura di), *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, Edizioni ETS, Pisa, 65–84.
- PEZZINI I. e SPAZIANTE L. (a cura di), *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, Edizioni ETS, Pisa, 65–84.
- RAMPICONI M.C., (2005) *Imperfezione: il fascino discreto delle cose storte*, Castelvecchi Editore, Roma.
- SEMPRINI A. (2003) *Lo sguardo sociosemiotico. Comunicazione, marche, media, pubblicità*, FrancoAngeli, Milano.
- VOLLI U. (2014) *Leggere le immagini*, in Leone M. (2014) (a cura di), *Immagini efficaci*, numero monografico di « Lexia », 17–18, Aracne, Roma, 17–42.



## Censorship of Women's Body in the Arabic TV Channels

HALA HATMI\*

ITALIAN TITLE: *La censura del corpo femminile nei canali televisivi arabi*

ABSTRACT: The article examines how women's bodies are censored in the Arab media. In this context, the goal of women's freedom is far from being achieved. Religion, patriarchy, and tradition play a major role in preventing women from being "natural" and expressing themselves freely. Recently, Arab women have started to take part in many programs and movies. That is considered an optimistic step towards their condition in the Arab world. The question to be raised, however, is how these women are portrayed and seen on the screen, and what position are they are allowed to take. The article gives information about regulations that different, either State- or Private-owned Arab media prescribe in this domain.

KEYWORDS: Censorship; Female Body; Arabic Media; Religion; Veil.

Having woman in media is considered a form of entertainment for every type of audience. It is so in Europe and America as it is in the Arab world. The main difference might be in the way that women are presented and portrayed in the screen or even in the magazines. In the west for instance, seeing women in a particular way such as being naked or barely covered might be accepted, or even just ignored by turning a blind eye. However, in the Arab world such images of women are banned and censored. Showing Women's bodies in public in a purposeful way is considered a red line that the majority of the Arab media channels cannot cross.

Much research has been done about how women are seen in media. Most of these studies find that women are often used as sexual objects. However, the case is not the same for all kinds of media. In some places in the world, especially in Arab countries, women are prevented from doing many things. They are not allowed to be seen as they want, in the way they want, as it goes against our culture, our tradition and our religion that comes at the top of all.

\* Hala Hatmi, Moulay Ismail University of Meknès.

This paper examines four major points about censorship and the position of woman's body in the Arab TV channels. The first point talks about the image of women in separation with media. This helps us to see how the female body is seen in the Arabic and Islamic culture. The second point discusses the censorship that is applied on veiled women. The Third points deals with the reasons that push media to censor the nude. And the last one is about the portrayal of woman in the Arab screen such as Al-Jazeera, Rotana and some other conservative channels. The purpose of this paper then is to know how woman's body is represented and censored in the Arab media especially in Television.

### **i. The image of women's bodies in the Arab world, an overview**

Thinking about the female body in Islam, one becomes immediately aware of how problematic and controversial the female body has been throughout history (Nashat, 2004). In many historical texts, the female body was always linked to ideas of sin, shame, and secret. Therefore, the female body has had to be carefully defined, controlled and concealed to neutralize its impact in the public domain (Nashat, 2004). According to the Arab scholar Ibn Hanbal, a woman is considered a sex from head to toes. Whether it is covered or not the woman's body is very attractive. Some scholars even came to the idea that the female body becomes more attractive when it is covered, supporting the idea that says: all that is covered is wanted. This actually becomes very interesting if we look at it from a semiotic perspective, and then we can link it to what is called over-interpretation, and this over-interpretation that must be related primarily to the semiosis of the female body.

There is no doubt that the female body in the Arab world undergoes many restrictions from culture, tradition and religion. A girl grows up with this idea from her parents that says "Your body is your honor and dignity. You should take care of it and make others respect it." The meaning of the body then stays limited to sacred, patriarchy and to religious texts. Though women have traditionally been identified with body, they however have not been seen as "owners" of their bodies (Riffat Hassan, 1995). Therefore, women's rights towards their bodies remained blurred and not understandable. Yet, this doesn't prevent women from being aware of what their bodies require and need, especially in the sexual and intimate side of their lives.

Talking about the concept of awareness here, doesn't detach us from the religious and the cultural control over women's bodies. From this we can mention the two types of body that Farid Zahi examines in his book (*Al Jassad wa soura wal moukaddas fil Islam*, 1999) (The body, the Image and the Sacred in Islam). The social body and the intimate body. For Zahi both types

follow certain regulation in their places as far as religion is concerned. The social body for example, has to strictly follow these regulations concerning the way women walk, talk, look and behave in public. For example, woman doesn't have to be provocative or sensational when she talks with men, or when she walks in the street. Her behavior should always be modest and she needs to give a humble impression about her personality. Similarly, the intimate body has other regulations relating to: the intimate relationship, the copulation or even the bathing. In the sexual intercourse for example, there are some regulations that don't allow a total penetration of the penis during the coitus, and forbid certain positions of the sexual act. More than that, they even recommend praying before any sexual contact, and if the woman wants to shower, she should not take off all her clothes. Some of these regulations are based on religious texts, but actually most of them are simply culture's invention.

It is true that the characteristics of the female body change from one culture to another when it comes to the normal life. However, when we move to the media and how women should look, the characteristics of the body becomes somehow more universal. All the female journalists, celebrities and models should fulfill the same standards and characteristics of appearance, like having a good shape, being thin, beautiful and elegant. From the perspective of the mass media, thinness is idealized and expected for women to be considered "attractive." Images in advertisements, television, and music usually portray the "ideal woman" as tall, white, and thin, with a "tubular" body, blonde and strait hair (Dittmar & Howard, 2004; Lin & Kulik, 2002; Polivy & Herman, 2004; Sands & Wardle, 2003; Schooler, Ward, Merriwether, & Caruthers, 2004; Tiggemann & Slater, 2003). Paradoxical as it may seem, even if the social media in the Arab world requires these beauty and bodily standards, it turns back and censor them.

Censorship in the Arab world is bit weird. It also changes from one country to another. We can talk about censorship of woman's body if they are naked, for the reason that it has sexual connotation, therefore it's not allowed to be seen in media. But also there is censorship of woman's body even if it is totally covered, for the reason that we are in the 21 century and women should be liberated in order to entertain the audience, and make the producers earn more money. Let's focus more about this concept and see how nudity, being half covered and being totally covered are all censored from the Arab media. Here we can give the examples of two extremist countries in both sides. Lebanon, which is a country in the middle east that is regarded as the most liberal and modern one compared to other Arabic countries, and Saudi Arabia which is much more conservative.

## 2. Censoring the veiled/covered women

In Lebanese TV channels like MTV, LBC and New TV, we never come across a veiled woman in any kind of programs. Most of the presenters or guests are, in a certain way, free to wear whatever they want. Show producers even ask some of the guests to be open in their appearance, to wear and behave in a western style in order to give more value to the program presented. There is an Arab Feminist named, Soraya Chemally (2014) who somehow supported nudity in media. She discussed this idea through her article that came as a reaction of the huge criticism that was about a western movie where the protagonist Lena Dunham showed totally naked. According to Chemally, female nudity can also be powerful. Female nudity is not just about sexualization, it's about maintaining social hierarchies, like those of race and class. The cultural regulation of female nudity and portrayals of sexuality is also a powerful way in which women's bodies are used to pit us against one another, and to reinforce hierarchies among men.

The majority of popular media sources often state that the prohibition of covered women keeps their channels away from all types of religious, ethnic and political groups. It is better for them to stay neutral. However, there are other hidden reasons for not having such women as a part of any programs they host. For them, the veil stands for not being modern, "it is a sign of backward and inferior people trying to drag the civilized world down (K.Bullock, 2002). From this we can deduce that this is a new type of censorship practiced over the veiled woman taking the name of modernity. If the woman is veiled, this means that she is not modern; therefore, she doesn't have any place in Television.

During the 90s, there was a wave of Egyptian actresses and singers who have decided to wear the veil. Suddenly, they were banned from TV and withdrew from public life. These celebrities were aware of privileges their fame offered, they were not ready to join the radical Islam for fear of being imprisoned. They needed a safe Islam. There is an Egyptian film director named Khalid Youssef, who is against having veiled women in movies, said once in one of his interviews: "even if I have a role of a veiled woman in one of my films, I will never ask a real veiled women to do it, because as we know, inside the household women don't wear the Hijab. So in order to make my movie natural and real, I will ask a non-veiled woman to be veiled and do the movie, so that whenever the role asks her to be unveiled she can do it without any problems" His position seems very convincing and logical, and a large percentage of his audiences supported his viewpoint. But he was also criticized by those with a more conservative approach to life. The fact of having a veiled actress is still debatable.

This doesn't mean that veiled women don't exist at all in the Arab media. Very few veiled women appear in Arab broadcast media. Women on channels like Lebanon's Hizballahrun al-Manar and the occasional presenters or news anchors such as Khadija bin Qinna of Al-Jazeera TV, appear on air with a head cover (Abu-Fadil 2007). Bin Qinna was for years "uncovered." When asked whether the veiled presenter's appearance was a hindrance, Al-Jazeera's editor-in-chief, Ahmad el-Sheikh, responded, "We opted to let her wear the veil on air rather than lose a good journalist" (el-Sheikh 2004). In some other Arab countries like Morocco, Algeria and Tunisia, they conceded to letting anchors/presenters appear for no more than ten minutes in non-news shows. Most of the women were given the choice of accepting the ban or seeking jobs elsewhere (al-Sharqawi 2005).

The case wasn't the same for Bin Qinna. Her defining moment as a journalist — and as a public face of the women of Islam — came when she decided to put on her hijab. Overnight, her cropped modern haircut, and trendy Western style blazers gave way to a salmon-colored veil, sparking a mix of public emotions (Al sharif, 2012). Her appearance now is very classy. She always looks elegant and chic by wearing a blazer or a blouse, a long skirt and a headscarf where we can see the front of her hair. She shows up on air with a full makeup and light colors of clothes. She usually presents the news with another male journalist, and everybody takes turn to deliver the news. She looks very comfortable and friendly with all her male colleagues. Her tone is very serious which makes her look sober. However this combination between the covered body with a professional behavior and the painted face with a friendly behavior with men confuses us, and pushes us to think that like if Bin Qinna is having two opposite bodies in one. There is one that is covered, conservative, modest and reflects a humble impression. But also there is a second one that is attractive, appealing, made up and reflects a liberated attitude. She becomes covered but she can't get rid of the liberation and the behavior that the non-covered body requires. Nowadays, Bin Qinna is considered an icon of the modern Islam promoted by Al Jazeera in particular and Qatar in general (Fig. 1).

Apart from news, we do see veiled women in movies and talk shows. But they are most often portrayed as victims, powerless, poor and oppressed, or even as women with bad reputation. For instance in some movies, the veiled woman is a person who is a prostitute and does something that is against her religion, but she wants to wear Hijab in order to hide that, and show to people that she is a good person. Also, in some talk shows, we can see covered women or even women who wear niqab (women who cover their face). They come to do the show and talk about their personal life and tell their own stories in public, and bring taboos to the surface. Some of them, have been raped, others live in the street because of poverty and experience

all that night life requires. Another category is women who have been beaten by their husbands and family members. They often prefer to cover their head and face in order to not be recognized by their family and others in their environment. This is actually the main reason why they encourage women with the veil to be seen in media, which can be considered as a kind of instrumentalization of these women. If the media owners accept these female characters to show up with the veil is because they use them as instrument in order to achieve their goal. One of the contradictions that arise because of such TV shows is that these women who are hiding in the veils come to these talk shows in order to talk about very sensitive topics such as sex, sexuality, drugs, prostitution, in a religious appearance. This has shocked some of the audience. They have refused this mixt between the taboo and the religious aspect.

Another contradiction in the Arab media can clearly be seen in the channel Rotana whose owner global investor the Prince of Saudi Arabia al waleed bin Talal Bin Abdul–Aziz Al Saud. The channel is dedicated to broadcasting video clips around the clock in addition to musical programs (Sarikakis and Shade 2008). Most of the people who work there seem to be very liberated. The Arab/Muslim woman's body, fraught with religious and social taboos that have traditionally banished from the public gaze is now seen swaying provocatively and erotically to the tunes of the Arabic songs as the female singer or as the love interest to the male singer (Sarikakis, Shade 2008). This situation in Rotana, gives rise to many questions like, how can a channel that belongs to a Saudi owner, who comes from a very conservative culture and country, sponsors a channel that deals with very free video clips, where we can see semi naked female dancers and singers doing provocative scenes? Is this has a relation with the location of the channel, the people who work in it, or with the law of the county?



**Figure 1.** Bin Qinna before and after the Hijab.

### 3. Censoring the nude, the sexy women

Talking about taboos has become a good way that media use in order to bring and solicit people's attention. In a period of time, especially in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century women in the Arab world were themselves considered a taboo. It was very rare to see a woman in public, not even in Social media. Patriarchy was and still the major reason for women's absence. Patriarchal relationships dominate Arab societies in general, even though differences among these societies exist (Rahbani, 2010). Nowadays, this situation changes a little bit in some Arab countries. Women start to take part in media and participate in most of the TV shows, news broadcasting and movies. The presence of women in the screen has brought a lot of success not because of their knowledge, but because of their beauty and appearance.

This image of females in media that reflects "Beauty before brains" (Rahbani, 2010) wasn't fair to women, and it has enclosed them in a tiny circle. Audiences enjoy seeing women but not listening to them. In his book, Sakr (2007) quotes from "Najat sharrafeddine" she "remembers a Lebanese director telling female presenters that viewers wanted to see them, not listen to them". Such reaction that comes from a leader of TV channels degrades women journalists, and pushes them to believe that their only purpose is to entrain the eye of the viewer but not to educate them. Yet, this entertainment itself is always controlled and it makes the females' freedom towards their job a bit limited.

By nature almost every woman likes to show her femininity. When we talk about controlling women's freedom in TV means preventing them to act naturally, and push them to work through a binary position: be sexy but not provocative, be beautiful with a serious face, and show your femininity without exaggeration. This control works according to certain rules set by the owner of the channels, and based on the law of each country. Privately-owned media for example are more tolerant in this regard comparing to the state-owned Television networks. Nevertheless, nudity is censored from both types of media. Darwish develops this by saying:

Love and nudity scenes were censored, and mild kissing was invariably cut out on such a shoddy and primitive way producing ludicrous visual effects. It was not unusual for instance to see a man and woman in an Egyptian or foreign film getting close to each other to kiss, and just when their lips were about to connect they were suddenly pulled apart as if by some mysterious force ( because of some missing part). Belly dancers, whether performing in public or in movies were also forced by law to cover their navels, and films with revealing belly dancing scenes were not showing at all or were heavily censored in countries such as Saudi Arabia and Arab Gulf states. (270)

Cutting scenes in the Arabic TV is quite normal. Every channel has the right to openly censor inappropriate content. Channel managers insist on doing programs that people can safely watch with their family. In order to apply this, woman journalists in particular should be decent, modest and well covered. The channel's owners defend their behavior by saying that they care about the quality of their programs as well as the audiences' feelings. They want to have covered women so that the viewer focuses on the content more than on the person who is delivering that content. For them, the covered presenter helps to convey a perfect and a complete message, because there will be no distraction, and the gaze will be just on the content.

The Islamic satellite channels like Iqraa, and Al-Risalah, which are Gulf funded, both are very serious about censoring nudity and uncovered women. They apply a strict law over women who are willing to work with them. Whether they are journalists, presenters or even guests, females have a dress code that they have to follow which is the "Hijab". Hijab or headscarf is a Muslim woman's modest dress that involves wearing clothing that is not tight fitting and that covers a woman's body with the exception of her face, hands and feet. At al-Risalah TV for example, there is a program called "*Hams al Zohour*" (Whispered flowers) which is addressed mainly to women, and it deals with females' contemporary issues in a religious way. The program is led by two young girls, both are covered. Their behavior is very modest and friendly. They both wear large and long dress with dark colors, and sometimes colorful headscarf. They don't put any noticeable makeup, and of course no high heels, and never polished nails.

Within this program they do a kind of a street interview, and all the interviewees (which are only girls) are covered in the same way of the presenters. Sometimes we can even come across a girl who is wearing *niqab* or *Khimar*, which the latter refers to a kind of scarf that drapes over the entire top half of a woman's body to the waist. Some others they wear *Abaya*, which is a common dress in the Arab Gulf countries. The *Abaya* is usually made of black synthetic fiber, sometimes decorated with colored embroidery or sequins (Dodge, 2009). From this analysis of the religious clothing, in the Islamic TV satellite, we can notice the difference between the veil of these TV presenters and the one of Khadija Bin Qinna, Al Jazeera journalist. This makes us believe that even if al Jazeera allows Bin Qinna to put the veil, it probably still applying some hidden regulations by pushing her to wear what we call a "modern Hijab" (Fig 2).

There are some other TV channels like Al-Majd TV in Saudi Arabia, Al-Rawda TV and Al-Nada TV in Egypt that prohibit the appearance not only of the uncovered woman, but even the covered one in any of their programs. These channels deal also with religious issues, and they are

all presented only by man. What is weird in these channels is that they sometime do some episodes that are addressed to women, but without having any women participating. However, they can accept females' phone calls if the latter need further explanation or want to ask questions about the topic discussed. The problem for them then is the woman's body but not the woman's voice.

#### 4. Representation of women in the Arabic TV channels

Many studies like the ones of Ben Nabila, Hoeveler, Sakr and others, have been focused on the position of women in the Arab media. Talking about television as a good source of information for all type of audience, helps us to notice how women are portrayed in the Arab TV channels. In Cinema and films for example, almost all women are portrayed as those who don't have any significant goal in life, their only purpose is to seek love, pleasure, and look for a man in any way. These women are most of the time without any profession, not educated, or even if they are educated they can't escape from the patriarchal law.

In Syria, Muhammad Malas directed the film "Bab Al-Maqam" about a true incident took place in Aleppo at the beginning of the new millennium when a young Syrian killed his sister because she loved to sing the songs of Umm Kulthum at home. According to her father, if she loved those songs, she must have been in love, and if she was in love, "she had committed a shameful act". (UNDP 2005, p. 158)



**Figure 2.** Difference between the hijab of Khadija Bin Qanna and the one donned by al Risalah TV anchorwomen. Pictures retrieved from <http://www.forum.khleeg.com> and <http://www.alresalah.net>.

It's also rarely to see a woman in a position of power in the Arab movies, and if by any chance they do so, this actress can either look as a devil without any sense of humanity, or as a person who will end up losing everything because of her tyrannical character. In the Arab movies, women's character is most of the time based on two extreme cases: They are either hopeless, obedient and submissive, or powerful, oppressive and bossy. There is never a middle case. The roles given to female actress as an educated or a working woman are always looked superficial. In addition to that, a woman who is independent, or a woman who fights for her freedom is never welcome in the Arab societies:

A second major outcry occurred in 2005 and concerned the Egyptian film, "Al-Bahithat 'an Al-Hurriyya" ("Women Searching for Freedom"), directed by Inas Al-Dighaydi (female director). The film deals with the problems of three women from Egypt, Lebanon and Morocco living in Paris and searching for the freedom that they had lost in their own countries. Scores of articles were written against the film, which was dubbed "Women in Search of Sex". Posters were vandalized and there was a general call for people not to see the film. Even the director was subjected to numerous false accusations and received several death threats. (UNDP 2005, p. 158)

Almost all talk shows that are either presented by women or addressed to female audiences are dealing only with issues like cooking, children, family, fashion, art and music. There is a famous weekly TV show in MBC called "*Kalam Nawa'em*" (Sweet talk) presented by four ladies from different nationalities. The number four here makes us wonder why the director of this program chose to have four presenters, not less and not more, does this have any relation with the Islamic Charia'a Law concerning polygamy, that allows men to have four wives at once? This idea becomes somehow acceptable when we realize that the MBC channel is sponsored by Saudi Arabia, where polygamy is highly diffused, which lead us believe that maybe the number four here was done on purpose. One of these presenters wears the headscarf because she is from Saudi Arabia. The three others are not covered but they dress and behave in a decent way. The show deals with the situation of women in the Arab world, and the people they invite to the show (most of them are women) they should behave in the same way, and talk about some silly topics, or even about their own experience but in a superficial way. It's almost never to see a woman in any Arab media as a politician, economist or having any position of authority. This however doesn't mean that such women don't exist in the real life, but it is just media that chose to not shed a light on them, without any considerable reasons.

There is another program at the Moroccan channel Medir TV called *Qisset Nas* (People's story). It is a program where people from different

generation come and talk about their personal stories, and unusual things that happened in their life. This show is presented by a female journalist who somehow failed to fulfill the beauty standards as far as the weight is concerned. She is a bit fat compared to other female journalists, but she is always well dressed, with high heels, full makeup and straight hair. Within this show there is a psychologist who analyses the situation of the guests and helps them to find good solutions for their problems, and have a better life. When this program was first launched, the psychologist was always a woman; later on they replaced her by a man. The reasons for this change remain unknown, but there were some rumors say that they change the woman because they see that the man's voice is a lot heard in the Arab world than the women's, and that the audience trust the competencies of the man more than the one of the woman. In general, Women in such programs are never interviewed as expert or as a source of information.

Concerning Advertisement, there is a remarkable presence of women in Arab ads. They are present either through their voice, or through their body as a tool of illustration. Yet, they are always portrayed as passive and submissive housewives. Their only job is to take care of the house and the family needs. Comparing the ads that were made ten years ago with the contemporary ones, we can't see any difference expect in the design of the product, and the economic situation of the woman who participates in this ad. If we look at the advertisement of TIDE in Morocco, which is about a product for washing clothes, we can notice these differences. For example, before, the woman who does this ad was poor, miserable, old, and washed her clothes by her hands. However, nowadays, this woman looks modern; she lives in a luxury house and washes her family clothes by a washing-machine. From here we can notice than even if the situation of woman changed, yet, her traditional image as a housewife stayed the same.

Saudi Arabia always makes the exception by showing veiled women in advertisements. In other Gulf countries like Kuwait, Qatar, and UAE, they try to mix things up, often going for the stylish, attractive, but conservative style that is increasingly becoming a trend among elites in the region (Rahbani, 2010). Furthermore, women can be dressed casually but won't be shown in the same scene with men.

Similar to the western media, the Arabic one also portrays woman as an object of desire and seduction in some of the programs. Women in the Arab region such as in Egypt are often associated with the product as a tool for provocation. In the Middle East, like in Lebanon and Syria, more modern and liberal women are shown. They look "sexy and erotic" in most of the ads (Rahbani, 2010).

For example, they are often filmed in weird positions like having their legs apart and a twisted body. And if the face is captured, the camera

emphasizes the mouth. As for the look, it is most of the time oblique and looks down as a sign of submission.

## Conclusion

There is an old Arabic saying that is translated into this: “Women are men’s dolls. So let every man spruce up his doll” (Darwish 2009, p. 280). Patriarchy is still strongly present in the Arab region. Men are dominating most of the spheres. Their position of power allows them to freely control almost all fields. Therefore, they set rules that the other sex who is women can’t see it fair. Media as one these fields are highly controlled by men and nobody else other than male has the freedom over the presence of women in media. They are allowed to determine women’s tasks as well as women’s appearance.

Besides patriarchy, religion and tradition play as well a crucial role in the representation of women in media. Almost all Arab audience can’t accept seeing nudity freely in TV while sitting with the family. After all we have to admit that censoring women’s bodies in media is not an Arab thing. It does exist in the western world as well in different ways. And if Muslim countries are strict about setting rules of how females should appear, is probably because they don’t want to lose the Arab–Islamic culture by imitating westerners. As one the characters in Fatima Mernissi’s book, *Dreams of trespass* said when talking about the situation of women, and showing how men are stick to their religious and cultural believes: “if they (*the Harem*) started imitating European ones by dressing provocatively, smoking cigarettes, and running around with their hair uncovered, there would be only one culture left, ours would be dead” (Mernissi, 1994).

Capitalism in addition to globalization is also having a big impact on women’s image in media. The primarily goal of the majority of the TV channels’ owners is to gain money, and if they encourage the increase number of women participating in media, is probably for commercial and economic purposes.

TV stays only one example of different types of media where women are portrayed in a stereotyped manner. Print media and social media too are applying many restrictions on female’s body that could be similar to the ones that were already mentioned or even worse. How and when this situation is going to change? We are not sure yet. It does take time, and a good education, but after all, the one can just have an optimistic view about the future.

## Bibliography

- ANONYMOUS (2013) *What is Hijab?*, in "Young Muslims"; retrieved from: [http://islamacloserlook.com/what-is-hijab/#GTTabs\\_ul\\_957](http://islamacloserlook.com/what-is-hijab/#GTTabs_ul_957) (last access 22 May 2014).
- BALTAJI D. (2008) *I want my MTV*, "Media Arab and society", 5: 5 (American University: Cairo).
- BEN NABILA S. (2011). *Femme et media au Maghreb*, UNESCO, Rabat.
- BERLEY C. and ROSS. K. (2006) *Women and Media, a Critical Introduction*, Blackwell, Malden, MA.
- BERNOUSSI M. (2008) *Le corps comme non-signé dans la tradition arabo-musulmane*, "Semiotica", 170 [Review of Z. Farid] (1999) *Al Jassad wa soura wal moukaddas fil Islam*, Afrique-Orient, Casablanca.
- BOULANOUAR A. (2006) *The Notion of Modesty in Muslim Women's Clothing: An Islamic Point of View*, "New Zealand Journal of Asian Studies", 8, 2: 134-56.
- DARWISH A. (2009) *Social Semiotics of Arabic Satellite Television: Beyond the Glamour*, Writescope Pty Ltd., Australia.
- HOEVELER D. and SCHUSTER D. (2007) *Women's literary Creativity and the Female Body*, Palgrave Macmillan, New York.
- JOSEPH S. (2006) *Family, Body, Sexuality and Health*, in *Encyclopaedia of Women and Islamic Culture*, Brill, Leiden, vol 3.
- OBEIDAT R. (2002) *Content and representation of Women in The Arab Media*, "Egm/MEDIA", II.
- RAHBANI L. (2010) *Women in Arab Media: Present but Not Heard*. Paper presented at the Stanford University, CA, on 16 February 2010; retrieved from [https://www.aswat.com/files/WomeninArabMedia\\_o.pdf](https://www.aswat.com/files/WomeninArabMedia_o.pdf) (last access 28 April 2014).
- RINNAWI K. (2006) *Instant Nationalism: McArabism, Al-Jazeera, and Transnational Media in the Arab World*, UPA, Lanham, Boulder, NY.
- SABRY T. (2010) *Cultural Encounters in the Arab World: On Media, the Modern and the Everyday*, I.B Tauris & Co Ltd., New York, NY.
- SAKR N. (2002) *Seen and Starting to Be Heard: Women and the Arab Media in a Decade of Change*, "Social Research online", Fall; available at [www.accessmylibrary.com/article-1GI-94227143/seen-and-startingheard.html](http://www.accessmylibrary.com/article-1GI-94227143/seen-and-startingheard.html) (last access 28 April 2014).
- SAKR N. (2004) *Women and Media in the Middle East, Power through Self-Expression*, I.B. Tauris & Co. Ltd., New York.
- SERDAR K. (2005) *Female Body Image and the Mass Media: Perspectives on how Women Internalize the Ideal Beauty Standard*; available at [www.westminstercollege.edu/myriad/index.cfm?parent=2514&detail=4475&content=4795](http://www.westminstercollege.edu/myriad/index.cfm?parent=2514&detail=4475&content=4795) (last access 28 April 2014).



## Self-Censorship and Self-Representation on PJD's Websites

DRISS BOUYAHYA\*

ITALIAN TITLE: *Autocensura e auto-rappresentazione nei siti web del PJD*

ABSTRACT: The twentieth century saw a rapid rise of groups of Muslims who use Islam as an ideological weapon for their political ends. This is the current commonly referred to in scholarly and media writings as Islamism and its proponents are designated as “Islamists”, not Muslims, in order to stress that they are attributing an ideological dimension to Islam. Unlike some Islam oriented parties, the PJD (Party of Justice and Development) plays it safely through self-censorship and pragmatism. To demystify this exception, my approach draws on aspects of “self-censorship” (preventive censorship) and *The Order of Discourse* by M. Foucault (1971).

KEYWORDS: Censorship; Self-Censorship; Discourse; Islam-Oriented Parties; Political Ideology.

The twentieth century saw a rapid rise of groups of Muslims who use Islam as an ideological weapon for their political ends. This is the current commonly referred to in scholarly and media writings as Islamism and its proponents are designated as “Islamists”, not Muslims, in order to stress that they are attributing an ideological dimension to Islam. There are many Islam oriented groups, but as might be expected the use of scriptural language is a common characteristic of their rhetoric. For instance, they all use scriptural references as an immutable source of authority in the social, ethical and political spheres.

While they do not always share the same strategies and goals, they nevertheless resort to the same sources of authority and deploy terms of references. For instance the central role that Islam occupies in their political activities, stressing that they are not simply Islamic political parties engaged in politics but they are political parties founded on Islam as an ideological platform. Unlike some Islam oriented parties, the PJD (Party of Justice and Development) in Morocco does not focus on the following precepts:

\* Driss Bouyahya, “Moulay Ismail” University of Meknes.

*madawiyya* (a return to the Islamic principles), *shumuliyya* (a comprehensive application of Islam in all sphere of life) and *al da'awa al nidaliyya* (a call for struggle to bring about the Islamization of the state and society). To demystify this exception, my approach draws on aspects of “Self censorship” (preventive censorship) and *The Order of Discourse* of M. Foucault 1971.

Censorship (the control of information and ideas within a society) has been a hallmark of dictatorship throughout history. In the twentieth century, censorship was achieved through the examination of books, plays, films, television, the Internet and other forms of communication for the purpose of altering or suppressing ideas found to be objectionable or offensive. The rationales for censorship have varied, with some censors targeting material deemed to be indecent or obscene; heretical or blasphemous; or seditious or treasonous. Thus, ideas have been suppressed under the guise of protecting three basic social institutions: family, religion and the state.

One has to recognize that censorship and ideologies supporting it go back to ancient times, and that every society has had customs, taboos, or laws by which speech, dress, religions observance, and sexual expressions were regulated. In Athens, where democracy first emerged, censorship was well known as a means of enforcing the prevailing orthodoxy. Plato was the first recorded thinker to formulate a rationale for intellectual, religious and artistic censorship. Freedom of speech in ancient Rome was reserved for those in positions of authority. For instance, the poets Ovid and Juvenal were banned, and authors of seditious writings were punished severely. The emperor Nero deported his critics and burned theirs books. In fact, censorship serves to protect the dominant ideology from which those benefit most, who have attained power, wealth, status, and control society.

In this context, governments have used a powerful array of techniques and arrangements to marshal support for their censorship efforts. One of the earliest is the religious argument. Certain issues vary from country to country, religion to religion and event sect to sect. The question of censorship is clearly seen in the restriction on so-called “obscene” or “pornographic” material online. This is probably the most pervasive type of censorship around the world, even though the behavior it seeks to limit is private and personal.

Different nations across the world have different thresholds for what they consider obscene material. In some locales, it is a bare male torso that crosses the line, while in others, any depiction of public hair, where sill others permit any activity between consenting adults. In a society where taboos are the overwhelming regulator (Moroccan society) self censorship is heavily established because it is a form of preventive censorship. Preventive censorship is exercised before the expression is made public. Self censorship is a form of preventive censorship. Therefore, some adopt self censorship

for the following reasons: to avoid troubles, controversy, offending the audience and official censorship (state ratings).

Censorship through consensus is also a real possibility. There are countries where the adherence to a shared social, though not religious, code is a fact of life. Understanding that entails discerning where the boundaries of expression are, and where they might be inferred with in a consensus situation. Hence, people obey the order of discourse.

### 1. The Order of Discourse

Some scholars; such as Belal (2012), Boukhars (2011), Darif (1999), Leveau (1997), Tozy (1999), Voll (1997) and Zeghal (2008) have argued that the religious basis of monarchic rule set limits for the Islam-oriented movements and/or parties' political agenda. The status of "Commander of the faithful" and the "guarantor of the respect of Islam", together with the popular belief in the king's sanctity, has allowed the regime to control the production of religious meaning and to co-opt religious scholars.

In Morocco, Islam-oriented movements and/or parties should not trespass some redlines. In other words, they are not allowed to operate in the public religious realm. The regime is tolerant when a movement provides religious education to its members. Hence, the Islam-oriented are encouraged to operate mainly in the private space, and they can publicize issues related to the prophet life and the benefits of fasting in their media. However, they are forbidden from judging the moral and social life of Moroccans. The use of religious register or images is mainly circulated by the regime under its religious engineers and Ulama of the Ministry of Islamic Affairs in mosques.

In this respect, Foucault (1971) stated in the *Order of Discourse* that the mastery of discourses and powers they generate aim at

Determining the condition of their application

Imposing a certain number of rules on the individual who holds them

Not permitting everyone to have access to them

There is a rarefication, this time, of speaking subjects

None shall enter the order of discourse if he doesn't satisfy certain requirements or if he is not, from the outset, qualified to do so

In fact, a discourse can pertain to the two aforementioned categories by Micheal Foucault. For instance, da'wa (proselytizing) is open to everyone;

nonetheless, it is definitely controlled by the state and its religious scientists (Ulama). Therefore, the Islam-oriented party and movement are bound to act within the order of discourse. Subsequently, the PJD's ideology remains moderate, balanced, progressive and positive towards the regime. The PJD's electoral programs, congress theses, manifesto, electoral platforms and congress mottos have not devoted either enough or some space to religious issues. Besides, religion seems to be less a matter of importance for the party. The PJD's websites feature almost no religious content. In this sense, the Islam-oriented party has been consistent with the role of the "Commander of the Faithful" in religious matters.

In Morocco, the religious basis of monarchic rule set limits for the Islam-oriented movements and/or parties' political agenda. The status of "Commander of the faithful" and "guarantor of the respect of Islam" together with the popular belief in the king's sanctity, has allowed the regime to control the production of religious meaning and to co-opt religious scholars. Islam-oriented movements and/or parties should not trespass some redlines. In other words, they aren't allowed to operate in the public religious realm. The regime is tolerant when a movement or party provides religious education to its members.

The PJD's case also fully demonstrates that legalized Islam-oriented parties can support, commit to and abide by the rules of transparent electoral competition without necessarily abandoning their religious claims and moral conservatism. In this regard, the state and the legalized Islam-oriented party (PJD) resemble each other. The religious languages of the two actors are not necessarily opposed to one another. However, they should be read in a relation of continuity because state-controlled religious and political institutions orient and authorize the content of the Islam-oriented movement and/or party's language (Zeghal, 2008). As mentioned before, the order of discourse is operating to tune and set redlines to the discourse/ideology produced.

For the party, religion is no path for politics. Yet, since the party's use of the Internet in 2002, the PJD's websites gave links to those that were full of Islam-based rhetoric and language such as *al Tajdid* (Renewal) and *al Islah* (Reform). These latter are platforms for the founding movement (MUR) to disseminate its religious message. Besides, they feature links to Da'awa websites. However, in the aftermath of Casablanca attacks on May 16<sup>th</sup>, 2003, the websites refrained from doing so.

Overall, there is continuity in the PJD's self-evaluation and reflection which keeps the party work constantly responding to challenges, be it political, social or economic. On the other hand, the discontinuity is the product of political context that shapes congress theses and political programs. In other words, the PJD's political ideologies have experienced several touch-

ups either to fit a political context or to obey the order of discourse (see electoral programs 2002 and 2003 comparison).

The PJD has emerged as a pragmatic player committed to political participation and keen on searching for real solutions to the persistent needs of people during the so-called Arab Spring. Ideological assertions, including calls for *Shari'a* (Islamic law), have been gradually reduced to low-key objectives. It bears emphasis here that instead of referring to *Shari'a*, or to an Islamic frame of reference, the PJD's websites and electoral platforms since 2007 have mentioned "the Protection of Moroccan Islamic Identity". On the PJD's websites, the dominant images are males because it is believed in the party and the movement (MUR) the founding agent that females should not be shown. However, if ever they are shown on the websites, which scarcely happens, they should cover their hair. Moreover, most males have trimmed beards, which is the Islam-oriented party's self image in Morocco.

The PJD's self representation to Moroccans and self censorship towards the monarchy seek to protect the prevailing ideology not because society would collapse or break down, but because it serves to legitimize the party's eminence and the various social, political and economic arrangements it oversees. Since the PJD's ideological moderation was the outcome of both strategic calculation and political learning, the party has cultivated a moderate public image in order to gain legal foothold and eventually to win power through the ballot box in 2011 elections. Strategic moderation triggers changes in the public rhetoric and demeanor of the party's political actions.

Finally, to analyze the PJD's trajectory, there is an essential factor that shapes the party's ideology: the political context, notably the interaction between the PJD and the regime. This aspect is crucial because the regime, as Morocco's most powerful actor, defines the framework for and the threshold of permissible action for legal political actions. Besides, the PJD's change in leadership has also an impact on its ideological orientations. In addition, the relationship between religion and state in Morocco is a clear bond set up by the constitution (article 19). This article states that Islam is the official religion in Morocco. Besides, all legal texts are not prone to change since historically Islam has been and still is the fundamental pillar upon which the Moroccan state has been founded.

## Bibliography

- BELAL Y. (2012) *Le Cheikh et Le calif: Sociologie Religieuse de l'Islam Politique au Maroc*, Tariq edition, Rabat.
- BOUKHARS A. (2011) *Politics in Morocco*, Routledge, New York.
- BURGAT F. (2003) *Face to Face with Political Islam*, I.B. Tauris & Co., New York.
- DARIF M. (1999) *Al-islamiyyun al-maghariba*, Imprimerie al-Najah al-Jadida, Casablanca.
- EL JABRI A. (2006) *Mawaqif (standpoints), From the Cultural Memory's files*, Sapress, Casablanca.
- FOUCAULT M. (1971) *L'Ordre du Discours*, Gallimard, Paris.
- FULLER G. (2004) *The Future of Political Islam*, Palgrave, New York.
- LAHOUD N. (2005) *Political Thought in Islam: A Study in Intellectual Boundaries*, Routledge Curzon, New York.
- LAROUÏ A. (2003) *What's Ideology?* Centre Culturel Arabe, Casablanca.
- TOZY M. (1999) *Monarchie et Islam Politique au Maroc*, Presses des Sciences politiques, Paris.
- ZEGHAL M. (2008). *L'Islamisme Marocain, un Défi pour la Monarchie*, La Découverte, Paris.

## “Do not talk about Anonymous”

Censura, autocensura e anonimato nelle periferie del web

MATTIA THIBAUT\*

ENGLISH TITLE: “Do not talk about Anonymous”. *Censorship, Self-Censorship and Anonymity in the Peripheries of the Web*

ABSTRACT: This paper is part of the collective effort that sees many semioticians increasingly applying their analytic tools to the Internet, in order to give birth to an authentic “semiotics of the Web”, capable of shedding some light on our time’s most interesting medium. In particular I deploy the tools of Lotman’s semiotics of culture in order to approach censorship in the peripheries of the Web — the galaxy of forums and imageboards (like the infamous *4chan*) that refuse all connection between the Web and real life and defends personal identity online through the rigid use of anonymity. A textual analysis of an Internet meme, the *Rules of the Internet*, a sort of constitution of these peripheries, and its connections with censorship, is the starting point for a brief investigation on the *community of taste* (Landowski) that gathers in such sites. This community, also labelled as A-culture (Auerbach), appears to be extremely playful (sometimes even in a violent way) and to consider the whole Web as a playground. Censorship therefore, along with other strategies, is exploited as a mean to protect a certain *semiotic domain*, the playful one, from those who try to erase the distinction between online and offline *life-styles* (among which the giants Facebook and Google).

KEYWORDS: Web; Anonymity; Semiosphere; Rules of the Internet; Trolls.

### 1. L’Internet e le periferie del web

#### 1.1. Semiosfera e web

Il web, come luogo di creazione e trasmissione di senso, è da molto tempo un importante centro di interesse accademico e, in particolare, semiotico.

\* Mattia Thibault, Università degli Studi di Torino (mattia.thibault@gmail.com).

Come ci ricorda Isabella Pezzini (2004) nel suo paper dedicato alla “net-poetica”, gli studi sul web possono essere fatti risalire sino ai lavori di Landow (1992) sull’“ipertesto”<sup>1</sup>. Questo interesse è andato progressivamente crescendo man mano che la Rete ha cominciato a svolgere un ruolo sempre più centrale, non solo nell’ecosistema mediatico, ma anche all’interno di una grande varietà di processi culturali e comunicativi. La sfida maggiore, in questo campo, è quella di individuare approcci teorici e strumenti analitici capaci di rendere conto della complessità della Rete e dei suoi contenuti. Il rischio, infatti, è quello di un approccio ricavato esclusivamente dalle tecniche di produzione e di programmazione digitale, cui sfugga, però, il livello profondo dei processi comunicativi e di significazione che avvengono nel mondo virtuale del web. Vale la pena citare, a questo proposito, la differenza sottolineata da Rastier (2013) tra web semantico e semantica del web. Mentre il primo consiste in un’analisi semantica basata esclusivamente sul contenuto digitale dei testi, la seconda, invece, dovrebbe essere in grado di rendere conto dell’importanza delle pertinenze, e della grande varietà dei contenuti del web (varietà linguistiche, stilistiche, di generi, di semiotiche, di obiettivi, ecc.).

Molti studiosi individuano una possibile risposta a questa esigenza euristica nella realizzazione di una vera e propria “semiotica del web” cui sarà presto dedicato, tra le altre cose, il primo numero della rivista internazionale di semiotica *Punctum*. Questo articolo, dunque, vuole inserirsi nella scia dei suoi molti predecessori, proponendosi di analizzare una parte del web che spesso viene ignorata: la sua periferia. In particolare ci soffermeremo sui regimi di senso, sulle meccaniche di produzione testuale e sulle strategie di censura messe in atto in alcuni *board* di siti come *4chan* ed *8chan* che, seppur pubblicamente raggiungibili, sono spesso poco conosciuti, quando non evitati in virtù dei loro contenuti.

Prima di addentrarci in queste periferie, però, occorre fare un passo indietro per riflettere sull’architettura semiotica del web preso nel suo complesso. A nessuno sarà sfuggito, nel nostro utilizzo della parola “periferia” il collegamento immediato con le teorie di Juri Lotman sulla *semiosfera*. La semiosfera, lo ricordiamo, consiste nello spazio semiotico in cui la semiosi, e quindi la comunicazione, è possibile, grazie alla presenza, in esso, di un insieme di linguaggi (o sistemi modellizzanti) legati tra loro da relazioni reciproche ed organizzati in un sistema gerarchico. Secondo Lotman, è la semiosfera, e non il singolo linguaggio, il più piccolo meccanismo semiotico funzionante, l’unità minima della semiosi (Lotman 1990). Sebbene Lotman in un primo momento teorizzi una Semiosfera unica e globale

1. Inteso non in senso Genettiano, ma con l’accezione proposta da Ted Nelson (1965) indicante un testo digitale ramificato ed interattivo.

— ispirandosi alla biosfera teorizzata da Vladimir Vernadsky — ben presto incomincia lui stesso ad utilizzare il termine anche per indicare lo spazio semiotico di una singola cultura o persino di un singolo testo.

Prima di poter applicare le teorie di Lotman al web, però, occorre fare una breve distinzione fra termini che molto spesso vengono utilizzati come sinonimi: Internet e web. Se in entrambi i casi si tratta di *reti*, la prima è una rete fisica, di cavi, che collega una serie di hardware, mentre la seconda è una rete intertestuale, che collega documenti elettronici tra loro. In altre parole “Internet”, che sta per “Interconnected networks” è una rete di reti di computer che, grazie ad un insieme di protocolli (TCP/IP) che fungono come una sorta di “linguaggio globale” permette lo scambio di dati fra computer, indipendentemente dal loro hardware o dal loro sistema operativo. Il web (o World Wide Web), d’altro canto, è uno dei servizi che sono resi possibili da Internet, e consiste in un immenso ipertesto formato da nodi (i siti) e unito da una serie di collegamenti (i link). La sovrapposizione fra i due termini va oltre la semplice confusione di termini da parte degli utenti finali, ed è dovuta al fatto che il web ed Internet sono sempre più strettamente connessi. Il semplice fatto che la maggior parte dei browser non richieda più all’utente di specificare il protocollo utilizzato (“http://”) né che il contenuto desiderato è all’interno del web (“www.”) basta a mostrarne il prestigio, capace di eclissare completamente gli altri servizi di Internet nella percezione comune. Se Internet, in quanto struttura, non è adatto ad un’analisi semiotica, il web, d’altro canto, è per definizione un ipertesto<sup>2</sup>, un insieme di testi collegati tra loro, e quindi oggetto ideale per un’analisi di questo tipo.

A questo punto, la tentazione di tratteggiare una sorta di “semiosfera del web” — o peggio ancora una “websfera” — sebbene forte, porterebbe ad un modello inesatto. Il web, infatti, non può essere in alcun modo considerato come totalmente esterno alla cultura (o alle culture) in cui è immerso: i suoi testi utilizzano linguaggi nati ed evolutisi all’esterno del web e non vi è nessun confine — non come lo intende Lotman — che separa i testi digitali del web dagli altri testi.

Questo non significa che tutto il web si esaurisca all’interno di una singola semiosfera: in esso esistono testualità che appartengono a diverse culture<sup>3</sup> o che, addirittura, possono essere considerate come esterne ai confini di qualsiasi cultura.

2. Il World Wide Web è basato su di un protocollo che permette la lettura non-sequenziale dei documenti il cui acronimo “HTTP” sta per *HyperText Transfer Protocol*.

3. Si pensi ad esempio a social network come VK e Renren, che sono centrali nelle semiosfere russofona e cinese, ma totalmente sconosciuti al di fuori di esse.

Il web, allora, non è né una semiosfera a sé stante, né il sottoinsieme di una singola semiosfera, ma piuttosto una categoria trasversale che unisce un enorme insieme di testi in virtù della comune appartenenza ad un unico, immenso, ipertesto. Quello che possiamo fare, quindi, è concentrarci su quelli che sono gli spazi di intersezione tra il web ed una semiosfera. In questo modo è possibile selezionare una serie di testi appartenenti ad una data cultura, e legati dalla comune appartenenza all'ipertesto web, individuando, in questa maniera una sorta di "sezione bidimensionale" di una sfera (Fig. 1).

Questa sezione della semiosfera, d'altro canto, presenta tutte le caratteristiche che Lotman attribuisce alla semiosfera nel suo insieme: un'organizzazione gerarchica tra centro e periferia, l'esistenza di complesse dinamiche e gerarchie interne e la presenza di un confine esterno, che funge da poroso spazio di traduzione.

Per quanto riguarda la semiosfera dalla nostra cultura, nel centro di questa sezione troveremo quei siti talmente prestigiosi da estendere il loro potere modellizzante ben oltre il piano del web: Google, Facebook, Twitter, Amazon e simili. Questi siti sono al contempo sistemi modellizzanti e ricettacoli di testualità e rimandi intertestuali. Dalla loro posizione di prestigio al centro della semiosfera sono in grado di influenzare altri linguaggi, dando origine a neologismi ("googlelare", "likeare"), alterando equilibri economici e influenzando persino il linguaggio politico (che dagli "annunci" è passato ai "tweet", e dalle "parole d'ordine" agli "hashtag"). La loro centralità, però, porta anche una certa rigidità e sterilità. Una rigidità che caratterizza sia la loro forma — ciascun cambiamento di interfaccia in questi siti è seguito da un immancabile coro di proteste — sia il tipo di produzione testuale che ospitano. Questi siti, infatti, spesso contengono testualità caratterizzate dalla ripetizione, quasi meccanica, di

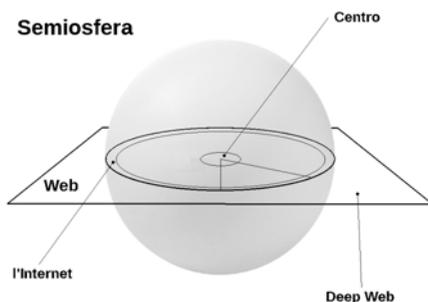


Figure 1. Semiosfera e web.

modelli di produzione testuale culturalmente di successo (basti pensare al *selfie*), ma talmente poco significativi da rasentare l’equisomiglianza.

Attorno al centro, spostandosi verso la periferia, ci si imbatte in una moltitudine di siti dedicati alle più varie attività ed argomenti: blog, siti commerciali, pagine di enti pubblici e privati, siti di informazioni, siti dedicati al turismo e così via. Un insieme talmente vasto ed eterogeneo, comprendente gran parte dell’offerta del web, che risulta al contempo difficile da descrivere, ma anche relativamente poco interessante.

La periferia di questa sezione della semiosfera, invece, è un luogo di innovazione continua, di dinamismo e di creatività, che spesso si presenta come alternativa ed in aperto contrasto con il centro. In questa periferia troveremo quindi tutti quei siti dedicati a pratiche che, pur facendo parte della nostra cultura, non sono sempre esplicitamente riconosciute come tali — una fra tutte la pornografia. I siti porno, che occupano una buona fetta dell’offerta del web, vengono censurati e nascosti dalla lista di scelte consigliate dai motori di ricerca. Molti browser, inoltre, consentono ormai una navigazione “anonima” che non lascia tracce nella cronologia delle proprie incursioni su siti “sconvenienti”. Nelle periferie del web troveremo anche tutti i siti dedicati ad attività moderatamente illegali, soprattutto dedicati alla pirateria ed allo streaming non autorizzato, come ad esempio *PirateBay*.

Il confine della semiosfera separa il web “visibile” dal *Deep Web* — vero e proprio spazio extraculturale. Si tratta di quella porzione della Rete non raggiungibile senza software e connessioni particolari, che ospita siti dedicati ad attività illegali, come *Silk Road* (una sorta di Amazon delle droghe, più volte chiuso e riaperto), siti dedicati alla pedopornografia, portali che supportano la compravendita di documenti falsi e di dati riservati e così via. Sebbene la separazione fra il web visibile e quello profondo sia piuttosto netta, vi è comunque un piccolo spazio per la trasmissione e traduzione di senso attraverso il confine — ovviamente limitato dal forte taboo che connota parte dei contenuti del *Deep Web*.

## 1.2. *L’Internet*

Tra la periferia ed il confine, però, esiste un’ulteriore fascia che presenta delle caratteristiche uniche di auto-consapevolezza, complessità e creatività. Questa fascia è composta da siti come *4chan*, *8chan* e *Gaia Online*, forum e imageboard nei quali gli utenti interagiscono in modo anonimo o pseudonimo ed esercitano una grande varietà di pratiche di produzione testuale spesso estremamente formalizzate. È in questa fascia che sono stati inventati la maggior parte degli *Internet meme* (Marino 2014) e, sebbene spesso resti nell’ombra, essa ha una notevole influenza sul, e oltre il, web — basti

pensare che è proprio sul *board* /b/ di *4chan*, quello dedicato ai contenuti “random”, che è nato il famigerato collettivo di hacker *Anonymous*.

Questa zona dell’estrema periferia è frequentata da un gruppo relativamente ristretto, ma estremamente affezionato di utenti<sup>4</sup> che si organizza spesso come una serie di *community of practice* (Lave e Wenger 1991) basata sulla produzione testuale di immagini, commenti, video e Internet meme, che vanno creati seguendo regole minuziose e precise la cui infrazione incorre inevitabilmente in una sanzione negativa da parte della comunità ed in vari tipi di rappresaglia.

Si tratta quindi di una forma particolare di quelle che Landowski definisce “comunità di gusto” (Landowski 2003). In questa comunità vigono solo contatti puramente oggettuali, in particolare relativi alle testualità prodotte, caratterizzati da un regime di giunzione (*ibid.*) effimera quanto consumistica. I singoli testi vengono creati e messi in circolazione in modo da sottoporli all’immediata sanzione da parte della comunità stessa, che sarà invariabilmente di denigrazione, approvazione o imitazione. Ad ogni modo le singole testualità risultano semanticamente molto poco significative, mentre è l’insieme di testualità appartenenti ad un singolo genere — ad uno stesso meme — che si va a costituire come una sorta di “interattante coordinatore” (*ibid.*) che va a proporsi come fautore dell’identità della comunità stessa e come elemento di disgiunzione di questa fascia dal resto del web.

I suoi utenti definiscono questa fascia “the Internet”, sineddoche che sottintende il suo essere depositaria dell’anima più autentica della Rete. D’ora in avanti, allora, anche noi useremo, per indicare questa fascia, il calco “l’Internet”, con l’articolo determinativo. Questa storpiatura è usata, spesso con intenti ironici, dagli utenti italiani, come traduzione diretta di espressioni in inglese o per riferirsi proprio agli aspetti della Rete tipici della sua periferia.

L’Internet, oltre che essere di grande interesse in quanto luogo posto ai confini della cultura ed in cui vengono sperimentate e realizzate numerose e creative strategie di produzione testuale, è attraversato da numerosissimi fenomeni di censura e di autocensura che ne sono parte fondante e costituente. Nel corso di questo articolo, allora, ci concentreremo in particolare sugli aspetti legati a censura e rivelazione in questa fascia del web, esplorandone le varie modalità e sottolineando come esse possano essere sintomo di dinamiche culturali molto più ampie, che riguardano il rapporto stesso tra il reale ed il virtuale.

4. *Gaia Online* è ritenuto essere il forum con il maggior numero di post della storia, tra i quali uno che vanta quasi un milione di pagine di commenti.

### 1.3. *The rules of the Internet*

Spesso, navigando nelle periferie del web, ci si imbatte in immagini raccapriccianti e shockanti (*gore*, immagini ritoccate con photoshop per essere disgustose, disegni e fumetti dalle implicazioni inquietanti. . .). Sotto a queste immagini, nella sezione dei commenti, la risposta a qualunque tipo di protesta sarà, immancabilmente, un laconico “Welcome to the Internet”. L’Internet, viene così connotato come contenitore di contenuti malati, creati appositamente per (dis)turbare i propri utenti. Questo messaggio, contemporaneamente, afferma un’auto-consapevolezza esplicita del proprio essere sul web (a differenza dei siti più centrali, che promuovono invece un passaggio liquido tra mondo reale e virtuale) e rivendica quella che sembrerebbe una totale assenza di censura: sull’Internet nulla è nascosto, si vedranno delle cose che su di nessun altro media sarebbero ammesse. Questa rivendicazione, se in parte vera, è però in netto contrasto con un altro interessante Internet meme: la lista delle “Regole dell’Internet”. Nata sul board random (/b/) di 4chan nel 2006, questa lista, che in parte va ad affiancarsi alla *netiquette*, in parte la parodia, è un insieme di regole sia descrittive che prescrittive che, non senza un’abbondante dose di ironia, si propone di tratteggiare le caratteristiche principali dell’Internet e, a volte, del web in genere. In questo paragrafo, allora, esamineremo alcune di queste regole<sup>5</sup> in modo da ricostruire l’ideologia che sottintendono, in particolare per quanto riguarda la censura e l’autocensura.

Fin dalle prime regole, vediamo come la censura, o in questo caso l’autocensura, sia parte fondamentale della costituzione dell’Internet:

Rule 1. Do not talk about /b/.

Rule 2. Do not talk about /b/.

Queste due regole sono fondamentalmente una parodia di quelle presentate nel film *Fight Club* (David Fincher, 1999), ma hanno anche un risvolto pratico: le *community of practice* delle periferie del web, infatti, non vogliono assolutamente pubblicità. La capacità di interagire correttamente in questi siti, infatti, dipende strettamente dall’alfabetizzazione degli utenti nel loro specifico dominio semiotico. In altre parole, i nuovi utenti — chiamati *newfags* — sono visti dai vecchi — *oldfags* — come *noob*: guastafeste incapaci di capire le moltissime citazioni e rimandi intertestuali che permeano tutta la comunicazione nei loro siti.

5. Esistono diverse liste con differenze più o meno lievi. Per questo articolo ho utilizzato quelle reperibili sul sito knowyoumeme.com.

L'autocensura, in questo caso, si configura allora come una misura tesa a proteggere la comunità da utenti esterni e privi dell'alfabetizzazione semiotica necessaria.

In tempi più recenti, la risonanza mediatica che ha avuto il collettivo *Anonymous* ha portato a *4chan* la fama che temeva e, con essa, migliaia di nuovi utenti. Per questo motivo molti *oldfags* si sono spostati su un altro sito, *8chan*, che per ora rimane più defilato<sup>6</sup>.

La terza regola dell'Internet recita:

Rule 3. We are Anonymous

ed anch'essa nasce come uno scherzo, pur sottintendendo un principio fondante del sito: quello dell'anonimato. Lo scherzo nasce dal fatto che molti degli utenti dell'*imageboard* preferiscono non utilizzare un nickname, ma postare semplicemente sotto l'indistinguibile etichetta di "Anonymous". Questo, con il tempo, ha portato all'idea ironica che tutti i post fossero scritti dalla stessa entità, chiamata appunto "Anonymous", al tempo una e molteplice. Questo scherzo ha portato gli utenti del board /b/ ad identificarsi sotto questo nome comunitario che poi è diventato quello del collettivo di hacker.

L'anonimato, un tempo, era una caratteristica fondamentale di tutto il web, quand'esso era un fenomeno nel suo insieme semioticamente e socialmente periferico. Ce lo ricorda, ad esempio la famosa vignetta di Peter Steiner, pubblicata sul *New Yorker* nel 1993, che raffigura un cane seduto davanti ad un computer che dice ad un suo simile: « On the Internet, nobody knows you're a dog ».

L'anonimato garantito dalla Rete, in un primo momento abbracciato da tutti gli utenti, è andato via via perdendosi con l'allargarsi del web anche a zone più centrali della semiosfera. Gli indirizzi e-mail, dapprima caratterizzati da fantasiosi nicknames, hanno cominciato a svanire sostituiti dal classico "nome.cognome@gmail.com", mentre la possibilità di effettuare log-in tramite il proprio account di *Facebook*, rende l'identità in Rete sempre meno liquida e più stabile e coerente. L'anonimato, in questo modo, va via via scomparendo mentre i legami tra gli elementi del reale e quelli virtuali si fanno sempre più stretti.

La centralità che il web va acquisendo nella semiosfera, allora, ha comportato la proposta di un nuovo "stile di vita" (Landowski 2012) caratterizzato da un passaggio fluido e continuo tra il piano del virtuale e quello del realtà quotidiana. Questo stile di vita, però, entra in aperto contrasto con gli utenti dell'Internet, che rivendicano proprio la prerogativa di avere uno "stile di

6. La versione italiana di Wikipedia, ad esempio, possiede una voce su *4chan*, ma non su *8chan*.



Figure 2. On the Internet, nobody knows you're a dog.

vita on-line” differente, e quindi di poter dare senso in maniera diversa a quella che è la vita quotidiana ed alle interazioni sul web.

La reazione da parte dell’Internet a questa trazione verso il centro e a questa colonizzazione del web da parte della realtà esterna è stata, come si suol dire, uguale e contraria: l’anonimato — inteso come censura ed autocensura della propria identità *off-line* — è diventato regola. Persino l’uso di nickname è evitato, a favore di “Anonymous”, “Anon” o, in caso sia necessario, dall’acronimo “OP” che sta per “Original Poster” ed indica che colui che sta scrivendo un commento è lo stesso individuo che ha scritto il post originale.

In parte collegata all’idea di anonimato è anche la regola numero trenta:

Rule 30. There are no girls on the Internet

che da un lato ironizza su quanto sia facile assumere false identità e spacciarsi per qualcun altro nel web, ma dall’altro vieta a chi vuole addentrarsi nelle sue periferie di rivelare il proprio genere. Violare queste regole significa essere immediatamente identificati come estranei alla comunità e, come vedremo in seguito, può significare andare incontro a diversi tipi di sanzioni censorie.

Vi è anche un altro tipo di censura imposta dalle regole dell’Internet che non riguarda la resistenza da opporre alla colonizzazione del web da parte della realtà esterna, bensì le tecniche di produzione testuale. Più sopra abbiamo definito i gruppi di utenti che gravitano attorno a questi siti come

*community of practice*, in quanto spesso ciò che i componenti hanno in comune è esclusivamente una pratica di produzione testuale dal contenuto minimale ed un'enciclopedia condivisa riguardante le testualità prodotte nel passato. Queste pratiche di produzione testuale sono altamente grammaticalizzate ed un loro utilizzo scorretto è stigmatizzato e punito dalla comunità.

La regola:

Rule 33. Lurk Moar

si riferisce proprio a questo. Questa regola prescrive un lungo periodo di osservazione silenziosa del board prima di potersi permettere di postare o commentare. Questo periodo dedicato all'acquisizione delle corrette competenze di produzione testuale deve essere all'insegna della totale autocensura: finché non si è completamente alfabetizzati, la comunità impone il silenzio. In questo modo si cerca di impedire ai *newfags* di inquinare con la loro ignoranza la produzione del sito, snaturandola in un modo che, a lungo andare, porterebbe alla morte e disgregazione della comunità stessa. Questa competenza, allora, diventa il tratto discriminante per determinare l'appartenenza o meno di un individuo alla *community of practice* e riduce la produzione testuale stessa ad un mero esercizio dalla finalità puramente edonistica e ludica.

Se da un lato abbiamo descritto l'Internet come luogo in cui la censura svolge un ruolo centrale — di difesa e di rafforzamento della comunità — dall'altro, come abbiamo ricordato all'inizio del paragrafo, esso è anche un luogo di grande libertà di espressione, almeno per quanto riguarda i contenuti. Diverse regole, tra le quali:

Rule 20. Nothing is to be taken seriously;

Rule 34. There is porn of it, no exception;

Rule 42. Nothing is sacred;

promettono che nessun tipo di post o commento sarà censurato in quanto offensivo, a contenuto sessuale o perché urti in qualche modo la sensibilità dei lettori. Simili post, immagini e commenti sono infatti estremamente comuni e fanno parte dei tormentoni che percorrono l'Internet. Sebbene anche questi vengano a volte usati come una sorta di fuoco di sbarramento per tenere fuori utenti indesiderati, che fuggiranno inorriditi alla vista di testi così poco rispettosi della sensibilità altrui, spesso questo tipo di testualità è condiviso e creato proprio per celebrare la più assoluta libertà di espressione (libertà, però, che riguarda solo i contenuti, e non la forma o

la sostanza dell’espressione, che abbiamo visto dover essere sottoposte ad una rigida regolamentazione). Il rifiuto di qualsiasi censura nei contenuti è addirittura più forte del senso di appartenenza alla comunità, tanto che, con il crescere delle restrizioni alla libertà di espressione su *4chan*, moltissimi *oldfags* sono migrati sul rivale *8chan* che permette ai suoi utenti di postare e condividere tutto ciò che non è apertamente contro la legge degli Stati Uniti d’America, ospitando quindi persino un board dedicato alla pedofilia (su quale, però, non possono essere condivisi contenuti pedopornografici illegali.)

L’Internet, allora, si configura come una zona della semiosfera frequentata da una *community of practice* unita da performance di produzione testuale comuni ed improntata a quello che Landowski (2003) definisce un regime di *contagio*. La compresenza degli utenti in un ambiente virtuale che è al contempo luogo di creazione e di consumo delle testualità caratteristiche della comunità è condizione necessaria perché avvenga il contagio affettivo ed estesico. Si tratta di un contagio multidirezionale e continuo, in cui risulterebbe impossibile distinguere chi contagia e chi è contagiato. Come spiega Landowski: « Ce ne sont pas des *objets* en circulation mais des *dispositions* inhérentes aux sujets et des *effets relationnels*. » Non è quindi la circolazione “virale” delle testualità a garantire la coesione di quella che altrimenti sarebbe una semplice comunità di gusto, ma il contagio stesso che gli utenti subiscono e che riguarda le loro pratiche autoriali on-line — pratiche fondate proprio su di una profonda asimmetria nelle meccaniche censorie di creazione e consumazione dei testi.

## 2. Strategie di censura, strategie di rivelazione

### 2.1. *Don’t feed the troll*

Le diverse zone del web non sono separate da limiti invalicabili e l’utente di *8chan* è anche spesso utente di *Google* e *Youtube*. Un possibile risultato dell’incontro di questi due modi differenti di intendere il web è il *trolling*, pratica provocatoria basata sul sostenere, in modo spesso disonesto ed irrazionale, opinioni contrarie a quelle di altri utenti in modo da fomentare una discussione infinita e insolubile.

Il *trolling* è spesso apprezzato dagli utenti dell’Internet come fonte di divertimento, generalmente a danno di utenti di zone più centrali del web ignari di essere “trollati”. I terreni di caccia privilegiati dai Troll sono le sezioni dei commenti di *Youtube*, seguite da *Twitter*, *Facebook* e *Tumblr*. Il *trolling* viene usato, a volte, con intenti ironici e parodistici, altre volte per screditare il punto di vista avverso, ma spesso per puro divertimento, cosa

che ha portato alcuni studiosi a definire, un po' drammaticamente, i Troll come i "sadici di Internet" (Buckels, Paulhus e Trapnell 2014).

Da un punto di vista semiotico il *trolling* richiede il nascondere completamente l'autore empirico dietro l'autore modello, senza lasciare nel testo alcuna traccia che permetta di effettuare questa distinzione. Nascosta insieme all'autore la sua *intentio*, il destinatario del messaggio viene ingannato, ed attratto all'interno di una discussione illogica e/o infinita diventando, suo malgrado, vittima di uno scherzo che non gli verrà mai rivelato. Il *trolling*, infatti, ha un carattere ludico privo della metacomunicazione, dell'esplicitazione del suo essere ludico, che Bateson (1956) indica come necessaria alla buona riuscita di un gioco. Secondo Bateson è possibile il-ludere, durante un gioco, solo a patto che vi sia un momento rivelatore finale, cosa che invece è totalmente assente nel *trolling*.

Il fenomeno del *trolling*, in quanto estremamente fastidioso, è generalmente invisibile agli utenti del web, tanto che è regola comune quella di "don't feed the troll". Due delle "Regole dell'Internet" descrivono in modo semplice ma accurato il comportamento da seguire quando ci si confronta con un troll:

Rule 11. All your carefully picked arguments can easily be ingored.

Rule 14. Do not argue with a troll — it means that they win.

Saper riconoscere di essere *trollati* ed essere capaci ad uscirne indenni (scegliendo di non rispondere, auto-censurandosi), è anch'essa, allora, una competenza necessaria all'utente dell'Internet, il cui esercizio diventa, ancora una volta, un segnale di appartenenza alla comunità. Chi non è in grado di riconoscere un troll è una "Lulcow", una "mucca" da cui continuare a mungere risate divertendosi alle sue spalle.

Se, da una parte, l'incapacità di comprendere il fenomeno del *trolling* porta a delle affrettate definizioni come quella di "Sadici di Internet", dall'altra alcuni studi (Bergstrom 2011, Tkacz 2013) affermano che accusare qualcuno di essere un troll è spesso una forma di censura, in quanto usata per delegittimare le opinioni avverse derubricandole a scherzo, togliendo il senso al dissenso.

Quella di essere troll è solo una delle possibili accuse delegittimanti che possono essere utilizzate come strategia di censura nel web. Altri epiteti delegittimanti sono, ad esempio *Social Justice Warrior* (colui che si finge paladino della giustizia sociale per promuovere il proprio status "off-line") e *Sock Puppet* (account creato allo scopo di fingere un'identità altra rispetto a quella del loro burattinaio). In queste strategie di delegittimazione sistematica l'interlocutore viene ridotto ad un *fake*, disconoscendo la legittimità delle

sue opinioni. Se la famosa legge di Godwin asserisce che con il procedere nel tempo di una discussione sul web aumentano proporzionalmente le probabilità che una delle due parti accusi l'altra di essere “nazista” — delegittimandola così definitivamente — la faretra delle accuse possibili è ormai decisamente più ampia.

## 2.2. *Word filters*

I *Word filters* sono uno degli strumenti di censura più semplici e diffusi del web. Questi filtri sostituiscono alcune parole scelte dai moderatori (generalmente volgarità, termini denigratori o scurrili ecc.) con altre parole o con una serie di asterischi. Questi filtri vengono usati in modo da obbligare gli utenti a rispettare certe regole senza dover leggere tutti i post ed i commenti uno per uno in cerca di parole proibite.

Nei siti dell'Internet, però, questi filtri spesso sono usati in chiave opposta. Non sono più le volgarità ad essere prese di mira, ma anzi sono parole innocenti che vengono sistematicamente trasformate in scurrilità a scopo comico. I *word filters*, però, non perdono completamente la loro natura di strumenti di censura e anche nell'Internet vengono talvolta usati per prendere i mira i comportamenti considerati scorretti nell'Internet, come il rivelare dettagli della propria identità o postare prima di aver acquisito le competenze necessarie.

Un esempio del primo tipo è trattato in dettaglio in Manivannan (2013). Nel 2008 apparve su *4chan* un post firmato FemAnon, in cui l'autrice chiedeva consigli sulla propria vita privata e sentimentale. I filtri tesi a scoraggiare i riferimenti alla propria identità, però, modificarono il messaggio fino a renderlo irricognoscibile: il post finale risultava firmato “cumdumpster” ed era diventato una sorta di autoaccusa di coprofilia. Nel suo articolo Manivannan riferisce che l'accaduto fu interpretato dai media come una prova flagrante della misoginia di *4chan*, ed argomenta che si trattava, invece, di un tentativo di difesa dall'invasione di retoriche di promozione dell'immagine in un terreno che ne è profondamente nemico.

Se i filtri di *4chan* sono ormai inattivi da qualche anno, ancora oggi sbagliare l'ortografia della parola “doxing” (la pratica di recuperare e di rendere disponibili sul web i dati personali di qualcuno, quali identità, domicilio, indirizzo mail e numeri di telefono, a volte persino password) su *8chan* attribuendogli la grafia, piuttosto diffusa “doxxing”, porta l'espressione ad essere filtrata e sostituita con la frase «ban me mods, I suck cocks», rendendo immediatamente visibile l'errore ed esponendone l'autore al ludibrio generale.

I word filters, in questo modo, diventano vere e proprie trappole nelle quali rischia di cadere chi non ha esercitato sufficientemente la regola nu-

mero 33 dell'Internet e passato abbastanza tempo ad acquisire le competenze necessarie per fare parte a pieno titolo della *community of practice*. Trappole che, ancora una volta, perseguono un'agenda di censura verso tutto ciò che è percepito come esterno alla comunità e quindi potenzialmente pericoloso per la sua esistenza.

### 2.3. *Doxing e rivelazione*

Se la periferia del web valorizza in molti modi l'occultamento, essa è anche caratterizzata da una pratica rivelatrice apparentemente in netto contrasto con la retorica dell'anonimato che altrimenti permea l'Internet: il *doxing*, pratica che, come abbiamo già accennato, consiste nello scoprire identità ed informazioni reali di un utente e renderli pubblici sul web. Queste informazioni possono includere l'indirizzo, il numero di telefono, i componenti del nucleo familiare e, a volte, persino password o foto compromettenti. Sebbene il *doxing* sia, prima di tutto, una pratica intimidatoria — che rende le sue vittime estremamente vulnerabili ed esposte — molto spesso queste informazioni vengono utilizzate solamente per prendersi gioco della vittima, inviandogli una pizza a casa alla due del mattino o iscrivendola a *mailing-list* indesiderate.

Il *doxing*, però, più che ogni altra cosa, si configura come una performance tesa a “disgiungere dal web” gli utenti considerati come avversari, da una parte obbligandoli a rinforzare la propria sicurezza on-line ed intimidendoli e dall'altra sottraendo loro quello che per gli utenti dell'Internet è uno dei beni più preziosi: la distinzione tra identità reale ed identità nel web.

## 3. In-game, off-game: la censura come cesura

### 3.1. *A-culture*

Il concetto di “A-Culture” è introdotto da Auerbach (2012), nel quale l'autore delinea quelle che, secondo lui, sono le caratteristiche della cultura dell'anonimato nata e cresciuta proprio attorno a *4chan* e simili. Secondo Auerbach le radici di questa cultura sono da ricercarsi negli ambienti *nerd* e *geek* degli anni '80 e '90 che, trovatisi — per lavoro o per passione — a navigare nel web degli esordi, hanno dato origine ad una sorta di controcultura caratterizzata da un radicale rifiuto della realtà. I nuovi media della comunicazione on-

line<sup>7</sup>, in particolare, hanno determinato molte delle caratteristiche di questa cultura privilegiando la parola scritta, l’anonimato e l’evanescenza delle iterazioni.

Secondo Auerbach i partecipanti a questa cultura sono spesso soggetti ad uno stigma sociale — in particolare fa l’esempio del termine dispregiativo giapponese *otaku* che indica qualcuno appassionato morbosamente a qualcosa (spesso manga e anime, ma anche fantascienza, cinema e così via) tanto da trascurare la propria vita sociale. Questo stigma renderebbe questi gruppi più proni ad abbracciare il web come una realtà parallela, in cui lo stigma sociale diviene tratto di cui essere fieri.

Questa fierezza, secondo Auerbach, si trasforma in una forma di elitismo che si articola in tre “economie”: quella dell’offesa, quella del sospetto e quella dell’irrealtà. Se nei paragrafi precedenti abbiamo già trattato delle prime due — l’offesa come forma di ritorsione contro chi viola la censura dell’identità ed il sospetto come competenza necessaria per evitare di diventare delle *Lulcow* — varrà la pena, nel prossimo paragrafo, di soffermarci ulteriormente sulla terza, quella dell’irrealtà.

### 3.2. *L’Internet è reale?*

Il web periferico, che come abbiamo visto è anche quello più antico, si pone come caratteristica fondante la disgiunzione dalla realtà quotidiana. Molte delle strategie di censura che abbiamo analizzato nei paragrafi precedenti hanno proprio lo scopo di mantenere viva e netta questa separazione.

Se il web è nato nella periferia della semiosfera per poi guadagnarne il centro, questo è avvenuto tramite una deformazione, che ha allontanato la Rete e la concezione di essa dal suo punto di origine. Questo spostamento, come abbiamo accennato, ha provocato una reazione risultata in una lacerazione del web: da una parte la Rete che diventa un’estensione della vita quotidiana (e dove social network come *Facebook* e *Google+* danno la caccia e cancellano i profili *fake*) e dall’altra l’Internet, che rifiuta ogni collegamento esplicito tra i due e si propone come spazio alternativo dotato di una diversa gerarchia di valori. Questa distinzione, a mio avviso, non fa dell’Internet qualcosa di ontologicamente meno reale, ma lo propone come una realtà alternativa, come un distinto dominio semiotico, in altre parole, come anche Auerbach riconosce, fa dell’Internet un immenso terreno di gioco virtuale.

7. Più che i media, potremmo dire che sono stati i linguaggi utilizzati, che non per niente Lotman definisce “sistemi modellizzanti”.

### 3.3. *L'Internet come spazio ludico*

Il web può essere considerato allora come uno spazio conteso fra il ludico<sup>8</sup> ed il reale. Il fatto che sia uno spazio virtuale, apparentemente privo di conseguenze e facilmente manipolabile ne fa un luogo perfetto per la ludicità, che infatti si insinua in esso fin dalle origini. Lo sfruttamento, sempre più intenso, delle potenzialità della Rete per la vita “reale” ha portato ad un’espansione dell’importanza del web nella nostra cultura — il suo spostarsi verso il centro della semiosfera. Questo non significa una totale scomparsa del ludico dal web (che invece rimane acquattato in ogni anfratto, pronto a rispuntare sotto la forma di *Easter Egg* di Google o ad articolarsi nei complessi mondi ludici dei MMORPG), ma un suo netto ridimensionamento. L’Internet, allora, si configura come una sacca di resistenza all’ingresso del reale nel web, che percepisce come un’invasione tutt’altro che benvenuta.

In quest’ottica il trolling può essere letto come il riaffermare la natura ludica del web, asserire che nulla di ciò che si trova sul web debba essere preso sul serio, che non vi sia bisogno di metacomunicare le proprie intenzioni ludiche poiché nell’Internet “tutto è gioco”.

La censura, allora, si configura prima di tutto come un modo per garantire la separazione del gioco dalla realtà (quella che a partire da Huizinga 1938 viene definita “cerchio Magico”), rinforzandone il confine e non ammettendo comunicazione tra i due domini semiotici. In secondo luogo, essa diviene anche una maniera di obbligare chiunque entri nello spazio ludico a giocare o ad “essere giocato”. I filtri di parole così come l’attenzione costante da parte della comunità, rendono qualunque utente che non voglia seguire le regole, o anche solo ignaro della situazione giocosa in cui si trova, immediatamente vittima di scherzi, prese in giro e *trolling*.

Probabilmente, la battaglia per mantenere il web completamente ludico è persa in partenza, destinata alla sconfitta da enormi interessi economici e dall’oggettiva praticità di utilizzare il web come protesi della realtà. Ma finché questa continua fuga verso la periferia andrà avanti, l’Internet rimarrà una zona della semiosfera del web estremamente produttiva ed interessante, non solo per le sue specificità, ma anche per il suo essere un riflesso, opposto e deformato, di quella che non è soltanto del web, ma di tutta la nostra cultura.

La comprensione della natura plurale dei fenomeni comunicativi che occorrono sul web, basata sul riconoscimento dei diversi regimi di senso che

8. Con “ludicità” si intende qui la simultanea realizzazione di due differenti comportamenti, uno pratico (consiglio della finzione messa in atto nel gioco) ed uno convenzionale (che invece richiede una sospensione dell’incredulità)(Lotman 2011). Questo comportamento ludico è reso possibile dalla competenza del giocatore nel *dominio semiotico* del gioco, ovvero dalla sua capacità di riconoscere quest’ultimo come tale e di giocarlo (Nieuwdorp 2005).

vi coabitano, dev'essere allora considerata come un obiettivo prioritario, per gli studiosi, ma anche per tutti gli altri utenti del web. La pluralità di “stili di vita on-line”, dopotutto, e tutto ciò che si oppone all'egemonia della retorica utilitaristica che vede nel web uno sterile strumento al servizio della promozione (innanzitutto pubblicitaria) e dell'autopromozione. Rendere conto della varietà interna di retoriche e di domini semiotici che caratterizza il web, d'altro canto, significa riconoscerne le potenzialità innate, siano esse semiotiche, sociali o politiche — potenzialità che andrebbero protette, in primis, proprio da coloro che si propongono di descrivere ed analizzare la Rete.

## Bibliografia

- AUERBACH D. (2012) *Anonymity as Culture: A Treatise*, “Triple Canopy”, 15. Disponibile nel sito [http://www.canopycanopycanopy.com/contents/anonymity\\_as\\_culture\\_\\_treatise](http://www.canopycanopycanopy.com/contents/anonymity_as_culture__treatise) [Ultimo accesso il 14 maggio 2015].
- BATESON G. (1956) *The message “This is play”*, in B. Schaffner (a cura di), *Group Processes: Transactions of the Second Conference*, Josiah Macy, Jr. Foundation, New York, 145–242.
- BERGSTROM K. (2011) *Don't Feed the Troll: Shutting Down Debate about Community Expectations on Reddit.com*, «First Monday Journal», 16, 8; disponibile online nel sito <http://firstmonday.org/article/view/3498/3029> [Ultimo accesso il 15 giugno 2015].
- BUCKELS E., TRAPNELL P. e PAULHUS D. (2014) *Trolls just Want to Have Fun*, “Personality and Individual Differences”, 67, 97–102.
- HUIZINGA J. (2002) *Homo Ludens* (1938); trad. C. van Schendel, Einaudi, Torino.
- LANDOW G. (1992) *Hypertext. The Convergence of contemporary critical theory and technology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimora.
- LANDOWSKI E. (2003) *Passions sans nom*, PUF, Parigi.
- (2012) *Régimes de sens et styles de vie*, “Actes Sémiotiques” 115; disponibile online nel sito <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2647> [Ultimo accesso il 31 agosto 2015].
- LAVE J. e WENGER E. (1991) *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- LOTMAN J. (1990) *Universe of the Mind, a Semiotic Theory of Culture*, I.B. Tauris & Co, Londra.
- (2011) *The Place of Art among Other Modelling Systems*, “Sign System Studies” 39, 2/4): 251–70.

- MANIVANNAN V. (2013) *Tits or GTFO: The Logics of Misogyny on 4chan's Random – /b/*, « The Fibreculture Journal », 22. Disponibile online nel sito [twentytwo.fibreculturejournal.org/fcj-158-tits-or-gtfo-the-logics-of-misogyny-on-4chans-random-b](http://twentytwo.fibreculturejournal.org/fcj-158-tits-or-gtfo-the-logics-of-misogyny-on-4chans-random-b) [Ultimo accesso il 15 giugno 2015].
- MARINO G. (2014) « *Keep calm and do the harlem shake* » meme, *Internet meme e meme musicali*, in I. Pezzini e L. Spaziantè (a cura di), *Corpi Mediali, Semiotica e contemporaneità*, ETS, Pisa.
- NELSON T. (1965) *Complex Information Processing: A File Structure for the Complex, the Changing and the Indeterminate*, *Proceedings of the 1965 20<sup>th</sup> national conference*, ACM Press, Cleveland, OH, 84–100.
- NIEUWDORP E. (2005) *The Pervasive Interface: Tracing the magic Circle* in *Proceedings of Digra 2005*, Digra Digital Library; disponibile online nel sito <http://www.digra.org/digital-library/> [Ultimo accesso il 2 settembre 2015].
- PEZZINI I. (2004) *Verso una Netpoetica*, “E/C”; disponibile online nel sito [http://www.ec-aiss.it/index\\_d.php?recordID=351](http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=351) [Ultimo accesso il 15 giugno 2015].
- RASTIER F. (2013) *La misura e la grana: Semantica del corpus ed analisi del web*, trad. P. Basso Fossati, ETS, Pisa.
- TKACZ N. (2013) *Trolls, Peers and the Diagram of Collaboration*, « The Fibreculture Journal », 22; disponibile online nel sito <http://twentytwo.fibreculturejournal.org/fcj-154-trolls-peers-and-the-diagram-of-collaboration/> [Ultimo accesso il 15 giugno 2015].

## L'ordine dei discorsi

Censura e visibilità nei *comment systems*

VINCENZO IDONE CASSONE\*

ENGLISH TITLE: *The Order of Discourses: Censorship and Visibility in Comment Systems*

ABSTRACT: In recent years, the debate on freedom of speech brought forth a paradoxical picture of the internet: considered, on one hand, the main medium in defense of free speech; on the other, seen as constantly prone to censorship, surveillance, and content filtering. The aim of this paper is to analyse different comment systems (Reddit, Disqus, Youtube), commonly used to discuss on the web, through the hypothesis that in every CS there are 3 possible connections to censorship: 1) Comments can be deleted or modified by moderators or moderation tools; 2) comments can be subject to visibility change, according to ranking system; users' votes decide the comments' quality and change their relative position, even making them disappear; 3) many users claim that moderation practice and Ranking systems are closely tied to censorship. In order to understand these relations, the article first introduces a semiotic definition of censorship, then analyzes the main features of Comment Systems, and finally tests each of the abovementioned connections, highlighting affinities and distinctions between censorship practices and comment systems.

KEYWORDS: Ranking; Comment system; Reddit; Moderation; Reputation.

Negli ultimi anni il dibattito sulla libertà di parola in rete ha generato una forte polarizzazione e una rappresentazione quasi paradossale di Internet: da un lato considerato il medium che più di tutti gli altri si fonda sulla difesa del *free speech*; dall'altro come un terreno costantemente soggetto a nuove pratiche di censura, sorveglianza, selezione e filtraggio dei contenuti, furto di informazioni (Dutton, Dopakta, Hills, Law e Nash 2011).

Tuttavia questo apparente paradosso rende lo spazio del web un luogo ideale per provare ad articolare un ragionamento critico sul ruolo e sul funzionamento della censura nelle società di discorso (Foucault 1971) al di là dei casi più dibattuti<sup>1</sup>: nello specifico, può essere interessante analizzare

\* Vincenzo Idone Cassone, Università degli Studi di Torino.

1. Come lo scontro tra i gestori dei motori di ricerca e le richieste degli Stati nazionali; di particolare rilievo il caso Google–China, vd. Lee, Liu e Li (2013).

i dispositivi e le interfacce che quotidianamente vengono utilizzate dagli utenti per discutere sul web; verificando se e a che titolo questi sistemi comportino o mettano in gioco fenomeni di censura.

In questo senso la problematica della censura si lega direttamente al complesso dibattito sul poter-fare dei software di programmazione (Latour 1994) e alle dinamiche dell'interazione uomo-macchina, ripresentando l'antinomia tra visione deterministica e anti-deterministica osservata da O'Neil (2008) e tra "moralisti" e "materialisti" di Latour (1998).

Questo lavoro intende verificare questo dibattito a partire dallo studio di tre *Comment System* molto diffusi (Reddit, Disqus, Youtube): l'obiettivo è studiare il modo in cui questi sistemi organizzano la comunicazione intersoggettiva ed il ruolo delle loro interfacce in rapporto ai processi e alle rappresentazioni della censura in rete. Tutto questo partendo dall'osservazione che all'interno delle piattaforme citate (e nei comment system in generale) i commenti:

- a) possano essere eliminati o modificati da eventuali moderatori o programmi di moderazione;
- b) possano subire modifiche nella visibilità in base alle azioni di voto degli utenti, che determinando il valore del commento ne alterano la posizione relativa, fino alla scomparsa dal quadro principale della lettura;
- c) spesso siano utilizzati dagli utenti per denunciare i fenomeni al punto 1 e 2 dichiarandoli forme di censura, si propongono di discutere o di criticare il funzionamento del CS che utilizzano.

## 1. Lessematica della censura

Prima di proseguire nel discorso è necessaria una delimitazione preliminare del fenomeno della censura. Per fare ciò, seguendo le osservazioni di Greimas per una definizione dei lessemi (1983, p.19-20), distingueremo una componente Configurativa, Tassica e Funzionale, a partire da alcune definizioni enciclopediche e dizionariali della censura:

Treccani.it<sup>2</sup>: Limitazione della libertà civile di espressione del pensiero, disposta per la tutela di un interesse pubblico e attuata mediante l'esame, da parte di un'autorità, di scritti o giornali da stamparsi, di manifesti o avvisi da affiggere in pubblico, di opere teatrali o pellicole da rappresentare, di siti Internet, con lo scopo di permetterne o vietarne la pubblicazione, l'affissione, la rappresentazione ecc. Più in generale, controllo, biasimo e repressione di determinati contenuti, idee o espressioni da parte di un'istanza dotata di autorità. Nella legislazione degli Stati moderni

2. "Censura", in Treccani.it, consultata il 30 Agosto 2015, da <http://www.treccani.it/enciclopedia/censura/>.

d'ispirazione liberale solo in casi eccezionali, quali i periodi bellici, è imposto l'obbligo della c. preventiva, essendo la libertà di pensiero, di cui è manifestazione essenziale la libertà di stampa, un principio fondamentale delle moderne costituzioni, il cui riconoscimento risale alla Dichiarazione dei diritti del 1789. Negli Stati autoritari la c. è imposta allo scopo di impedire manifestazioni di critica all'operato o all'ordinamento delle autorità costituite.

Wikipedia.it<sup>3</sup>: Per censura si intende il controllo della comunicazione o di altre forme di libertà (libertà di espressione, di pensiero, di parola) da parte di una autorità. Nella maggior parte dei casi si intende che tale controllo sia applicato nell'ambito della comunicazione pubblica, per esempio quella per mezzo della stampa o altri mezzi di comunicazione di massa; ma si può anche riferire al controllo dell'espressione dei singoli.

Sabatini-Coletti<sup>4</sup>: Attività di controllo ideologico e morale dello Stato o della Chiesa sulle opere del pensiero: c. preventiva; ufficio che la esercita: film vietato dalla c.

Hoepli<sup>5</sup>: Vigilanza esercitata da speciali organi dello Stato o della Chiesa su opere destinate alla pubblicazione o alla rappresentazione, al fine di garantirne il carattere non offensivo nei confronti delle istituzioni e della morale: la c. della stampa; la c. di uno spettacolo.

Partendo dalla componente configurativa è possibile identificare alcune parti o componenti di una censura "canonica o ideale", presenti nelle definizioni:

[Esame, controllo e giudizio]

[eventuale alterazione o cancellazione]

[del discorso altrui]

[attuato da una autorità]

[al fine della tutela propria o della comunità]

Queste componenti costituiscono gli elementi che ricostruiscono la censura in quanto forma; in maniera simile alle componenti di un oggetto, che possono essere soggette ad una limitata variabilità pur permettendone comunque l'identificazione, così questi elementi possono essere soggetti a variazioni o alterazioni pur mantenendo "l'aspetto" di processi di Censura.

3. "Censura", in Wikipedia.it, consultata il 30 Agosto 2015, da <https://it.wikipedia.org/wiki/Censura>.

4. "Censura" in Sabatini-Coletti online, consultato il 30 Agosto 2015, da [http://dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano/C/censura.shtml](http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/C/censura.shtml).

5. "Censura" su Hoepli online, consultato il 30 Agosto 2015, da [http://www.grandidizionari.it/Dizionario\\_Italiano/parola/C/censura.aspx?query=censura](http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano/parola/C/censura.aspx?query=censura).

Da un punto di vista semionarrativo, la censura implica almeno due percorsi attanziali differenti; il Censore (attore virtuale) attua innanzitutto una Manipolazione su un Soggetto (parte dei ruoli dell'Autore, in quanto attore) sulla base modale del Non-poter-non-fare e del Dover-fare (dover produrre un discorso conforme alla tutela della comunità) e su quella base produce una Sanzione (esame, controllo o giudizio del discorso); agisce quindi come Destinante<sub>1</sub> rispetto ad un Soggetto<sub>1</sub> e un programma di costruzione dell'Oggetto di Valore (OdV<sub>1</sub>).

In caso di sanzione negativa si produce un nuovo PN: (2) il Destinante<sub>2</sub> incarica il Soggetto<sub>2</sub> di modificare l'Odv<sub>1</sub> trasformandolo in un Discorso-Odv<sub>2</sub> conforme all'universo assiologico, quindi sanzionandolo. Entrambi questi ruoli attanziali sono ricoperti dal Censore, che è quindi la somma dei ruoli D<sub>1</sub>+D<sub>2</sub>+S<sub>2</sub>.

Nel rapporto tra Autore e Censore sono possibili diversi sviluppi virtuali; nel caso l'Autore come S<sub>1</sub> accetti pienamente la Manipolazione secondo un Dover-fare, egli svilupperà anche un Voler-fare gerarchicamente dipendente da D<sub>1</sub>, ed eventuali Sanzioni negative saranno dovute a una mancanza di Competenza; in caso contrario, si manifesta la presenza di un Anti-Destinante AD<sub>1</sub>, in lotta con il Censore-D<sub>1</sub> non solo secondo il Voler-fare (opposto qui al Dover-fare), ma anche secondo il Poter-non-fare (poter non seguire le indicazioni censorie: libertà di espressione) in opposizione al Non-poter-non-fare. Dal punto di vista dell'Autore-S<sub>1</sub>, il Censore-S<sub>2</sub> sarà un Antisoggetto o un Negasoggetto del proprio PN, a seconda delle operazioni effettuate da S<sub>2</sub> sull'Odv<sub>1</sub> (Fig. 1).

Passando alla componente tassica, ricavando dai componenti già citati alcuni tratti semantici differenziali, è possibile ottenere tutta una famiglia di operazioni discorsive che si differenziano dalla censura per la negazione di uno o più elementi differenziali:

— Eventuale alterazione o cancellazione

[Sanzione, segue Performance] vs [Sanzione slegata da Performance] → senza alterazione (*Giudizio o Accettazione preventiva*)

— del discorso altrui

[eterodiretto] vs [propriodiretto] → del discorso proprio (*Autocensura o autovalutazione*)

— attuato da una autorità

[poter-fare gerarchico] vs [paritario] → attuato da un pari (*Consiglio, revisione, correzione*)

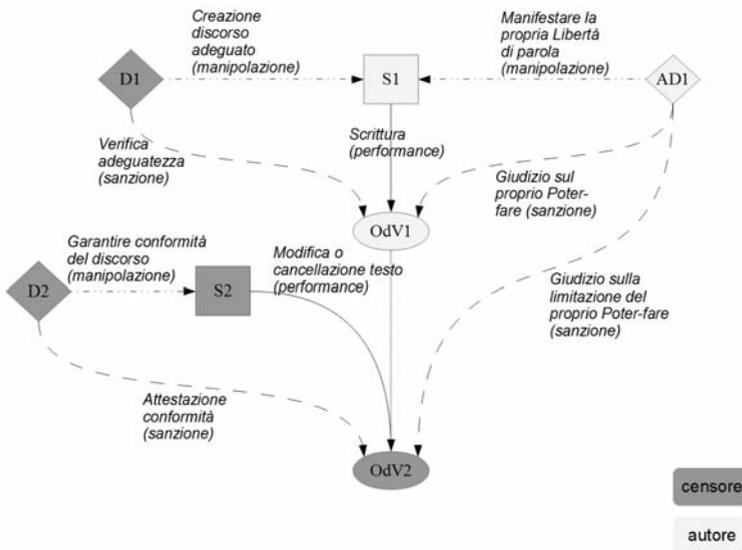
— al fine di tutela

[PN: Salvaguardia] vs [PN: manomissione] → al fine di danneggiamento (*falsificazione, distorsione*)

La permutazione di alcuni dei tratti semantici implicati genera una famiglia di operazioni discorsive che può spaziare dall'auto-censura all'auto-correzione, alla revisione o correzione, ad una valutazione preventiva o addirittura a opere di falsificazione o distorsione.

Passando alla componente funzionale possiamo individuare almeno due percorsi fondamentali della censura, presenti più o meno esplicitamente nelle definizioni; nella prima, il ruolo del Censore è legato ad un PN di mantenimento dell'ordine, quindi alla figura del /custode/, che difende la società da ciò che potrebbe nuocerle; generalmente legato ad una assiologia positiva, risultato della convergenza tra il sistema assiologico dei valori sotteso all'azione del Censore con quello del Soggetto collettivo della comunità. Semionarrativamente il Censore potrà essere reputato come un adiuvante rispetto all'Autore del discorso.

Il secondo percorso funzionale della censura è speculare rispetto al primo: il ruolo del Censore è considerato come un PN di limitazione della libertà dei Soggetti-Autori, valorizzato negativamente come un /repressore/ che impedisce che la società possa esprimere la sua libertà di pensiero (il suo



**Figure 1.** Interazioni semionarrative tra le posizioni dell'Autore e del Censore (per semplicità di lettura dell'immagine la Sanzione punta verso gli OdV anziché verso i Soggetti, anche in quanto diretta valutazione del Programma di costruzione).

Poter-fare, ovvero la costruzione autonoma di un O<sub>dv</sub>-discorso); questa assiologia negativa è riconducibile ad un'opposizione tra il sistema dei valori del Censore e quello del Soggetto della comunità. Il Censore verrà reputato un opponente o un anti-soggetto a seconda delle operazioni testuali attuate sull'O<sub>dv</sub>-discorso.

## 2. Elementi dei *comment system*

L'oggetto di questo studio sono tre *web comment system* (Reddit, Disqus, Youtube). Con *comment system* (CS) si intendono quei programmi e interfacce che permettono agli utenti di commentare o discutere in relazione ad un contenuto presente in una pagina web. I CS si distinguono sia dai Forum che dalle Chat, in cui non è presente una distinzione tra il dato testuale di partenza (sia esso un video, una notizia, un link etc) e i commenti a partire da quell'elemento.

Youtube è un sito di *video sharing*, assimilabile a un social network di condivisione video (Meneghelli 2011): presenta al suo interno un sistema di commenti, dal Novembre 2013 utilizzabile solo tramite account google+.

Disqus nasce come servizio di *hosting* per commenti, evolvendosi recentemente in una "community di communities", integrando le proprie funzionalità *embedded* in un sito vero e proprio, con account dedicati. È tra le piattaforme per la discussione più utilizzate da blog e i siti di informazione.

Reddit è un *news website* con estese funzionalità di social networking; permette la creazione di notizie (divise tematicamente in canali o sottocanali), prevede un CS proprietario, e una home page con una selezione "in primo piano" che calcola il successo della notizia in base al giudizio degli utenti.

Negli ultimi anni la quasi totalità dei CS ha implementato degli algoritmi per la selezione e l'organizzazione dei contributi degli utenti, allo scopo di rispondere a problematiche differenti dell'ecosistema della rete: *information overload* (un numero troppo alto di commenti determinava problemi di lettura e rumore informativo) *content selection & ranking* (la necessità di selezionare e promuovere contenuti ritenuti migliori allo sviluppo del sito, eliminando quelli dannosi) e *norms enforcing* (assicurare il rispetto delle regole e dei *terms of service* da parte di tutta la comunità degli utenti) (Masum e Tovey 2011).

Per questo motivo i CS, come parte di piattaforme del web 2.0 o di veri e propri social network, prevedono algoritmi di selezione, giudizio e gerarchizzazione dei contenuti<sup>6</sup> fondati sull'interazione di tre elementi: *user-generated*

6. Per motivi di spazio e complessità dell'argomento, non saranno qui trattate le problematiche di ranking dei Contributi degli utenti, ma solo quelle di ranking dei commenti interni a un testo specifico.

*content*, *content visibility*, *user reputation* (Hsu, Khabiri e Caverlee 2009): la possibilità di creare contenuti (commenti, ma anche giudizi) si lega ad un punteggio–valutazione del contenuto stesso, il quale determina il grado di visibilità del commento. La totalità dei CS condivide l'uso di algoritmi che interagiscono con il *vote-to-promote*: ogni utente può giudicare i commenti degli altri utenti, generalmente su una scala bidimensionale (*upvote* / *downvote*) (Farmer e Glass 2010).

A ciò si lega un'ulteriore caratteristica delle interfacce dei CS: le procedure di testualizzazione hanno abbandonato il classico modello ereditato dal testo cartaceo, per cui la correlazione tra le categorie spaziali (alto:basso, sinistra:destra) e le categorie temporali (antecedente:conseguente) fondavano l'orientamento al tempo stesso della scrittura e della lettura. Al loro posto il sistema di *ranking* e la selezione dei contenuti hanno favorito una correlazione tra assiologia della sanzione (positivo:negativo), topologia relativa allo spazio della rappresentazione (alto:basso) ed esistenza semiotica (realizzato:virtuale)<sup>7</sup>. In questo modo l'utente, di default, può osservare “a colpo d'occhio” solo i commenti ritenuti migliori o i più recenti, mentre per visualizzare gli altri deve scorrere nella pagina, o effettuare operazioni di click o di modifica delle impostazioni. Tutto ciò ha permesso di differenziare ulteriormente questi sistemi di commento da piattaforme di discussione, limitando attraverso il sistema le lunghe interazioni tra utenti e concentrandosi su quelle testo–commento.

È possibile descrivere il funzionamento delle interfacce di questi oggetti–scrittura (Zinna 2004) e dei criteri di costruzione della loro forma dell'espressione attraverso l'analisi del Quadro testuale e dei principi di montaggio degli elementi.

In quanto “oggetti a montaggio” essi sono caratterizzati da sincretismo, interattività, multilinearità (Zinna 2004): la natura sincretica di questi oggetti è evidente dall'analisi del quadro testuale tipico, in cui la cornice dei CS si situa immediatamente sotto al Testo–Origine, separata da soglie e dalla presenza dei pulsanti di condivisione dei social network (Fig. 2).

Il quadro interno è ulteriormente organizzato attraverso il montaggio delle singole enunciazioni–messaggi degli utenti; ogni testo–commento contiene la rappresentazione virtuale (*avatar*) del soggetto, il Testo–messaggio e (generalmente al limite della cornice) anche i pulsanti di interazione regolamentata del sistema: Rispondi / Segnala / Upvote / Downvote.

7. Per l'articolazione dell'esistenza semiotica relativa alle interfacce, vd Zinna (2004) e Cosenza (2008).



Figure 2. Struttura generale dei CS e separazione dal corpo pagina: reddit (alto sx), Disqus (basso sx), youtube (destra).



Figure 3. Montaggio interno e pulsanti di interazione

Un secondo livello è costituito dalle interazioni tra le parti (i messaggi), che presentano “varianti di montaggio” a seconda dell'impostazione di default attribuita dal sistema o dalla selezione di un criterio di visualizzazione differente. I più frequenti sono:

- a) il criterio di ordinamento per *Quality*: impostazione di default su Youtube, Disqus e Reddit, si fonda sull'articolazione che abbiamo descritto precedentemente. L'interazione e la sanzione degli utenti permette così di garantire maggiore o minore visibilità (all'interno del quadro della pagina) al singolo commento. Vedremo nei prossimi paragrafi le variabili inscritte dall' algoritmo nella determinazione della visibilità e della selezione dei messaggi;
- b) il criterio di ordinamento per *Recency*: impostazione che inverte l'ordine di lettura tradizionale dei forum e delle chat, invertendo la categoria topologica rispetto all'andamento temporale (alto:basso:: precedente:antecedente); nella parte superiore del quadro dei commenti compariranno quindi i testi più recenti. Questo criterio è però violato dalla presenza delle azioni di Risposta ad utenti, che creano una discussione interna (segnalata topologicamente dall'essere Incassata a destra) che continua a seguire l'ordinamento temporale tradizionale.

Nelle prossime pagine verranno discusse le interazioni tra censura e CS secondo i tre processi descritti (sistemi di moderazione, algoritmi di visualizzazione, affermazioni di censura degli utenti) per definire quali aspetti di questi sistemi siano inerenti ai processi di censura, in cosa se ne discostino e quali motivi spingano gli utenti a ipotizzare l'omogeneità tra censura e dispositivi di discorso.

### 3. Sui sistemi di moderazione

I sistemi di moderazione, ereditati dal mondo dei forum, costituiscono uno dei modi attraverso cui è possibile controllare i discorsi degli utenti; questo ruolo era affidato dagli amministratori ad alcuni utenti fidelizzati o a professionisti, ma nei CS è più frequente la presenza di *moderational tools* disponibili per gli utenti (siano essi amministratori della pagina, del canale) come azioni nei confronti degli altri utenti, o di strumenti automatici di filtraggio (ad esempio nel caso di linguaggio scurrile, insulti e così via). Ciò è dovuto alla crescita esponenziale del numero degli utenti e al tentativo di mantenere economicamente conveniente e realisticamente fattibile una moderazione diffusa nel sistema (Farmer e Glass 2010).

Nel nostro esempio, in Reddit è presente un *moderation team* assegnato ai vari canali, con poteri di controllo ed eliminazione sui messaggi non regolari o non rispettosi delle norme di utilizzo<sup>8</sup>. Allo stesso modo, gli utenti con un *karma* abbastanza alto possono creare un sottocanale e diventarne moderatori. In Disqus sono presenti *moderation & admin tools* per gli amministratori delle pagine/blog<sup>9</sup>. In Youtube ogni utente che crea un canale possiede *tool* di moderazione relativamente ai propri video e ai commenti su quei video<sup>10</sup>; in aggiunta esiste un team di moderatori di Google che agisce su segnalazione degli utenti.

Nel parallelo con la definizione di Censura, i *moderation tools* sono considerabili strumenti di controllo e modifica dei discorsi altrui, utilizzati da Autorità o in virtù di Autorità, al fine di tutelare lo stato della comunità e dei suoi discorsi; l'effetto di Autorità, intesa come *Poter-fare* gerarchico sull'azione del Soggetto del discorso, è assimilabile a quello previsto dalla censura canonica, poiché:

- a) Moderatori, utenti-moderatori, amministratori devono accettare preventivamente le *policy* (norme di comportamento) o i *TOS* (termini di servizio) del CS, il che li rende formalmente vincolati a una Manipolazione-contratto in cui sono definiti i limiti del loro *Poter-fare*,<sup>11</sup> similmente alla censura classica degli stati, che agisce secondo i termini di un mandato o contratto (fatto salvo il suo utilizzo nei sistemi totalitari al fine di una maggiore penetrazione della propaganda).
- b) Esistono nei CS indagati dei sistemi di contribuzione all'azione di moderazione (come il tasto Segnala Abuso) e la possibilità, almeno formale, di critica all'azione di moderazione; assimilabili ai ricorsi gerarchici e alla possibilità di intentare causa formale ai censori comune nei moderni stati democratici.

La conseguenza è duplice: poiché il *Poter-fare* del Soggetto-Censore e del Soggetto-Autore sono contrattualizzati e non totalmente asimmetrici e irreversibili, il riconoscimento o meno della "Forma-censura" dipende

- a) dalla reazione/interpretazione dei due Soggetti al contratto iniziale<sup>12</sup>;
- b) dal confronto tra le Sanzioni operate nei confronti delle performance degli altri Soggetti, e quindi dal rapporto tra i loro universi assiologici.

8. [http://www.reddit.com/wiki/moderation#wiki\\_basics](http://www.reddit.com/wiki/moderation#wiki_basics).

9. <https://help.disqus.com/customer/portal/articles/1259853-moderation-and-admin-tools>.

10. <https://support.google.com/youtube/answer/111870?hl=en>.

11. Youtube (<https://www.youtube.com/yt/policyandsafety/>), Reddit (<https://www.reddit.com/rules>; <https://www.reddit.com/wiki/faq>) Disqus (<https://help.disqus.com/customer/portal/articles/466260--terms--of--service>).

12. Che, come ci ricordano (Greimas e Courtes 1979, voce: manipolazione) può non essere totale ma solo parziale, messa in discussione o rifiutata a più livelli.

Ciò significa, ad esempio che un moderatore che interpreta personalmente o viola i TOS, o un utente che ritiene il proprio messaggio sia stato interpretato scorrettamente, costituiscono dei casi in cui può essere riconosciuto un abuso di autorità e quindi una censura interpretata dall'Autore all'interno della cornice del /repressore/, percepita come minaccia alla propria libertà di espressione (Poter-fare) che esula dalla cornice contrattuale formalmente accettata. Al contrario, la normale attività censoria di moderazione sarà ricondotta alla cornice del /custode/, rispondendo al sistema di attese assiologiche dell'utente.

#### 4. Algoritmi di *ranking* e operazioni di visibilità

Un secondo punto è il rapporto tra la definizione di censura e i meccanismi che associano un *ranking* (punteggio di qualità) ad una posizione più o meno visibile all'interno della cornice testuale. In tutti e tre i CS esistono pulsanti di *upvote* e *downvote*, secondo un'articolazione per cui maggiore è il punteggio risultante (differenza tra *up/downvote*), maggiore sarà la visibilità del commento.

Ognuno dei sistemi presenta inoltre differenti criteri di visualizzazione e di filtro; Youtube visualizza 20 commenti iniziali, presenta tasti (mostra altri) per proseguire la lettura, infine mostra la conversazione intera su una pagina differente (nel caso il numero di commenti sia elevato); Reddit visualizza tutti i commenti in una pagina, ma di default nasconde tutti quelli con un punteggio di  $-4$  o inferiore (a meno che l'utente non modifichi le impostazioni). Disqus al contrario visualizza 50 commenti alla volta (tramite tasto apposito) ma non assegna valore simmetrico a *downvote* e *upvote*. In tutti questi sistemi i punteggi sono soggetti a parziale occultamento: Disqus e Youtube non visualizzano il numero di *downvote*, Reddit nasconde il punteggio dei commenti recenti.

Tornando al parallelo con la censura e le sue componenti, innanzitutto non è prevista modifica o rimozione del commento, in secondo luogo questi meccanismi non sono messi in atto da una Autorità, quanto dall'interazione *peer to peer* degli utenti (che votando producono Sanzioni sugli Oggetti-commento altrui) con l'interfaccia; non hanno come fine la tutela della comunità dei parlanti, ma il filtraggio dei contributi su base qualitativa allo scopo di scongiurare l'*informational overload*, e di facilitare determinate interazioni (commento al testo) piuttosto che altre (discussione prolungata tra utenti). Questi meccanismi, inoltre, tendono a essere modificabili dal Soggetto: esistono pulsanti per la selezione del criterio di ordinamento, talvolta sono presenti impostazioni per aumentare o diminuire l'azione di filtro del sistema.

Nonostante ciò, è possibile tracciare alcuni paralleli di questi processi con alcune procedure meno canoniche della censura, secondo tre direttive:

- a) Eco (2011) afferma che la censura possa agire non solo attraverso rimozione o sostituzione, ma anche “per eccesso o moltiplicazione”, attraverso operazioni sul rumore testuale e contestuale, sprofondando un messaggio in un contesto di informazioni irrilevanti.
- b) Lohmus (2002, p. 38) afferma che la censura possa agire eliminando o riducendo il grado di tensione e di ricchezza semantica di un testo, eliminando i possibili codici alternativi o in opposizione con il dominante, riducendo la pluralità delle voci (nel nostro caso, in senso letterale) a una sola interpretazione non ambigua. Se analizziamo l'intera cornice testuale della discussione, l'assenza o la minore visibilità di alcuni messaggi può risultare nel successo di una posizione discorsiva rispetto alle altre.
- c) Foucault (1971), tra le procedure di ordinamento del discorso sociale (oltre all'interdetto vero e proprio) cita il *partage*: una separazione attuata dall'esterno del messaggio, indipendente dalla sua lettura, che lo neutralizza automaticamente rendendolo “insignificante” (ad esempio, la partizione tra sano e folle, che rende il discorso di quest'ultimo automaticamente insensato); nel nostro caso, il messaggio “privo di qualità” (Farmer e Glass 2010, p. 204) non viene più considerato sensato dagli utenti, merita quindi di essere relegato lontano dal centro di visibilità e successivamente ignorato.

L'interazione di questi fenomeni avvicina per certi versi i CS ai principi dell'Ostracismo classico<sup>13</sup>. Inoltre, proprio perché sistemi di questo tipo traducono un modello di giudizio individuale, che presenta principi assiologici diversificati, in un metodo standardizzato, esplicito e a variabile unica, è evidente come l'impostazione degli algoritmi abbia come conseguenza alcune dinamiche sociali indesiderate (Muchnik, Aral e Taylor 2013) ad esempio di feedback loop come il *first mover effect*: i primi commenti di una conversazione otterranno un numero maggiore di voti, quindi godranno di maggiore visibilità, quindi un'ulteriore possibilità di voti (e così via). (Farmer e Glass 2010, p.63; Hsu, Khabiri e Caverlee 2009) Esistono inoltre rischi di utilizzo improprio e manipolazione di questi sistemi (vd sotto).

La manipolazione delle dinamiche sociali operata dal sistema, la sua natura ostracistica e il parziale occultamento dei feedback degli utenti, pur non presentando i caratteri più comuni della censura, sembrano permet-

13. Devo l'idea di questo parallelo a una comunicazione personale di Ugo Volli.

tere alcuni accostamenti parziali e comprendere alcune interpretazioni da parte degli utenti.

## 5. I discorsi sulla censura

Giungiamo così al rapporto tra i fenomeni sopra indicati e i discorsi degli utenti, che a diverso titolo utilizzano il sistema stesso o altri siti online per denunciare azioni di censura da parte dei CS, sia da parte dei moderatori che come risultato degli algoritmi di selezione e visibilità.

Tra i molti esempi possibili<sup>14</sup>, un caso è particolarmente significativo: nel 2010 il News aggregator Digg (predecessore e rivale di Reddit) fu accusato di ospitare un gruppo di utenti (autonomatosi Digg Patriots) che utilizzava strategicamente il sistema di giudizio dei commenti (il pulsante di *downvote bury*) per far sparire dalla visibilità alcuni commenti e news “liberali” (Mills 2011) approfittando del *first mover effect*. Questo fenomeno fu considerato alla stregua di una vera e propria censura dall’opinione pubblica, dagli utenti e dagli amministratori del sistema, che cancellarono gli utenti dal sistema per violazione dei TOS<sup>15</sup>.

Il fenomeno di sfruttamento di un programma per un utilizzo illegittimo e/o illegale è detto *gaming the system* (Farmer e Glass 2010, p.162–163). In aggiunta all’azione diretta degli utenti, da tempo i CS conoscono il fenomeno degli *spambot*, capaci di creare commenti fasulli a ripetizione, oppure manipolare i sistemi di voto per guadagnare visibilità in homepage o per altri motivi (Hayati, Potdar e Talevski 2010).

Per questo motivo gli amministratori non divulgano il codice sorgente degli algoritmi del sistema, né descrivono nello specifico il suo funzionamento: la conseguenza imprevista di tutto questo è un continuo tentativo di *algorithm guessing* da parte degli utenti (Farmer e Glass 2010, p.91): non solo allo scopo di ottenere la massima visibilità possibile, ma più in generale per poter capire come funziona il sistema a cui partecipano, e mantenere almeno formalmente il proprio *Poter-fare*.

Altre soluzioni impiegate possono prevedere metodi di *fuzzing*<sup>16</sup>, ovvero di falsare o bloccare temporaneamente il calcolo delle interazioni dei soggetti per impedire azioni da parte dei bot; questa pratica ha però come conseguenza quella di rendere meno trasparente il funzionamento del sistema di *ranking*, e di mettere in dubbio il rispetto da parte degli amministra-

14. A solo titolo esemplificativo: oppure (youtube) oppure (reddit), oppure (disqus), consultati il 30 Agosto 2015.

15. [https://en.wikipedia.org/wiki/Digg\\_Patriots](https://en.wikipedia.org/wiki/Digg_Patriots).

16. Come segnalato nelle Faq di Reddit: <https://www.reddit.com/wiki/faq>, o da quelle di Youtube <https://productforums.google.com/forum/#!topic/youtube/977RG469ChQ>.

tori degli accordi presi con gli utenti. Tutti questi fenomeni contribuiscono allo sviluppo di un dubbio sistematico tra la comunità degli utenti, poiché

- a) minano la trasparenza dei termini di contratto e delle norme di utilizzo;
- b) riducono l'agency degli utenti a favore di un Soggetto algoritmico;
- c) sovrascrivono la Performance degli utenti con un controllo non revocabile da parte degli stessi.

Il potere di intervento degli utenti sembra limitarsi alla creazione di discorsi che denunciano o interrogano questi processi di manipolazione discorsiva (discorsi che sarebbero a loro volta vittime di scarsa visibilità e oggetto di supposta censura).

In questo modo, gli elementi che distinguevano la moderazione e i sistemi di *ranking* dalla censura classica vengono in qualche modo negati o limitati, almeno secondo il pdv dell'utente: i Soggetti perdono il loro Poter-fare legato all'accettazione dei TOS, così come la possibilità di interagire parzialmente con le azioni di moderazione; i criteri di selezione della qualità dei commenti, e quindi di selezione dell'informazione, non sono più percepiti come il risultato dell'azione diretta degli utenti<sup>17</sup>. In maniera paradossale, proprio la scelta di proteggere il sistema contro gli eccessi della libertà di espressione (il modello della censura secondo la cornice del /custode/) sembra causare l'impressione negli utenti di una diminuzione della libertà stessa all'interno del sistema (il modello della censura come /repressore/).

### **In via di conclusione: censura, dispositivi, agentività**

Le riflessioni fin qui svolte non permettono certo di esaurire la questione, ma forse bastano a formulare alcune considerazioni di partenza sul rapporto tra fenomeni di censura, sistemi interattivi di discussione e ruolo dei soggetti/utenti.

Innanzitutto, se la censura può essere concepita non solo tramite *gradatum* (maggiore o minore attività censoria) ma come un aggregato complesso di tratti (soggetto ad alterazioni, gerarchizzazioni e capovolgimenti) è possibile ipotizzare uno studio semiotico rivolto agli aspetti o alle sfumature censorie percepite nei testi, e in genere ai vari "effetti di censura" esperibili dai soggetti al di là della discussione sull'omogeneità culturale (o meno) del fenomeno.

In secondo luogo, negli spazi di discussione online il modello di censura

17. [http://www.reddit.com/r/TheoryOfReddit/comments/36wwr6/the\\_types\\_of\\_manipulation\\_on\\_votebased\\_forums](http://www.reddit.com/r/TheoryOfReddit/comments/36wwr6/the_types_of_manipulation_on_votebased_forums) (Reddit), consultato il 30 Agosto 2015

qui ipotizzato interagisce con i sottoprogrammi deputati alla selezione e al filtraggio dei commenti: i tentativi tecnici di eliminare gli abusi tramite strategie di visualizzazione e algoritmi di reputazione possono essere interpretati come censure di tipo repressivo, poiché condividono con queste operazioni una riduzione della trasparenza del sistema (e quindi una minore efficacia della manipolazione verso gli utenti, nella forma del Contratto) una riduzione dell'agency individuale (riducendo il Poter-fare degli utenti nelle operazioni di Testualizzazione discorsiva) e della possibilità di giudizio (dovendo delegare Sanzioni intersoggettive ad un algoritmo). Come passo ulteriore sarebbe interessante studiare semionarrativamente i processi di delega, di condivisione o di separazione delle Competenze e della Performance tra i vari soggetti e i delegati del sistema (Utenti, Algoritmi di selezione, moderatori, personificazioni del Provider etc) e i risultati dei giudizi su tali strutture della Competenza.

Infine, al centro della questione della censura sul web continuano a situarsi le problematiche dell'agency soggettiva percepita e dei simulacri di rapporto tra Soggetti/Oggetti. Nei casi in cui prevale una lettura "materialista" (Latour 1998) o "ambientale" (O'Neill 2008), il dispositivo/medium diviene vero e proprio responsabile e soggetto attivo dell'interazione, addirittura in posizione dominante, legandosi nel nostro caso ad una lettura repressiva della censura. Nel caso opposto (moralista/anti-determinista) lo strumento si trasformerebbe al contrario in docile aiutante dell'utente e in neutro oggetto da utilizzare. Qui l'analisi semiotica permette, riconducendo ogni interazione ad una traduzione e rivendicando la natura intersoggettiva del senso degli oggetti (Marrone 2008), di ricostruire i vari aspetti che gli oggetti "umanizzati" assumono interagendo con l'uomo, di determinare quali caratteristiche e quali tratti del loro Fare li rendono per noi soggetti capaci di agire, reagire e (nel nostro caso) del potere di far-dire o non-far-dire.

## Bibliografia

- COSENZA G. (2008) *Semiotica dei nuovi media*, Laterza, Roma-Bari.
- DUTTON W.H., DOPATKA A., HILLS M., LAW G. e NASH V. (2011) *Freedom of Connection, Freedom of Expression*, UNESCO publishing, Parigi.
- ECO U. (2011) *Memoria e dimenticanza*, Conferenza Accademia Nazionale dei Lincei, 15/04/2011; accessibile nel sito <http://www.3dnews.it/node/1824> (trascrizione) o in <https://vimeo.com/115473781> (videoregistrazione) [consultati il 30 Agosto 2015].
- FARMER F.R. e GLASS B. (2010) *Building Web Reputation Systems*, O'Reilly Media, Sebastopol, CA.
- FOUCAULT M. (1971) *L'ordre du discours*, Gallimard, Parigi.

- GREIMAS A.J. (1983) *Du sens 2*, Editions du Seuil, Parigi.
- GREIMAS A.J. e COURTÉS J. (1979) *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Parigi.
- HAYATI P., POTDAR V. e TALEVSKI A. (2010) *Definition of Spam 2.0: New spamming Boom*, in 4<sup>th</sup> IEEE International conference on Digital Ecosystems and Technologies, 2010, IEEE Computer Society, Washington DC. Accessibile via <http://ieeexplore.ieee.org/xpl/mostRecentIssue.jsp?punumber=5599959> (consultato il 30 Agosto 2015).
- HSU C., KHABIRI E. e Caverlee J. (2009) *Ranking Comments on the Social Web*, in CSE '09, International Conference on Computational Science and Engineering, 2009, IEEE Computer Society, Washington DC, 4, 90–7.
- LATOUR B. (1998) *Fatti, artefatti, faticci* in M. Nacci (1998) *Oggetti d'uso quotidiano*, Marsilio, Venezia.
- (2008) *Una sociologia senza oggetto? Note sull'interoggettività*, in E. Landowski e G. Marrone (a cura di), *La società degli oggetti*, Meltemi, Roma.
- LEE J.A., LIU C.Y. e LI W. (2013) *Searching for Internet Freedom in China: A Case Study on Google's China Experience*, "Cardozo Arts & Entertainment Law Journal", 31, 2: 405–33.
- LOHMUS M. (2002) *Transformation of Public Text in Totalitarian System*, Tartu University Press, Tartu.
- MARRONE G. (2008), *Dal design all'interoggettività*, in E. Landowski e G. Marrone (a cura di), *La società degli oggetti*, Meltemi, Roma.
- MASUM H. e TOVEY M. (2011) *The Reputation Society*, MIT press, Cambridge, MT e Londra.
- MENEGHELLI A. (2011) *Pratiche di re-interpretazione e logiche di replicabilità su Youtube: alcuni casi esemplari*, "EC serie speciale", 9: 83–100.
- MILLS R. (2011) *Researching Social News: Is reddit.com a Mouthpiece for the Hive Mind, or a Collective Intelligence approach to Information Overload?* In A. Bisset., T.W. Bynum e A. Light (a cura di), *ETHICOMP 2011 Proceedings*, Sheffield Hallam University press, Sheffield.
- MUCHNIK L., ARAL S. e TAYLOR S.J. (2013) *Social Influence Bias: A Randomized Experiment*, "Science" 341: 647–51.
- O'NEILL S. (2008) *Interactive media. The Semiotics of Embodied interaction*, Springer, Londra.
- ZINNA A. (2004) *Le interfacce degli oggetti di scrittura: Teoria del linguaggio e ipertesti*, Meltemi Editore, Roma.

## Parole a processo

Il caso Erri De Luca

ALESSANDRA CHIÀPPORI\*

Là dov'è oggetto di tali attenzioni, la letteratura acquista un'autorità straordinaria, inimmaginabile nei paesi dove essa viene lasciata vegetare come un passatempo innocuo e senza rischi.

Italo CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

ENGLISH TITLE: *Taking Words to Trial: The “Erri de Luca” Case*

ABSTRACT: Erri De Luca is a famous Italian writer and intellectual. In January 2015, he was sued over charges of instigation to crime because of some statements he had made in support of No Tav, a movement based in the Piedmont region that has been fighting for years against the construction of a high speed railway, which No Tav accuses of being a threat to the local environment. Some newspapers reported a De Luca statement in which he advocated the legitimacy of sabotaging the construction sites of the railway. The way in which these statements were reported is very interesting for semiotics. The construction and report of the facts operated by the media helped move the focus from the violent confrontation occurred on the construction site between the Police and the No Tav activists to another topic of confrontation: censorship versus freedom of speech. Thus what some viewed as an instigation to violent protest was viewed by others as a legitimate expression of free speech. Such dualism also depended on the word “sabotaggio”, which, in Italian, means both sabotage through violent action and sabotage through passive resistance. These procedures for the construction of the sense and the subsequent spread in the media system, however, lead to a paradoxical phenomenon. Following the debate (and lawsuit) caused by De Luca's statements, his supporters denounced an attempt to censor and restrain freedom of speech. Yet, no such censorship ever happened in the media: De Luca's own subsequent defense of his right to freedom of speech had a large diffusion and, in fact, strengthened the circulation of his opinion about the No Tav movement within the media. This demonstrated the power of journalistic representation of the facts.

KEYWORDS: Erri De Luca; Censorship; Sabotage; Newsmaking; Double Meaning.

\* Alessandra Chiàppori, Università degli Studi di Torino (ale.chiappori@gmail.com).

## 1. Giornalismo, censura e rappresentazione mediatica

Nel giugno 2015 si è conclusa presso il Tribunale di Torino la fase istruttoria dell'udienza che ha visto coinvolto lo scrittore Erri De Luca, accusato, per alcune dichiarazioni rilasciate ai giornali, di istigazione a delinquere. Il caso offre uno spunto di riflessione per leggere con le lenti della semiotica un complesso sistema comunicativo che mescola insieme realtà, rappresentazione, censura e libertà di espressione attraverso la mediazione dell'informazione giornalistica.

L'interesse di questa vicenda ruota intorno alla sua natura eminentemente comunicativa: il caso scoppia a partire da alcune interviste dello scrittore e rimbalza sui media, dove viene dibattuto da giornalisti e intellettuali, con curve di attenzione che coincidono con le date delle fasi del processo. Si crea così, da una denuncia e dalle conseguenti udienze, un secondo discorso, inerente alla libertà di espressione e al diritto di opinione, che torna a circolare nella semiosfera attraverso i media e si innesta sulla prima comunicazione – quella attinente al procedimento penale – modificandone la tematizzazione. Non solo: poco prima dell'inizio del processo<sup>1</sup>, nel gennaio 2015, Feltrinelli pubblica *La parola contraria*, sorta di pamphlet dove lo scrittore riassume i fatti che lo portano davanti ai giudici e si difende dall'accusa con i propri mezzi, con quella parola scritta che definisce “contraria”.

Il tema della libertà di espressione e della censura è storicamente legato al ruolo dei giornali e, più in generale, dei mezzi di comunicazione. Non si possono non ricordare le riflessioni di Walter Lippmann (1922) e Jürgen Habermas (1962), riferite certo a una società e a un sistema mediatico dalle caratteristiche ben diverse da quelli contemporanei, ma tuttavia utili a mettere a fuoco le modalità con cui agire sulla diffusione delle notizie per influenzare l'opinione pubblica. Quel che sarà preso in esame in questa sede è il meccanismo attraverso cui l'attribuzione a un personaggio noto del reato di istigazione a delinquere, causata dalle sue dichiarazioni pubbliche, ha potuto suscitare, attraverso l'imbutto dei media, un secondo dibattito relativo alla censura che, di fatto, ha smentito ogni intento di oscuramento, amplificando a megafono le parole sotto accusa. In particolare, si noterà come questo meccanismo faccia essenzialmente perno su uno slittamento tematico che, dal sabotaggio violento, porta l'attenzione dei media sulla libertà di espressione. Una trasformazione discorsiva che, a sua volta, dipende

1. L'udienza preliminare contro De Luca si è svolta a Torino tra il 5 e il 9 giugno 2014, il processo è stato inaugurato il 28 gennaio 2015, per proseguire in marzo con la seconda udienza e in maggio con la fase istruttoria. Il rinvio per la discussione tra gli avvocati e la decisione sul giudizio è fissato per il 21 settembre 2015, data in concomitanza della quale è possibile immaginare si creerà una nuova ondata di interesse mediatico sulla vicenda e sul suo esito.

da un dissidio semantico sulla definizione della parola “sabotaggio”, vero e proprio connettore isotopico che lega due discorsi giornalistici alimentati dalla medesima vicenda, ma costruiti su tematizzazioni differenti. L’effetto di senso, a suo modo paradossale, è frutto del “brusio” (Barthes, 1984) mediatico, campo di indagine privilegiato per il semiologo, incuriosito più dal modo in cui i fatti sono riflessi e raccontati dai media che dalle implicazioni etico–moralì di un simile evento. Implicazioni che, tuttavia, esistono, ma che si è scelto di tenere fuori da questo discorso per concentrarsi invece sulla rappresentazione di un tentativo di censura della libera opinione di uno scrittore e sui meccanismi comunicativi coinvolti. “Ho detto le mie convinzioni a un organo di stampa e i pubblici ministeri le hanno fatte rimbalzare su tutti gli altri. Se quelle frasi istigavano, la pubblica accusa le ha divulgate molto di più, ingigantendole e offrendo loro un ascolto di gran lunga maggiore”, queste le indicative parole di De Luca (2015a, p. 40) dalle quali è evidente come si tratti non di una censura effettiva, quanto del tentativo fallito di un occultamento, che ha portato anzi a una diffusione ben più ampia del messaggio destinato a essere tenuto nascosto. L’eco mediatica ricevuta dalla vicenda De Luca resta inestricabilmente legata al mondo giornalistico: *La parola contraria* è pubblicata sugli stessi giornali che l’hanno generata occupandosi delle proteste No Tav, e che costruiranno la successiva agenda dando spazio al dibattito sulla censura.

Nel 2013 diversi esponenti del movimento No Tav sono arrestati durante un tentativo di danneggiamento dei lavori per la ferrovia. Con loro portano molotov, fionde, cesoie e altro materiale pericoloso che induce Giancarlo Caselli, all’epoca dei fatti procuratore di Torino, a proporre per questi soggetti, in sede processuale, un’aggravante di terrorismo, in seguito decaduta. Nel frattempo, sull’onda dello scalpore, De Luca rilascia interviste all’Huffington Post e all’Ansa che fanno scattare una denuncia da parte della LTF (Lyon Turin Ferroviaire) e un successivo processo dove la società si costituisce parte civile contro lo scrittore “per avere, con più azioni esecutive di un medesimo disegno criminoso, pubblicamente istigato a commettere più delitti e contravvenzioni ai danni della società LTF sas e del cantiere Tav LTF” (De Luca, 2015a, p. 11). Le frasi sotto accusa sono tratte dall’intervista a De Luca realizzata da Laura Eduati (2013) di « L’Huffington Post »: « La Tav va sabotata. Ecco perché le cesoie servivano: sono utili a tagliare le reti. Nessun terrorismo. Hanno fallito i tavoli del governo, hanno fallito le mediazioni: il sabotaggio è l’unica alternativa », e da quella rilasciata dallo scrittore all’Ansa (2013): « Resto convinto che il Tav sia un’opera inutile e continuo a pensare che sia giusto sabotare quest’opera ».

La retorica dell’informazione giornalistica e la macchina mediatica dimostrano qui di poter innescare processi complessi: si parla infatti di censura, ma in realtà non c’è alcun occultamento, anzi, le parole di De Luca, tac-

ciate di pericolosità nel racconto giornalistico che ha creato le basi per il processo, invadono i mezzi di comunicazione. Uno studio più approfondito del modo in cui il sistema giornalistico ha trattato i fatti della primavera 2013 legati alle proteste No Tav, da cui sono derivate le dichiarazioni di De Luca, sarebbe utile a evidenziare altre tematizzazioni. In particolare, il racconto sembra alimentarsi di isotopie legate al disordine pubblico e alla violenza, le stesse rilevate in seguito dall'accusa, e in base alle quali lo scrittore viene processato<sup>2</sup>. Solo in seguito, nel racconto della *parola contraria*, il nome dello scrittore diventerà il soggetto alla ricerca dell'oggetto "libertà di espressione", in una storia dove l'isotopia dominante sarà quella della censura. L'agentività violenta delle parole di De Luca ha sì origine dalla prima tematizzazione, ma trova nel connettore isotopico costituito dalla parola "sabotaggio" lo snodo per dare vita al secondo discorso, e all'isotopia della libera opinione, sufficientemente autonoma e notiziabile da costituire una nuova sfera di discussione per l'opinione pubblica. La pubblicazione di dichiarazioni che hanno causato reali atti giudiziari ha costituito infatti nuova materia di informazione, a sua volta diffusa sui giornali non solo per la sua appetibilità cronachistica, ma per la rilevanza data dal nuovo tema, la libertà di espressione. La notizia nasce dunque da un racconto giornalistico e produce effetti sul reale che, in quanto tali, ritornano a essere raccontati sulla pagina scritta. Gianfranco Marrone (2010, pp. 116–117) aveva già rilevato a questo proposito che nell'attuale sistema giornalistico "viene neutralizzata ogni opposizione tra una informazione pura e la sua spettacolarizzazione: non c'è "prima" la notizia in sé e "poi" la sua trasformazione cosmetica, poiché ogni messa in discorso produce al tempo stesso i simulacri sia del suo piano referenziale sia degli attori della comunicazione". È lo stesso De Luca a confermare la nuova tematizzazione: « In aula non vado a discolparmi ma a mettermi di traverso alla censura che vuole la parola contraria su un binario morto » (2015a p. 43).

## 2. Dall'istigazione all'opinione: i confini del testo e la responsabilità della parola

L'accusa rivolta a De Luca si basa sull'uso di alcune parole e frasi da parte dell'autore, pronunciate e rivolte al pubblico attraverso i giornali. Quelle parole, secondo la magistratura, sarebbero causa scatenante di azioni violente, dunque perseguibili legalmente. La supposta agentività delle parole di De Luca ha dato vita a un importante dibattito sulla volontà di censura

2. Nello studio proposto per esempio da Irene Pepe, emerge, dati alla mano, la netta preponderanza di questi temi e figure, che includono anche il nome di De Luca.

da parte dei poteri politici ed economici dietro la Tav, a scapito del diritto di espressione e opinione. Come si è evidenziato, il caso sembra avere una matrice mediatica che sfrutta la notorietà del personaggio e il successivo ripercuotersi nel “brusio” opinionistico e critico del discorso sulla libertà di espressione. « Sono incriminato in base a una frase e non per un comportamento: dalle mie parti si chiama reato di opinione. Esiste una volontà di censura che riguarda tutto quello che da fuori si muove in sostegno della lotta della Val di Susa, una piccola valle sottoposta a esproprio della propria salute da una gigantesca prepotenza di Stato », questa la proposta di lettura dei fatti dello scrittore (Chiappori, 2014, pp. 6–9).

Il problema dell’agentività è doppio: se da una parte riguarda l’intenzionalità dell’accusa di porre una censura sulle parole di De Luca, configurando così un sistema attanziale in cui ad avere diritto di parola è chi euforizza il percorso narrativo pro Tav e mal tollera le opposizioni, dall’altra si tratta di capire quale agentività sia ascrivibile alle parole stesse di De Luca, a cui è attribuito potere performativo (Austin, 1987). Sono i pubblici ministeri a rappresentare le dichiarazioni dello scrittore come mandanti dirette di azioni pericolose sul « Corriere della Sera » (Bruno, 2015): « Al barbiere di Bussoleno possiamo perdonare se dice di tagliare le reti, a un poeta, a un intellettuale come lui, no ». Al di là delle implicazioni extrasemiotiche dell’affermazione, la performatività della parola contraria sembra fondarsi sulla competenza del suo autore, accertata dal fatto che si tratta di un poeta, “artigiano della parola”. De Luca può e sa parlare, e dunque performa, provocando effetti.

Agli occhi dell’analista, l’intervista dell’Huffington post è un consueto pezzo giornalistico costruito tramite un’enunciazione enunciata per ricreare un effetto dialogico di chiacchierata tra il giornalista che fa domande e lo scrittore che risponde, simulacri enunciazionali, discorsivizzati nei due attori, degli attanti del processo comunicativo. La riproduzione dell’atto comunicativo è rimarcata dal virgolettato che accoglie le risposte di De Luca e che lo separa dal giornalista. L’accusa è infatti rivolta a De Luca, chiaramente identificato proprio da quelle virgolette che ne rimarcavano il ruolo enunciativo, e non al giornale, che si è limitato a svolgere il proprio compito di informazione. Le parole dimostrano però di avere un peso che, talvolta, travalica i confini del testo e si ripercuote sulla realtà (cfr. Chiappori, 2015) fino ad arrivare alle aule giudiziarie. La riflessione semiotica su questo caso di agentività porta a interrogarsi sia sul ruolo della testualità e della sua finzionalità, sia sulla natura del testo giornalistico, sul contratto di lettura che lo connatura e dunque sul suo impatto all’interno dell’opinione pubblica. Il peso delle parole dell’informazione è legato alla cornice testuale che le contiene e che mette in luce la complessità semiotica, generatrice di senso. Il travalicamento di confini della parola ha spesso anche a che vedere con la

cosiddetta “scrittura impegnata” (cfr. Lorenzi e Perrone, 2015) e con il ruolo dell’autore e mescola finzione testuale e fattualità, dimostrando la possibilità di un’azione del testo sulla realtà come nel caso De Luca. A « Repubblica », che gli domanda se un intellettuale possa o meno disinteressarsi delle conseguenze delle parole che pronuncia, De Luca risponde di no: « Se poi l’intellettuale è uno scrittore, è bene che conosca il significato delle parole: è il suo mestiere. Direi di più: l’intellettuale non dovrebbe mai smentire quel che ha detto e scritto [...] Io cerco sempre di fare le cose che dico, di farle concretamente, intendo. Perché credo che la scrittura non sia sufficiente a esaurire il mio impegno civile » (Griseri, 2015).

Le parole scritte sul giornale istigherebbero, dunque manipolerebbero invitando a un’azione violenta. Contraria è la visione di De Luca, per cui la propria parola è un invito all’azione, non violenta, ma metaforica, legata alla riflessione, una sorta di maieutica del pensiero. Ecco come si difende l’autore, appellandosi all’identità di “lavoratore della parola” che ne certifica la competenza:

Vorrei essere lo scrittore incontrato per caso, che ha mischiato le sue pagine ai nascenti sentimenti di giustizia che formano il carattere di un giovane cittadino [...] istigare un sentimento di giustizia, che già esiste ma non ha ancora trovato le parole per dirlo. Di fronte a questa istigazione alla quale aspiro, quella di cui sono incriminato è niente (De Luca, 2015a, pp.17–18). Uno scrittore al suo meglio istiga alla lettura e qualche volta anche alla scrittura. Pasolini mi istigava a formarmi un’opinione in disaccordo con lui. (De Luca, 2015a, p.21)

Un consapevole De Luca, già nel 2010 dichiarava a « Nazione Indiana », a proposito di letteratura impegnata e responsabilità dell’autore, che uno scrittore:

È tenuto a scrivere bene le sue storie e se ha fatto questo in buona coscienza, ha meritato il rango e lo stipendio. Ma se ci tiene a darsi un impegno in più, allora gli spetta di promuovere la libertà di parola per chiunque, compresi i suoi avversari. Libertà di parola detta, scritta, letta, cantata: per tutti non solo per qualche collega ristretto da un regime. Non sono una persona impegnata, sono uno che qualche volta ha preso degli impegni. Non mi piace firmare appelli, petizioni e simili sciacquature di coscienza. Se posso, preferisco stare al pianoterra dove succede attrito tra idee e ordine pubblico. In quei posti, dalla Val di Susa a Termini Imerese, si lavora al prezzo di libertà da custodire, in minoranza contro l’usura della dote assegnata dalla costituzione. (De Luca, 2010)

Si tratta di una riflessione risalente a molto prima del caso No Tav, da cui si può dedurre come, nella semiosfera che riguarda De Luca, l’impegno civile che lo ha visto protagonista di varie lotte politiche (non va dimenticato il trascorso dell’autore in Lotta Continua) sia connesso a una certa idea di libertà di parola e di espressione. La stessa idea tornerà nelle rappresentazioni

e difese che lo riguardano, come *fil rouge* isotopico nel discorso giornalistico, che garantisce coerenza all'immagine dello "scrittore impegnato". Se sul livello discorsivo De Luca riveste il ruolo di scrittore impegnato, scendendo al livello semio-narrativo è possibile individuare la corrispondenza del suo ruolo tematico al ruolo attanziale del soggetto che, valorizzando euforicamente la libertà di espressione, si è trovato in situazioni di opposizione a poteri forti. La vicenda Tav riproduce lo scenario: da una parte un potere che vuole costruire la propria comunicazione senza l'intralcio di opposizioni, dall'altra una lotta della minoranza, la cui unica arma non è la giustizia delle aule tribunalizie e nemmeno la violenza degli attentati, ma *la parola contraria*. È così che l'imputato, nel suo pamphlet di difesa, sposta l'attenzione dall'agentività violenta che il verbo istigare sottintenderebbe alla libera espressione di opinione: « Uno scrittore ha in sorte una piccola voce pubblica. Può usarla per fare qualcosa di più della promozione delle sue opere. Suo ambito è la parola, allora gli spetta il compito di proteggere il diritto di tutti a esprimere la propria » (De Luca, 2015a, p.24).

L'agentività della parola è dunque confermata, ma con finalità diverse dalla violenza: compito dello scrittore è sostenere il sistema valoriale della protesta No Tav attraverso la parola. De Luca non solo rivendica con forza quello che chiama il "diritto alla parola contraria" (De Luca, 2015a), ma insiste sul diritto a utilizzare le parole in un senso che non è quello che assegna loro la giustizia. Su questo punto ha infatti luogo quello slittamento semantico in seguito al quale, da un discorso incentrato sulla violenza, i giornali passeranno a parlare del caso De Luca come di un caso di presunta censura. Uno spostamento del focus tematico che avviene interamente all'interno del sistema giornalistico, e che è scatenato dal dissidio intorno al concetto di "sabotaggio". La questione si fa dunque ancora più semiotica dal momento che il dibattito si incentra, come si vedrà a breve, sul senso delle parole. "sistema De Luca", contrapposto al "sistema magistratura", propone un'interpretazione della parola "sabotaggio" ben diversa da quella dell'accusa, come si potrebbe derivare da un'accorta analisi lessematica del termine, utile a evidenziare gli opposti percorsi narrativi e attanti protagonisti di questa storia di accuse e "parole contrarie".

### 3. Sul senso del sabotaggio

Il discrimine intorno al quale si scontrano le parti nel processo De Luca è costituito dalla parola "sabotaggio", usata, secondo l'accusa, con chiaro intento delinquenziale. Valutato il potere performativo delle frasi incriminate rilasciate dallo stesso De Luca a sostegno del sabotaggio della Tav, secondo la parte lesa direttamente responsabili di effetti concreti sul reale, è interessante

prendere brevemente in esame il termine dal cui “senso” si dipartono le differenti interpretazioni che hanno dato origine alla denuncia, al processo e alla successiva tematizzazione sulla censura. Proprio dalla contrapposizione tra due valorizzazioni differenti del termine — da cui discendono due altrettanto contrapposti percorsi narrativi — deriva infatti il paradosso per cui, nonostante un concreto processo penale che vorrebbe punire una parola, la censura tanto vituperata non ha luogo e le frasi e idee di De Luca circolano liberamente.

De Luca conferma l'intento dell'udienza dello scorso 20 maggio, volta a indagare il senso di “sabotaggio”: « Si è svolto un dibattito linguistico circa l'interessante verbo sabotare. Come lo intende il vocabolario e io con esso, come pretende di fraintenderlo l'accusa. Nella impropria sede di un'aula di tribunale si è argomentata l'interpretazione di un verbo » (De Luca, 2015b). Umberto Eco (1979, 1990) ha lungamente parlato di uso e interpretazione, sottolineando la natura comunicativa della dicotomia ed evidenziando il problema di identità di codici che spesso disallinea e rende incoerente la lettura del destinatario rispetto alle intenzioni del mittente. Non è indifferente a questo problema comunicativo il fatto che le dichiarazioni di De Luca siano state scritte dai giornali e diffuse, Ugo Volli (2007, pp.41–42) sottolinea infatti che:

Proprio la “distanza” che la scrittura stabilisce fra i termini della comunicazione, l'impossibilità che vi vige di chiarire in maniera autentica attraverso il dialogo e il contraddittorio l'informazione da trasmettere, l'“oscurità” in cui il tempo inevitabilmente la avvolge, la possibilità di fraintendimento che essa strutturalmente produce, richiede al lettore un “lavoro interpretativo” autonomo.

Il processo si configura così come una sorta di dialogo in cui le due parti avanzano la propria, differente, interpretazione del concetto di sabotaggio. Un concetto risultato pericolosamente opaco e polisemico, caratteristiche che, se nell'uso che ne propone lo scrittore garantiscono una ricchezza figurativa e retorica tipica del letterario (Panosetti, 2015, pp. 71–75), rischiano però di provocare ambiguità dalle ricadute composite.

La semantica del verbo sabotare ha dunque un ruolo di primo piano nella vicenda De Luca. Il dizionario Devoto Oli (2006) definisce il sabotaggio “azione di disturbo o di danneggiamento” e, nel suo significato figurato: « Qualsiasi iniziativa volta ad ostacolare, ritardare o impedire un'attività ». Se il sabotaggio può essere un atto sovversivo che abbraccia l'illegalità, suoi sinonimi sono anche ostacolare e boicottare, verbi che sottintendono una certa passività. Al senso tecnico del concetto, che riporta a un danneggiamento materiale e fa ricadere il sabotaggio tra quelli che il codice penale considera reati, si contrappone il senso figurato di un'azione di contestazione non necessariamente attiva né violenta. Il potere simbolico del

linguaggio diventa protagonista, perché proprio sul duplice significato del sabotaggio si scontrano le parti. Nel pamphlet a sua difesa (De Luca, 2015a, p. 36), lo scrittore ha ribadito di conoscere i significati e le sfumature del verbo: « Rivendico il diritto di adoperare il verbo sabotare come pare a piace alla lingua italiana. Il suo impiego non è ristretto al significato di danneggiamento materiale, come pretendono i pubblici ministeri ». Diversi articoli hanno approfondito le sfumature figurate del significato:

Non c'è un richiamo all'intervento armato, alla lotta, alla violenza; c'è il passivo subire. Il sabotaggio si fa bloccando, fermando, imponendo la propria presenza. Sabota anche chi, semplicemente, evita il regolare svolgimento di un'attività: chi si mette davanti alle macchine in strada; chi allarga le braccia e rimane fermo, immobile, davanti all'ingresso di un negozio. Chi non fa (non compra, non accetta, non vota). (Tammaro 2015, online)

E ancora, a rinforzare l'isotopia dello scrittore impegnato in lotta: « Il termine sabotaggio fa parte di una lunghissima tradizione di lotte del movimento operaio e sindacale. Io non uso le parole a caso. Le parole hanno un peso » (Griseri, 2013). La rivalutazione del verbo avviene infine da parte di De Luca ampliando il campo semantico e includendo Gandhi e la politica:

Il verbo sabotare è nobile, ha un significato molto più ampio dello scassamento di qualcosa. Lo usava anche Gandhi. Io sostengo che il Tav vada sabotato. Anche un ostruzionismo parlamentare è un sabotaggio rispetto al disegno di legge. Ma quello che riconoscono a me, non lo riconoscono a Bossi o Berlusconi. Eppure io valgo per uno. Non ho un partito. Non sono aderente a nulla. Io sono un cittadino della Val di Susa. (Piromallo 2015, online)

L'opinione di De Luca, così confezionata e argomentata, così "contraria" in tutte le sue valorizzazioni e implicazioni discorsive a quella dell'accusa, trova terreno fertile sui media. Diventa anzi, come già accennato, un connettore isotopico tra la tematizzazione di partenza, quella che ha scatenato il processo, e la seconda, quella della difesa da un tentativo di censura. Dove i magistrati leggono una storia di violenza e delinquenza, lo scrittore trova invece una storia di legalità, in una struttura a chiasmo in cui chi è incaricato di sorvegliare sulla legge punta il dito su una sovversione, e chi è accusato di essere sovversivo usa il sabotaggio per riportare alla giustizia le cose. Il sabotaggio non è allora più quello del cantiere Tav, ma quello della parola contraria. A essere ostacolate, secondo il significato figurato del termine sabotare, sono le affermazioni di De Luca: sono e resterò anche se condannato, testimone di sabotaggio, cioè: di intralcio, di ostacolo, di impedimento della libertà di parola contraria (De Luca 2015a, p. 48).

#### 4. Chi sta con Erri

Erri De Luca è un nome noto in Italia e all'estero, soprattutto in Francia. Non stupisce che l'eco mediatica della vicenda giudiziaria che lo riguarda abbia superato i confini nazionali producendo un appello "Liberté pour Erri De Luca" in nome della libertà di espressione firmato, tra gli altri, da François Hollande, Salman Rushdie e Paul Auster. Parallelamente, si è diffusa anche un'iniziativa nata dal basso, da lettori e volti noti del mondo delle lettere, dello spettacolo, della politica. L'iniziativa si chiama *iostoconerri*, nome usato anche come hashtag con cui taggare materiale sui social network e stampato sulla fascetta che accompagna *La parola contraria*. Nato spontaneamente, il movimento sembra riprendere alcune delle dinamiche stereotipiche diffuse tra fenomeni virali e di massa online, in particolare nell'ambiente dei social network. Se esiste infatti un portale dedicato, sono attive e ricche di contenuti anche le pagine social, via via riempite con commenti e avvisi di iniziative di lettura dei testi di De Luca. *Iostoconerri* è citato anche all'interno del pamphlet di difesa dello scrittore, che riconosce dietro al movimento una comunità pronta a condividere la lotta della Val di Susa e quella per la libertà di espressione:

Alcuni amici si sono impegnati a tenere aperta una pagina internet "iostoconerri". Lì raccolgono le dimostrazioni di sostegno, di affetto, di condivisione. Nata spontaneamente, l'iniziativa "iostoconerri" ha dato prova concreta che l'incriminazione non ha isolato, ma istigato alla reazione opposta. I pubblici ministeri possono istigare, a loro insaputa. Molte persone hanno sottoscritto "iostoconerri". E io con chi sto? Sto con tutti loro e con la Val di Susa. Il processo contro di me è appendice di innumerevoli processi al popolo della vallata. Sul banco degli imputati mi piazzano da solo, ma solo lì potranno. Nell'aula e fuori, isolata è l'accusa. (De Luca 2015a, p. 49)

Oltre a questa comunità, ci sono moltissimi intellettuali che hanno espresso disapprovazione per l'accusa censoria, rafforzando così la tematizzazione sulla libertà di espressione innescata da De Luca e assunta a propria difesa. È interessante citare Paolo Mieli, noto giornalista che, pur dichiarandosi in disaccordo con lo scrittore, accetta il dibattito svolto sulla pagina:

Per un'istigazione serve un delitto compiuto, con l'istigatore in un ruolo determinante. Sono in disaccordo, e le persone in disaccordo devono portare argomenti contrari, non invocare condanne. Alle pagine scritte si risponde con pagine scritte, e la parola "sabotaggio" ha infinite sfumature, soprattutto in mano a uno dei migliori scrittori italiani. (Benini 2015, online)

Dal mondo dei media arrivano anche critiche negative piuttosto forti, come quella di Aldo Grasso (2013) che attacca lo scrittore con parole forti, definendolo "cattivo maestro", "vecchio rivoluzionario", "guru" con "un

folto seguito di groupies attempate”. Ripresa molte volte da commentatori e giornalisti, questa descrizione disforica dell’autore ne fa, in termini attanziali e di percorso narrativo, un antieroe connotato negativamente. Ma, se il senso si definisce per differenza, questa nuova prospettiva alla base della quale viene letta la vicenda non fa che rafforzare l’opposta definizione di De Luca, eroe della libertà di espressione. Attorno a lui, infatti, si muove una comunità di lettori a difesa della parola contraria e il fenomeno è costantemente sotto i riflettori.

Costruito l’eroe anticensura, a De Luca è stata inevitabilmente associata dai meccanismi mediatici e di opinione la vicenda Charlie Hebdo, con la sua sanguinosa strage avvenuta solo pochi giorni prima dell’udienza del 28 gennaio 2015. Fuori dal tribunale di Torino sono così comparsi non solo gli slogan “iostoconerri”, ma cartelli con la scritta “Je suis Erri” a riprendere intertestualmente il ben noto “Je suis Charlie”, secondo un meccanismo di definizione dell’opinione pubblica attraverso le dinamiche dei social network che Massimo Leone (2015) ha definito “comparative relativizing”. Il fatto riporta l’attenzione sul discorso della violenza e della censura, e sulla tematizzazione generata intorno al caso De Luca dal brusio mediatico, social e intertestuale. Per quanto non paragonabili, entrambi i discorsi mescolano isotopie di violenza e libertà di espressione, entrambi prendono forma dal discorso giornalistico — vignette satiriche e interviste — entrambi sono accompagnati da discorsi altri legati alla comunicazione online e alla creazione di movimenti di sostegno alla libertà di espressione con slogan specifici. Ecco perché, sfruttando la vicinanza temporale degli eventi e la sensibilità particolarmente ricettiva dell’opinione pubblica in termini patemici, “je suis Charlie” è associabile a “iostoconerri”. In entrambi i casi si sottolinea la forte identificazione di un gruppo di persone con i vignettisti di Charlie Hebdo e con Erri De Luca. A stabilire la vicinanza delle persone a chi è stato punito per una forma di censura, ricorre il pronome io, presente in entrambi gli slogan: il deittico identifica in una prima persona chiunque aderisca al fenomeno spontaneo per vicinanza ed empatia a chi è coinvolto realmente. Così come accaduto per l’imperversante slogan “Je suis Charlie”, « everyone in the world could appropriate this “I”, inhabit the time of its enunciation, and transporting its content to whatever latitude » (Leone, 2015). L’effetto simbolico e mediatico risulta molto intenso anche in conseguenza di questo legame intertestuale: i valori del discorso sulla censura sono rafforzati da tutto ciò che la vicenda Charlie Hebdo porta con sé in termini semiotici, dunque tematizzazione, ruolo degli enunciatori nei deittici, sistema valoriale e percorso narrativo degli attanti non possono che portare alla definizione di una nuova agenda, incentrata sulla libertà di espressione.

## Conclusioni

Si è visto come il discorso sulla vicenda Erri De Luca abbia avuto origine dai giornali e sugli stessi giornali sia tornato, attingendo a fenomeni tipici di altri tipi di comunicazione, a loro volta originati da vicende interlacciate al discorso mediatico. Le dinamiche di agenda setting hanno modellato il racconto della realtà secondo una logica giornalistica, restituendo un'informazione che, seppure autoreferenziale quando alimentata dagli stessi fenomeni che ha generato e a cui ha dato spazio, richiede attenzione nel momento in cui dà luogo a effetti concreti sul reale. Si tratta inoltre di processi di *newsmaking* e costruzione del senso che ruotano intorno a un interessante fenomeno semantico originato dal concetto di "sabotaggio" e dal suo significato. Introdotta nella sfera discorsiva sulla vicenda De Luca da una tematizzazione focalizzata sulla violenza, la parola sabotaggio si è fatta connettore isotopico nel momento in cui ne è stato sottolineato il significato figurato. Da questo scarto ha potuto così avere origine la seconda tematizzazione, quella relativa alla censura e alla libertà di espressione. Una censura di cui tanto si è parlato ma che, nel suo senso più radicato, quello di occultamento, non si è verificata: De Luca ha espresso e continua a esprimere la propria opinione, ma non in regime di libertà, essendo sottoposto a procedimento penale. La censura ha dunque vinto e fallito allo stesso tempo. Ha vinto, perché in un'aula di tribunale un'accusa e una difesa dibattono sul senso di un'intervista pubblicata da un giornale. Ha fallito perché le parole di De Luca, con processi di costruzione del senso a cui gli stessi giornali hanno contribuito, hanno subito un riverbero tale da risuonare molto più di quanto avrebbero fatto altrimenti. L'esplosione della notizia ha anzi creato una nuova onda di comunicazione, con testi, segni e fenomeni che non hanno censurato ma posto l'accento sulla necessità di un libero pensiero e di un sostegno al "maestro" di cotale pratica. L'effetto boomerang è evidente, *la parola contraria* resta dunque tale, connotata da un percorso narrativo che la vuole sotto accusa, ma non perde la possibilità di farsi ascoltare, amplificata grazie alla competenza dei lavoratori della parola: l'intellettuale, che intesse pensieri e letture della realtà e il sistema giornalistico, incaricato di assicurare spazio a quelle letture della realtà e, a sua volta, di crearne altre secondo logiche diverse ma altrettanto parte del grande sistema comunicativo di una società democratica. La censura latente porta a concludere con il pensiero che lo stesso De Luca ha formulato a proposito della sua vicenda: « Il fatto sussiste ma non costituisce reato è la formula che mi aspetto per il mio processo » (Puliafito 2015).

## Bibliografia

- AUSTIN J.L. (1962) *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford, UK (trad. it. C. Villata, *Come fare cose con le parole: Le William James Lectures tenute alla Harvard University nel 1955*, Marietti, Genova, 1987).
- BARTHES R. (1984) *Le Bruissement de la Langue. Essais Critiques IV*, Seuil, Parigi (trad. it. B. Bellotto, *Il brusio della lingua. Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1988).
- CHIAPPORI A. (2015) *Tra dire e fare il vero. Appunti semiotici per una mappatura della scrittura impegnata oggi* in F. Lorenzi e L. Perrone (a cura di), *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, Giorgio Pozzi, Ravenna.
- DE LUCA E. (2015a) *La parola contraria*, Feltrinelli, Milano.
- ECO U. (1979) *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
- (1990) *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- HABERMAS J. (1962) *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Luchterhand, Neuwied (trad. it. A. Illuminati, F. Masini, W. Perretta, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Bari–Roma, 2004).
- LEONE M. (2015) *To Be or Not to Be Charlie Hebdo: Ritual Patterns of Opinion Formation in the Semiosphere*, “Social Semiotics”; DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/10350330.2015.1080038> (Taylor & Francis, Londra e New York).
- LIPPMANN W. (1922) *Public Opinion*, Harcourt–Brace, San Diego [trad. it. *L'opinione pubblica*, Donzelli, Roma, 2004].
- LORENZI F. e PERRONE L. (2015) (a cura di) *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, Giorgio Pozzi, Ravenna.
- MARRONE G. (2010) *L'invenzione del testo*, Laterza, Bari–Roma.
- PANOSETTI D. (2015) *Semiotica del testo letterario*, Carocci, Roma.
- VOLLI U. (2007) *Il nuovo libro della comunicazione*, Il Saggiatore, Milano.

## Articoli e documenti online [ultimo accesso il 13 giugno 2015]

- BENINI A. (2015) *Processo al processo Erri De Luca* “Il Foglio”, 31 marzo, [http://www.ilfoglio.it/cronache/2015/03/31/processo-al-processo-erri-de-luca\\_1-v-127233-rubriche\\_cio1.htm](http://www.ilfoglio.it/cronache/2015/03/31/processo-al-processo-erri-de-luca_1-v-127233-rubriche_cio1.htm).
- BRUNO R. (2014) *Ipm: azioni No Tav dopo le frasi di Erri De Luca* « Il Corriere della sera », 6 giugno, p. 18, [http://archiviostorico.corriere.it/2014/giugno/06/azioni\\_Tav\\_dopo\\_frase\\_Erri\\_co\\_o\\_20140606\\_5cd2d8e6-ed3e-11e3-9567-7a53b052eb9f.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/2014/giugno/06/azioni_Tav_dopo_frase_Erri_co_o_20140606_5cd2d8e6-ed3e-11e3-9567-7a53b052eb9f.shtml).
- CHIAPPORI A. (2014) *Io sto con Erri De Luca* “In Ogni Dove Piemonte”, n. 9, [http://issuu.com/inognidovepiemonte/docs/iodn\\_9\\_web](http://issuu.com/inognidovepiemonte/docs/iodn_9_web).

- DE LUCA E. (2010) *Il Calzolaio* “Nazione Indiana”, 17 febbraio, [www.nazioneindiana.com/2010/02/17/il-calzolaio/](http://www.nazioneindiana.com/2010/02/17/il-calzolaio/).
- (2015b) Domande, 26 maggio, <http://fondazionerrideluca.com/domande/>.
- EDUATI L. (2013) *Tav. Erri De Luca: va sabotata, è l'unico modo che c'è per fermarla. Il procuratore Caselli esagera*, «L'Huffington Post», 13 settembre [http://www.huffingtonpost.it/2013/09/01/tav-erri-de-luca-va-sabotata\\_n\\_3851994.html](http://www.huffingtonpost.it/2013/09/01/tav-erri-de-luca-va-sabotata_n_3851994.html).
- GRASSO A. (2013) *La vanità dello scrittore No Tav perso nella notte della politica*, «Il Corriere della Sera», 6 ottobre, [www.corriere.it/cronache/13\\_ottobre\\_06/vanita-scrittore-no-tav-perso-notte-politica-cf53a94a-2e4e-11e3-9d21-b46496cc2a61.shtml](http://www.corriere.it/cronache/13_ottobre_06/vanita-scrittore-no-tav-perso-notte-politica-cf53a94a-2e4e-11e3-9d21-b46496cc2a61.shtml).
- GRISERI P. (2013) *La confessione di Erri De Luca: “Ho partecipato ai sabotaggi No Tav”*, «La Repubblica.it», 8 settembre, [http://www.repubblica.it/cronaca/2013/09/08/news/no\\_tav\\_erri\\_de\\_luca-66104929/](http://www.repubblica.it/cronaca/2013/09/08/news/no_tav_erri_de_luca-66104929/).
- PEPE I. (s.d.) *Tav e Informazione Analisi della rappresentazione mediatica della issue Tav* su «Corriere Della Sera», «Repubblica» e «La Stampa», <http://www.notav-avigliana.it/listing/taveinformazioneirenepepe-140217092348-phpapp02.pdf>.
- PIROMALLO J. (2015) *Je suis Erri de Luca... Ma che incauta idiota sarò mai!* “Il fatto quotidiano blog”, 31 gennaio, <http://www.iffattoquotidiano.it/2015/01/31/je-suis-erri-de-luca-ma-che-incauta-idiota-saro-mai/1381611/>.
- PULIAFITO A. (2015) *Erri De Luca all’#Ijff15: La parola contraria*, 18 aprile, <http://iostoconerri.net/2015/04/18/erri-de-luca-allijf15-la-parola-contraria/>.
- TAMMARO G. (2015) *Tutti sono Charlie. E di Erri De Luca nessuno parla*, “GQ Italia”, 2 febbraio, [www.gqitalia.it/news/2015/02/02/tutti-charlie-erri-de-luca-nessuno-parla/](http://www.gqitalia.it/news/2015/02/02/tutti-charlie-erri-de-luca-nessuno-parla/).

# Representaciones de la muerte en el videojuego

Lo lúdico y lo narrativo entre la norma y el desvío

DIEGO MATÉ\*

ENGLISH TITLE: *Representations of Death in Videogames: The Ludic and the Narrative between Norm and Deviation*

ABSTRACT: Since its beginnings, death in videogame has been represented much differently from any other media. By associating death with failure and recurrence, videogame and its ludic dimension developed, thorough time, two steady ways of representing death. Firstly, by suggesting it and making it invisible; secondly, by maximizing the audiovisual regime and making it spectacular. However, the repetition of those representational strategies — quickly turned into plausible features — ended up closing the expressive possibilities of videogame, and it was not until a few years ago that the survival genre could break this rhetoric and semantic order. The novelty arrived through the function of permanent death (*permadeath*) that produced great distortions of ludic, temporal and narrative dimensions. Released in 2014, *This war of mine* constitutes a deviation from the norm. *This war of mine* is a survival game that focuses on war from the perspective of a group of civilians, and also fictionalizes the siege to Sarajevo during the Bosnian War. Among other innovations, the game represents the effect of death upon others: pain, guilt, depression and solidarity are portrayed as variables of a ludic structure without precedents that tries to enhance two major forms of the culture in conflict: the ludic vs. the narrative. From a semiotic perspective, this work analyzes these journeys and inquires for the different closings (censorships) and thematic expansions that videogame set up in relation with death and its representation.

KEYWORDS: Video Game; Semiotics; Representation of Death; Survival Game.

## Introducción. Lo lúdico y lo narrativo: dos grandes formas en pugna

¿Cómo elabora la muerte el videojuego? En principio, es posible esbozar una serie de diferencias en relación con el trabajo de otros lenguajes como el cine o la literatura. En contraposición con estos, y siguiendo la terminología

\* Diego Maté, Universidad Nacional de las Artes (diegomateyo@gmail.com).

propuesta por Espen Aarseth, el videojuego es un texto ergódico que requiere, para su desarrollo, de la participación de un usuario. A diferencia de los textos cerrados, completos que ofrecen los lenguajes tradicionales, el texto ergódico es abierto, supone la interactividad, el usuario participa de su desarrollo modificando la superficie textual (aquí “cerrado” y “abierto” no deben confundirse con ciertos tratamientos temáticos o narrativos capaces de crear efectos discursivos vinculados con aperturas enunciativas o narrativas, como la utilización de elipsis que apelan a un saber del enunciatario, o los relatos que no ofrecen un cierre conclusivo). El carácter interactivo del videojuego, su cualidad ergódica, es lo que lo distancia de la textualidad propia de otros medios que el usuario no puede modificar (Aarseth 1997). Así, interacción del videojuego debe ser comprendida en un sentido estrictamente discursivo: como la posibilidad de incidir efectivamente en la configuración textual.

Es ese carácter ergódico del videojuego el que, asociado a su dimensión lúdica, propició el tratamiento de la muerte como ningún otro medio lo había hecho antes. Esa ludicidad toma la forma de un sistema de reglas y objetivos que regulan y dirigen la experiencia de juego; sistema ausente, por otra parte, en otros textos ergódicos que, a diferencia del videojuego, carecen de una estructura lúdica, tales como la literatura hipertextual o un software, que no ofrecen experiencias organizadas en torno a objetivos que conduzcan a eventuales estado de victoria o derrota. De alguna manera, el videojuego conforma una textualidad lúdica en el sentido en el que Roger Caillois define la forma *ludus*, como una experiencia de juego reglada que demanda la obediencia plena de los participantes (opuesta a la forma *paidea*, más libre y sin constricciones de ese tipo [Caillois 1958]).

La yuxtaposición del carácter interactivo y la dimensión lúdica favorecieron una (re)elaboración de la noción de la muerte radicalmente distinta a la de otros medios y lenguajes artísticos. La muerte estuvo desde los inicios del videojuego asociada al fracaso en el logro de los objetivos, y alejada de cualquier tratamiento semántico vinculado con el sacrificio o con una acción encomiable. Como contrapartida, en el cine, la literatura o la pintura, la muerte rara vez aparece como fruto del fracaso, y suele vehiculizar tematizaciones relacionadas con distintos ideales vinculados con el sacrificio, la redención o la punición legal, entre muchísimos otros; el morir se encuentra cargado de significación y aparece caracterizado temporalmente: solo se muere una vez.

En relación con esto, Souvik Mukherjee dice que

las convenciones tradicionales de la muerte están influenciadas por una idea del tiempo como progresión cronológica. Enfrentados a un fenómeno como el videojuego, donde la progresión cronológica deja lugar a estructuras más inmanentes,

las concepciones acerca de la muerte, la memoria y los hechos son enormemente problematizadas. (Mukherjee 2009, p. 2)

En cambio, cuando los *avatar* de *Super Mario Bros*, de *Double Dragon* o de *Pac-Man* mueren, no lo hacen en nombre de un ideal o de un sacrificio, y su muerte no simboliza ninguna clase de conquista o punición moral; lo que se pone de relieve es, justamente, el fracaso, la falta de competencias del enunciario, el no haber sido capaz de cumplir con una determinada tarea como rescatar a una princesa, poner fin a una pandilla de malvientes o comer todos los puntos blancos.

Este énfasis colocado en el acto de fallar en una determinada tarea se debe a que, en el videojuego, la muerte se encuentra integrada en un sistema de reglas y objetivos y no en un relato como en los casos mencionados antes, entonces se vuelve un “significante del fracaso” (Harrer 2013).

Pero junto con la asociación al fracaso, la muerte en el videojuego presenta otro rasgo singular que la diferencia de otros medios: la recurrencia. Justamente, el fracaso supone como penalidad un retroceso, la repetición: volver al comienzo del nivel, a un estadio anterior del juego, o incluso al inicio de la partida. El límite de la penalización es la finalización de la partida: el discurso se clausura y el usuario es expulsado de su superficie. Mientras que la muerte en otros medios se rige por coordenadas lineales, salvo excepciones que se producen dentro de géneros o de tipos de textos que habilitan un eventual retorno a la vida (ciencia-ficción, relatos fantásticos, religiosos, animación, o algunos casos filmicos singulares como *El día de la marmota*, *Ocho minutos antes de morir* o *Al filo del mañana*), en el videojuego acaba por trazar como figura constante ya no una línea recta sino un círculo, un constante retorno a una situación previa. Sabine Harrer explica que esa particular concepción de la muerte le valieron al videojuego críticas en relación con el tratamiento de la pérdida: el medio habría privilegiado la cuestión de *losing* (perder, fracasar) y, por ende, trivializado la muerte al despojarla de cualquier dimensión de *loss* (sentimiento de pérdida). En esa misma línea, la autora concluye que la recurrencia difícilmente pueda conseguir que el jugador sea afectado emocionalmente, y que, a fin de cuentas, el videojuego quizás haya equipado perceptivamente a los jugadores para comprender la muerte como una mera trivialidad (Harrer 2013). Souvik Mukherjee coincide con esta postura:

En una cultura donde la muerte es una triste finalidad y donde la resurrección solo es posible por lo divino, el videojuego parece trivializar escandalosamente la muerte por el hecho de sumarla a la perspectiva de la multiplicidad. (Mukherjee 2009, p. 1)

Sin embargo, el autor no cree que esto sea algo negativo y toma distancia de la opinión del desarrollador y teórico uruguayo Gonzalo Frasca, que cree

que, desde la perspectiva de la vida real, la reversibilidad de la muerte del videojuego estaría trivializando el valor sagrado de la vida (Mukherjee 2009).

Por lo general, la experiencia de jugar un videojuego contempla que el *avatar* muera más de una vez, sin que esa muerte se perciba como algo extraño o por fuera de lo previsible. En géneros que construyen una escena enunciativa particularmente centrada en el despliegue de aptitudes físicas y cognitivas, como el de plataformas, de lucha callejera o de *first person shooter*, la muerte instauro un régimen de aprendizaje en el que la penalidad y el retroceso se transforman en las herramientas privilegiadas de una pedagogía que se construye sobre la corrección gradual de los propios errores (Neto 2015). Jason Tocci, por su parte, explica que la dinámica de prueba y error interrumpe la progresión narrativa, obligando al jugador a enfocarse más tiempo en el sistema de reglas que en la ficción (Tocci 2008); es decir, lo lleva a adquirir destrezas.

El conflicto de fondo se produce entre dos grandes formas de la cultura: lúdico vs. lo narrativo. Mientras que en los relatos la muerte posee un carácter lineal e implica un estado terminal, en el videojuego introduce la recurrencia y la reversibilidad. A medida que el videojuego fue incluyendo relatos más desarrollados, la muerte fue desdoblándose y tomando ciertas propiedades según el dominio en el que se desarrollara: por un lado, la muerte ganó en peso dramático en las secciones narrativas de los juegos (llamadas cinemáticas, momentos no interactivos); por otro, la muerte en términos lúdicos descrita antes siguió generando ese singular régimen estable de recurrencia y reversibilidad inédito en otros medios y lenguajes. Así, en la actualidad, hablar de la muerte en el videojuego supone apelar a dos grandes construcciones radicalmente distintas. Los juegos que contemplan los dos tipos de muerte por separado, la lúdica y la narrativa, son numerosos (para un estudio de dos casos, puede leerse el trabajo de Sabine Harrer en el que la autora analiza cómo funciona la muerte de personajes secundarios en *Ico* y *Final Fantasy VII* [Harrer 2013]). Claro que estos entrecruzamientos no están exentos de problemas. Tocci, en su análisis de cómo las reglas de los juegos interactúan con la habilidad para contar historias, dice que

la muerte narrativa es una disrupción innecesaria, debido la típica estructura de juego de prueba y error, de morir e intentar de nuevo. El videojuego podría ser el único medio narrativo en el que la muerte del protagonista no solo está despojada de drama, sino que es completamente rutinaria. Si los jugadores tienen alguna reacción emocional, es por lo general frustración antes que reflexión. (Tocci 2008, p. 187)

Este choque y síntesis entre las formas del juego y el relato, por supuesto, está lejos de resolverse o de adquirir una expresión armónica y estable.

## 1. Conformación del corpus y metodología

Este trabajo se propone comenzar a responder las siguientes preguntas: el carácter lúdico, ¿qué facetas expone de la muerte, en relación con lo hecho por otros lenguajes? ¿Cuáles retoma y da a ver y, como contrapartida, cuáles invisibiliza? En el apartado siguiente se analizará la muerte lúdica y lo que podría denominarse su modo de representación tradicional, que abarca desde los primeros juegos hasta el presente, y una segunda forma representativa vinculada con la espectacularización. Posteriormente, se estudiará un caso desvío que ilumina aspectos y motivos antes oscurecidos del tema.

El corpus está integrado por algunos pocos casos que permiten ejemplificar y sintetizar cada una de las dos formas de representación, teniendo en cuenta sobre todo variables de tipo genérico: así, cada caso permite resumir el tratamiento de la muerte dentro del marco de un género y reponer, de esa forma, la estabilidad retórica de cada forma representativa. Creemos que la elección de esos casos alcanza a dar un panorama bastante abarcativo de la extensión de cada uno de los modos; el trazado de ese panorama, por supuesto, no aspira a la exhaustividad y podrá ser puesto en entredicho por trabajos posteriores. El corpus se completa con un caso final de desvío.

La metodología de análisis emplea una perspectiva semiótica siguiendo un modelo que se divide en tres niveles articulados entre sí: retórico (lo configuracional, operacional del texto), temático (lo semántico) y enunciativo (la escena comunicativa discursiva que permite delimitar a un enunciador y un enunciatario como productos del trabajo textual)<sup>1</sup>. El análisis estará enfocado sobre todo en los dos primeros niveles, es decir, en cómo aparece tematizada la muerte a partir de los recursos expresivos del videojuego. Aquí es necesario aclarar que una dimensión retórica fundamental del medio consiste en el establecimiento de reglas y objetivos que orientan y dirigen el recorrido del enunciatario. Esa dimensión, que en este trabajo ya fue denominada “lúdica”, entra en contacto con estrategias representacionales (retóricas) que incluyen distintos niveles de mimesis, figuraciones del cuerpo, escenificaciones de la violencia, etc. Esos elementos constituyen el soporte textual de distintas tematizaciones posibles a partir de la elaboración de motivos (Segre 1988). Lo semántico, para decirlo de alguna forma, es retorizado de maneras distintas en cada caso. Los dos modos representativos que se analizarán a continuación demuestran una relativa estabilidad en esos dos niveles. Luego de señalar las principales líneas de fuerza de los dos modos, se estudiará un caso que produce desvíos en los tres niveles y que permite imaginar nuevas estrategias representativas de la muerte por parte del videojuego.

1. Seguimos aquí las conceptualizaciones de Oscar Steimberg a propósito de los tres niveles de análisis en su estudio sobre géneros y estilos.

La cuestión de la censura será abordada a partir de la noción de verosímil elaborada por Christian Metz. Metz sostiene que el verosímil es, en el fondo, la mera reiteración de convenciones que, desde el terreno de lo dicho, acota las posibilidades del decir. El semiólogo del cine vincula ese acotamiento con la censura, a la que divide en tres clases: institucional (es decir política, por lo general a cargo del Estado), económica (relacionada con la circulación y explotación mercantil) y, por último, individual, subjetiva, que remite a los límites que se autoimpone el propio creador (Metz 1975). Sin embargo, en Metz la censura es entendida en términos semióticos, como la insistencia de ciertos tratamientos de algunos temas que clausuran la posibilidad de acercamientos temáticos nuevos. Así, siguiendo este planteo, en el trabajo se presentarán los dos modos de representación de la muerte como verosímiles estables pero también restrictivos que son puestos en crisis cuando el videojuego, mediante un juego novedoso como *This War of Mine*, expande las posibilidades del decir a través de una retorización inédita del tema dentro del medio.

## 2. El videojuego y sus modos de representación: La muerte velada y la muerte espectacular

En principio, hay que señalar que muchos juegos no alcanzan a tematizar directamente la muerte. Apelaremos a casos de distintos géneros (lucha callejera, plataformas y *puzzle*) en los que se verifica esta ambigüedad. En *Double Dragon*, cuando el *avatar*, por obra de los ataques enemigos, es despojado de su energía, cae al piso boca arriba, se coloca boca abajo, musita una breve queja, titila y desaparece. En *Super Mario Bros*, cuando el *avatar* es tocado por un personaje u objeto enemigo, mira hacia la pantalla con rostro de sorpresa, se eleva y cae repentinamente hasta desaparecer por el límite inferior del cuadro. En *Pac-Man*, cuando el *avatar* colisiona con uno de los cuatro fantasmas que lo persiguen, su cuerpo comienza a deshacerse por partes hasta desaparecer completamente. Lo que se verifica en los tres casos es una degradación, un daño que interrumpe la acción y hace surgir un nuevo *avatar*, idéntico al anterior, pero no el acto de morir propiamente dicho. En esta primera etapa representacional, la muerte surge indirectamente como efecto de sentido producto de un deterioro (lúdico, de la fisonomía del *avatar*) y de un recomenzar, pero no de una representación directa. Así, la muerte es sugerida siempre a través de este singular régimen representacional; régimen inhallable, por su parte, en otros medios.

Podría señalarse, entonces, que en este modo, lo que la muerte oculta, antes que nada, es su propia representación, y que los juegos la elaboran de manera indirecta a partir de la relación del estado del *avatar* y de su vínculo

con el entorno y, sobre todo, a través de las distintas penalizaciones. La siguiente afirmación de Lisbeth Klastrup resume en parte lo explicado: “La muerte en sí misma no es interesante, es la punición por morir lo que más frecuentemente conforma la experiencia” (Klastrup 2008 pp 146).

Se trata, a su vez, de una muerte inmediata que no deja ver los signos de la degradación del cuerpo o la psiquis: morir es caerse al suelo y titilar, deshacerse, desaparecer. En todos esos casos, lo que esa pseudo-muerte comunica es el fracaso y la inminencia de la penalidad.

Con el paso de los años y el incremento de las tecnologías adoptadas por los distintos dispositivos, el videojuego introdujo cambios notorios, dando lugar así a una segunda gran estrategia representacional. En juegos como *Mortal Kombat*, la serie de *Resident Evil* o en *Skyrim* (lucha, *survival horror* y rol: mantenemos aquí la diversidad de géneros para la elección de casos) la muerte es, efectivamente, representada. Pero a la par de esa representación, esta vez directa, se introduce un componente nuevo: la espectacularización. Si antes la muerte surgía como un efecto de sentido fruto de una relación frustrada, errónea con el entorno, ahora la muerte es representada desde un lugar de explotación audiovisual. El *avatar* muere, el flujo lúdico se interrumpe y el juego escenifica el fracaso del jugador a partir de una notoria hiperbolización. Como explica Meghan Blythe Adams, cuando el *avatar* de *Skyrim* muere, los controles se suspenden, la imagen se ralentiza, los colores mutan a una escala de grises, y el cuerpo del personaje controlado por el jugador, dependiendo de la causa de la muerte, puede desplomarse lentamente sobre el suelo, ser mutilado o salir disparado, entre otras variables (Adams 2014). En la serie *Resident Evil*, sobre todo en las últimas entregas, la muerte puede representarse a través de una secuencia cinemática que toma prestados los códigos del cine de terror y *gore*; el jugador ya no tiene nada que hacer más que asistir en calidad de espectador a una muerte sangrienta. Por su parte, la serie de *Mortal Kombat* se hizo reconocida por introducir una novedad en el anquilosado género de lucha: ya en la primera entrega, después de que un peleador vencía al otro, podía rematarlo con una *fatality*, un asesinato coreografiado que demandaba una secuencia especial de los controles. Con cada nuevo juego, y sobre todo con la utilización de motores gráficos en tres dimensiones, la serie se caracterizó por dedicar cada vez más recursos a esa espectacularización de la muerte. En *Mortal Kombat X*, la última entrega, las *fatality* duran varios segundos y suponen toda una teatralización casi ritual de la muerte: el cuerpo del *avatar* perdedor es puesto en disponibilidad para ser desmembrado y destrozado por el contrincante en las formas más imaginativas y, al mismo tiempo, más atroces. Adams postula que “esta clase de muerte del jugador es visualmente suntuosa, expresando la frustración (incluso la agonía) de la muerte mediante lo que asemeja una danza ritual” (Adams 2014).

La representación directa de la muerte y su consiguiente espectacularización supone la invisibilización de una enorme cantidad de motivos que otros medios, mejor capacitados para el desarrollo de relatos, trabajan regularmente. En los tres casos mencionados, la muerte es violenta (nunca producto de causas naturales) y no se sabe qué ocurre después: no hay duelo, sufrimiento por parte de conocidos de las víctimas o ritos funerarios. A su vez, el dolor del que está a punto de morir carece de dimensión humana: es un dolor explotado en términos teatrales, no hay nada parecido a unas últimas palabras o un gesto final, solo los temblores y los gritos que sobrevienen a una ejecución sanguinaria. Algunos juegos, como *Mortal Kombat X* o *Skyrim*, acompañan esta teatralidad con una maximización del régimen audiovisual: la imagen se ralentiza (la muerte debe durar y prolongarse lo más que se pueda) y el punto de vista puede ir cambiando como para revelar distintas facetas del acto.

La muerte hiperbólica comparte con la estrategia anterior su incapacidad para sumergir al jugador en la diégesis:

La muerte del jugador contiene un miserable recordatorio de que nuestra identificación con el avatar es siempre efímera. Al momento de morir, somos eyectados no solo de nuestro personaje, sino de nuestro juego. (Adams 2014)

De esta forma, en un mismo movimiento, el videojuego propone una exacerbación de la muerte al tiempo que clausura desde una enorme cantidad de verosímiles provenientes de zonas no lúdicas de la cultura como los relatos, hasta la posibilidad de la inmersión diegética. En la primera estrategia descrita, la recurrencia negaba la posibilidad de conocer qué ocurre después de producida la muerte, que además era representada indirectamente, mientras que la hiperbolización de este segundo momento dispone una escena ritual en la que la muerte queda reducida a un breve y fulgurante espectáculo que busca con evidencia generar alguna clase de shock.

A continuación, se analizará un caso de desvío en el que se propone una semantización que toma distancia de las cristalizadas en los dos momentos analizados y que ilumina, a la par que construye, distintas zonas significantes de la muerte antes ausentes en el medio.

### 3. Ante el dolor de los otros: la función *permadeath* y *This War of Mine*

La noción de muerte permanente (o *permadeath*) no es nueva, pero siempre tuvo una presencia marginal en la producción y estuvo confinada a géneros concretos. Brendan Keogh explica que este recurso

tiene una larga historia como restricción fija en géneros específicos, como los juegos de rol y su subgénero, el roguelike. En algunos casos, la muerte permanente se encuentra por defecto y es la única manera de involucrarse con el juego; en otros, es ofrecida como una alternativa en los niveles de dificultad “hardcore” o “iron man” que pueden ser elegidos al comienzo del juego. (Keogh 2013, p. 3)

En juegos que implementan la función permadeath, un avatar que muere ya no puede ser revivido, y el jugador debe recurrir a otros personajes o comenzar una nueva partida. Se trata de una alternativa al tratamiento tradicional de la muerte, y que introduce en el videojuego distorsiones de orden lúdico, temporal y narrativo: por un lado, el fracaso, ahora de carácter final, obliga a reevaluar la estrategia de juego; hay que pensar cada movimiento y anticipar los posibles resultados ya que un error mínimo puede modificar sensiblemente (o clausurar, incluso) la partida. La función permadeath propicia un estilo de juego menos orientado a la experimentación que a la cautela y el cálculo (Keogh 2013). Esta dinámica también supone una concepción del tiempo distinta, ya no recurrente y circular, como en los casos vistos anteriormente, sino lineal e irreversible. A su vez, el autor sostiene que el recurso del permadeath favorece notablemente la inmersión en la diégesis; ante la amenaza de perder todo lo conseguido hasta el momento, el jugador se identificaría más y mejor con el avatar, involucrándose en cada una de sus acciones y posteriores resultados<sup>2</sup>.

Muchos de los juegos que implementaron la muerte permanente lo hicieron en forma moderada, agregándolo solo en el modo de dificultad más elevado. Diablo II, Diablo III y Minecraft, por ejemplo, permiten elegir entre distintos niveles de dificultad: solo en hardcore, el más alto, se activa la función permadeath; en los niveles restantes, en cambio, la muerte es un estado reversible. Por su parte, otros juegos, menos frecuentes, como This War of Mine, la implementan de manera general.

2. Un comentario: en los últimos años muchos jugadores han optado por un estilo de juego radical que supone el agregado de la muerte permanente en juegos que originalmente no la ofrecen como opción. Se trata de un uso en el que el jugador decide no continuar la partida una vez que muere el *avatar*, sin importar que el juego habilite la posibilidad de seguir jugando. Los jugadores que declaran seguir este código estricto renuncian a la partida una vez que el *avatar* muere, y esa declaración supone también no utilizar el sistema de guardado de partidas para volver a una situación previa al momento de la muerte. El objetivo pareciera ser la búsqueda de una “experiencia más intensa” (Mushan 2012). Respecto de este tema, se recomienda la lectura del trabajo de Brendan Keogh citado anteriormente, en el que el autor narra una experiencia personal de este tipo en una partida de *Minecraft*. También pueden leerse testimonios de jugadores en foros online que relatan experiencias similares con diversos juegos, como los siguientes: [https://www.reddit.com/r/Games/comments/248zhw/permadeath\\_as\\_a\\_gameplay\\_mechanic\\_how\\_do\\_you\\_feel/](https://www.reddit.com/r/Games/comments/248zhw/permadeath_as_a_gameplay_mechanic_how_do_you_feel/); [https://www.reddit.com/r/farcry/comments/19yrvn/hardcore\\_permadeath\\_survival\\_playstyle/](https://www.reddit.com/r/farcry/comments/19yrvn/hardcore_permadeath_survival_playstyle/); <https://www.gamerswithjobs.com/node/1221106>. Nuestro trabajo, sin embargo, no se ocupa de esta singular práctica (particular modo de apropiación todavía reducido a un pequeño núcleo de jugadores), sino de la función *permadeath* implementada como restricción discursiva efectiva por parte de los juegos.

This War of Mine ficcionaliza de manera libre el asedio de Sarajevo durante la guerra de Bosnia, y opera una curiosa torsión en relación con la tematización de lo bélico por parte del videojuego: mientras que los juegos siempre observan la guerra desde el punto de vista de los combatientes, aquí la mirada se ancla en la población civil que debe sobrevivir por sus propios medios durante el conflicto armado. Al comienzo de la partida, el jugador cuenta con tres avatar refugiados en una casa a poco de empezado el bombardeo de una ciudad sin nombre. El número de personajes total es limitado (doce), pero la conformación inicial es azarosa y varía de partida en partida. El juego se divide en dos ámbitos bien diferenciados: la casa, que supone acciones como comer y dormir, refaccionar el lugar o trabajar diferentes tipos de materias primas (para fabricar armas, cultivar vegetales, destilar alcohol, etc.); y en las incursiones nocturnas por la ciudad, en las que los personajes salen a obtener materiales, comida, dinero y objetos de valor de otras casas y espacios públicos. El juego, perteneciente al género de supervivencia, demanda la obtención constante de recursos y su aprovechamiento óptimo; la precaria economía de los refugiados depende de un plan estable de resistencia al hambre, el frío, la enfermedad y otros contratiempos. El estilo realista que el juego adopta se funda sobre todo en la implementación de la función permadeath: por las noches, los saqueos pueden fracasar y terminar con la muerte de un personaje; durante el día, en la casa, un avatar puede morir por desnutrición, enfermedad o por una depresión honda que lo lleve al suicidio. La muerte es final e irreversible; el grupo pierde un integrante y el orden de la casa necesariamente tambalea, volviendo la partida aún más difícil.

Pero junto con ese carácter final, la muerte en This War of Mine también se distancia de la espectacularización que el medio elaboró como principal recurso representativo en su segunda etapa: aquí ni bien los personajes se desploman en el piso después de haber sido atacados, la pantalla vira al negro e informa con una frase breve de la muerte del personaje. Algo parecido ocurre con los suicidios, que siempre están elididos y son contados a partir de cuadros de texto. Es casi como si el juego luchara denodadamente contra la historia representacional del medio y su hiperbolización de la muerte, y opusiera una solución estética distinta, que se apoya sobre todo en las elipsis y los indicios.

This War of Mine produce, además, un cambio en la percepción del tiempo: al descartar la dinámica de prueba y error y su recurrencia, el desarrollo del juego es cronológico, lineal, no fomenta la experimentación sino la estrategia y el cálculo. En ese sentido, el juego promueve una inmersión menos vinculada con el sistema de reglas que con el devenir narrativo de los personajes; la cronología, sumada al componente dramático de la historia, hace que la experiencia lúdica se perciba en términos más cercanos a los de

un relato que a los de un juego. Keogh sostiene que la función permadeath contribuye a que la experiencia de juego sea percibida en los términos lineales de un relato:

Cuando la muerte de un personaje es permanente, sin embargo, game over (fin del juego) significa game over. No hay oportunidad de rebobinar el tiempo y corregir errores. El juego no es experimentado como una serie de fragmentos (...) En cambio, el juego jugado es el juego narrativizado. La muerte permanente no solo vuelve el juego más difícil mediante consecuencias más severas, sino que permite que una historia sea representada y narrativizada en tiempo real. Un solo error no es solo un fragmento de texto, sino, potencialmente, una conclusión final. (Keogh 2013, p. 3)

Pero junto con esos cambios, el juego genera una tematización novedosa de la muerte. En principio, *This War of Mine* quiebra los verosímiles descritos anteriormente y expande notablemente el decir del videojuego echando luz sobre un aspecto que el medio históricamente desdeñó: los efectos de la muerte en los otros. Los personajes poseen, además de indicadores de hambre, frío, enfermedad y sueño, uno de estado anímico. Ese indicador puede elevarse manteniendo los anteriores en buenos niveles, o construyendo ítems y artefactos que permitan alguna clase de recreación (como tocar la guitarra). Sin embargo, cuando uno de los personajes muere, los compañeros se ven irremediamente afectados, y ese shock se traduce de dos maneras: como una baja sensible en el indicador de estado de ánimo, y a través de diálogos (presentados en forma textual) que expresan su tristeza. Esto repercute en el desarrollo de la partida: frente a la muerte de un habitante de la casa, los personajes restantes, afectados por la pérdida, pueden no obedecer plenamente las órdenes del jugador: si se les indica que vayan de un punto a otro de la casa para cumplir con una labor específica, pueden interrumpir el viaje para llorar y lamentar la muerte de su amigo. Esas interrupciones atentan contra el empleo efectivo del tiempo diario ralentizando las tareas cotidianas.

Aquí se percibe lo que Sabine Harrer señala respecto de la muerte permanente en *Final Fantasy VII*, luego de la muerte de Aeris, un personaje con el poder de sanar:

En el nivel del juego, su ausencia permanente (la de Aeris) se manifiesta en la necesidad de buscar alternativas a sus habilidades de sanación. Proceduralmente hablando, perder a Aeris es equivalente a perder un patrón de juego confortable. (Harrer 2013, p. 612)

En *This War of Mine*, la muerte de uno de los personajes implica también el quiebre de posibles patrones de juego y tácticas que el jugador pudo haber elaborado. Marko puede cargar una mayor cantidad de ítems que otros

personajes durante las expediciones; Pavle es el más rápido y resulta ideal para robar casas y espacios de gran extensión; Bruno, antiguo chef, puede cocinar los alimentos más velozmente y reducir el gasto de ingredientes; Katia puede regatear mejor con los comerciantes del mercado negro, etc. Una vez que el trío inicial está conformado y que el jugador logra adecuarse a él, la desaparición brusca de uno de los personajes produce un desequilibrio en la partida y obliga a replantear el estilo de juego. La pérdida aquí reúne lo que, en términos de Harrer, otros juegos separan: *losing* y *loss*.

La manera en que cada personaje reacciona ante la muerte de un compañero y ante otras clases de acciones (como el robo, el asesinato o la solidaridad con los vecinos) depende de una suerte de “sistema de empatía” que despliega el juego, y que regula tanto la posición que toman los personajes frente a distintos eventos como la relación de unos con otros. Ese sistema no es presentado en su totalidad en la superficie discursiva, sino solo a través de algunos de sus estados resultantes, como la ya mencionada muerte de un compañero y el consiguiente duelo de los sobrevivientes. El sistema reparte distintas cualidades morales entre los doce personajes y así cada uno es presentado a partir de una cierta visión del mundo: mientras algunos condenan el hurto, otros son sensibles al sufrimiento de los demás y otros se conmueven especialmente cuando se produce un hecho de violencia. Así, también el asesinato de personas ajenas al ámbito de la casa puede afectar a los personajes. Dependiendo de su constitución ética, los protagonistas reaccionan diferentemente después de haber matado a otros en una excursión, pero siempre, en algún momento, la culpa los alcanza y altera negativamente su estado de ánimo. Si el personaje vuelve a matar a otra persona mientras siente culpa por un asesinato previo, puede quebrarse y deteriorar su ánimo hasta llegar al suicidio. Esta sucesión de hechos puede evitarse, o al menos retardarse, si otros personajes de la casa tratan de consolar al asesino, o si este intenta lidiar con la culpa a través de distintas acciones recreativas.

Estos efectos anímicos deben ser anticipados por el jugador y, una vez desatados, manejados de lo mejor posible. Así, el sistema de empatía, que trata de generar las condiciones para el surgimiento de distintos escenarios dramáticos apelando a rasgos caractereológicos tomados de otros medios narrativos (se trata, básicamente, de diversos tipos psicológicos de larga trayectoria en la novela y el cine), se vuelve determinante también para el desarrollo de la experiencia lúdica: ante el riesgo de ser descubierto robando provisiones en una casa ajena y la eventual necesidad de defenderse (y de, quizás, matar al otro), el jugador debe adoptar una postura estratégica y evaluar costos y beneficios, teniendo en cuenta que un asesinato, merced a la culpa posterior, puede implicar una merma en la eficiencia del desempeño de los *avatar*, e incluso hasta puede empujar al suicidio al personaje y despojar así al jugador de un recurso fundamental para el devenir de la partida.

Como puede verse, *This War of Mine* despliega un espectro semántico nuevo que abre enormemente las posibilidades representativas del videojuego a través de un nuevo verosímil: la muerte, por lo general reducida a un mero despliegue espectacular que transforma al jugador en un espectador, puede volverse significativa para la experiencia de juego y explorar, a su vez, lo que sobreviene a ella: sufrimiento, culpa, angustia, solidaridad, arrepentimiento; son todos motivos de la resemantización del acto de morir (y matar) que opera *This War of Mine*, y con los que el videojuego se acerca imprevistamente al tratamiento narrativo que pueden realizar otros lenguajes como el cine o la literatura (más aptos para la creación de relatos), pero sin dejar de lado el carácter lúdico propio del medio, ya que esas inflexiones narrativas que produce la muerte tienen su correlato en el desarrollo de la partida: estados anímicos como la tristeza o la depresión pueden implicar un cambio de rumbo en el transcurso de la partida, pueden (para decirlo en los términos de Roland Barthes) devenir una función cardinal capaz de inclinar el relato en una u otra dirección, sin ser ya acciones menores o simples indicios (Barthes 1973). Podría pensarse, siguiendo a Cesare Segre cuando aborda la cuestión de los motivos y los temas, que la muerte, para el videojuego históricamente un motivo, una unidad semántica simple que cobra valor solo articulándose con otros motivos y dando lugar así a un tema, en *This War of Mine* (y, en cierta medida, en el género de supervivencia) pasa a ser, plenamente, tema, ya que todas las acciones del jugador, todos los esfuerzos de los personajes, giran en torno de escapar de la muerte, de sobrevivir un día más (Segre 1988). El día, medida privilegiada de estos juegos, secciona el flujo temporal y lo convierte casi en una marca, un puntaje (algunos de estos juegos, cuando el jugador pierde, le informan la cantidad de días que sobrevivió).

No hace mucho, entonces, el videojuego parece haber ido modificando sus estrategias predominantes a la hora de elaborar la muerte hasta dar con esta modalidad reciente, pero que ya anuncia una posible estabilidad y que parece resumir el género de supervivencia y, en especial, *This War of Mine*, donde la muerte deja de ser motivo para volverse el tema que reúne en torno suyo el resto de las distintas capas semánticas del juego<sup>3</sup>. Este cambio posee fuertes implicancias enunciativas: el jugador ideal, elaborado por el discurso, ya no es alguien que se sirve del fracaso para aprender a moverse mejor en el mundo diegético, sino una figura sumergida en el universo ficcional, cuyas acciones y errores tienen consecuencias irreversibles; esa irreversibilidad termina por transmitir la sensación de que se está frente a

3. Sobre otros juegos que hacen de la muerte un tema y ya no un motivo, pueden leerse los trabajos de Jese Singal para *The Boston Globe*, “*Exploring mortality in Continuum?*987654321” y de J.P. Grant, “*Life after death*”, sobre la serie *Karoshi* y *Five Minutes to Kill Yourself*.

algo muy parecido a un relato y no tanto a un juego. Así las cosas, *This War of Mine* parece crear las condiciones necesarias para una singular aleación entre lo lúdico y lo narrativo, dos grandes formas de la cultura que parecen disputarse cada vez más abiertamente el campo del videojuego.

## Conclusiones

En el recorrido analítico trazado pudieron observarse algunas de las estrategias privilegiadas con las que el videojuego elaboró la cuestión de la muerte. De manera indirecta y vinculada al fracaso y la falta de competencias, primero; como espectáculo audiovisual que desplaza al jugador hacia la figura de un espectador; después. Pudo comprenderse, también, qué restricciones (censuras) en la producción imponía el verosímil de cada momento: el primero tematizaba la muerte en forma indirecta, la sugería sin retratarla; así, el “morir”, antes que una propiedad de los textos, era en verdad un efecto de sentido que surgía de la relación que se establecía entre el estado del avatar y ciertos elementos del entorno. De esta forma, el videojuego elidía, por ejemplo, la agonía del que muere, la impresión que esa muerte podría causar en personajes cercanos, o la degradación del cuerpo doliente. Pero cuando el medio puso en práctica la otra estrategia, la de la hiperbolización, la muerte fue transformada en un espectáculo que nada sabía del sufrimiento ajeno: el morir era representado, sí, pero ese acto de representación parecía apropiarse por completo de la escena hasta ya no deja nada que no fuera su propio retrato hiperbólico.

Por supuesto, en la actualidad estas dos estrategias conviven y no se trata de tomar a una por sobre la otra, sino de buscar allí los rastros de una trayectoria textual específica del videojuego, es decir, observar en obra el trabajo restrictivo de los verosímiles; ver cómo, por ejemplo, la muerte, inserta en un sistema lúdico, compuesto por reglas y objetivos, ya no aparece como un estado terminal y, por ende, produce grandes transformaciones en relación con lo hecho por otros medios: aquí, el morir es convención, recurrencia, un hábito establecido a fuerza de repetirse (Metz diría: verosímil y, también, censura), y esa repetición acaba por delimitar unas coordenadas temporales inéditas en la que la recurrencia resulta una operación regular. Ese carácter reversible de la muerte termina sentando las bases, además, para una pedagogía sin precedentes para la cual el morir ya no resulta el fin de todo sino, muy por el contrario, una vía para el aprendizaje y el perfeccionamiento de destrezas y habilidades cognitivas.

Sin embargo, el videojuego, en tanto medio y lenguaje, posee todavía una capacidad enorme de innovación. El reciente género de supervivencia, que implementa la función *permadeath*, y *This War of Mine* en particular, vienen

a demostrarlo. En *This War of Mine*, la muerte deja de lado su histórico estatus de motivo para convertirse en tema; ahora, el morir parece organizar la red temática que articula el juego: el enunciatario debe maniobrar una enorme cantidad de variables eficientemente solo para poder sobrevivir, para “durar” un día más. Además, habiendo convertido a la muerte en tema, *This War of Mine* permite un acercamiento inédito en el medio a cuestiones como la culpa que surge de un asesinato o el impacto emocional y físico que la muerte produce en las personas cercanas, y todo esto sin recurrir a cinemáticas (es decir, sin desplazar al jugador hacia una posición espectral), sino articulando esa dimensión temática con la lúdica, haciendo que una dialogue y repercuta en la otra. Así, el medio parece haber ensanchado felizmente y de golpe su espectro temático al volver visible una gran cantidad de cuestiones como el sufrimiento de los otros que, al menos en la gran mayoría de los juegos, aparecía vedada, era innombrable. Nace un nuevo verosímil, todavía incipiente, que seguramente habrá de devenir convención y restricción, al menos hasta que el videojuego dé con otros modos posibles de representar la muerte y hablemos de nuevas expansiones en el campo del decir.

## Bibliografía

- ADAMS M. (2014) *Spectacular Mortality: Intersections of Punitive & Educational Player Death*, “First Person Scholar”, disponible en el sitio [www.firstpersonscholar.com/spectacular-mortality/](http://www.firstpersonscholar.com/spectacular-mortality/) [último acceso el 27/05/15].
- AARSETH E. (1997) *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, John Hopkins University Press, Baltimore.
- BARTHES R. (1972) *Introducción al análisis estructural de los relatos* en R. Barthes et al. (dirs) *Análisis estructural del relato*, trad. B. Dorriots, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- BUSTILLOS M. (2011) *How Video Game Deaths Help Us Live*, “Kotaku”, disponible en el sitio <http://kotaku.com/5833553/how-video-game-deaths-help-us-live> [último acceso el 27/05/15].
- CAILLOIS R. (1958) *Teoría de los juegos*, trad. R. Gil Novales, Seix Barral, Barcelona.
- GRANT J.P. (2011) *Life after Death*, “Kill Screen”, disponible en el sitio [killscreendaily.com/articles/life-after-death/](http://killscreendaily.com/articles/life-after-death/); [último acceso el 27/05/15].
- HARRER S. (2013) *From Losing to Loss: Exploring the Expressive Capacities of Videogames beyond Death as Failure*, “Culture Unbound”, 5 (Linköping University Electronic Press, Linköping): 607–20.

- KEOGH B. (2013) *When game over means game over: Using permanent death to craft living stories in Minecraft*, ponencia presentada en *Proceedings of the 9<sup>th</sup> Australasian Conference on Interactive Entertainment: Matters of Life and Death*, RMIT University, Melbourne; disponible en el sitio [https://www.academia.edu/4632514/When\\_Game\\_Over\\_Means\\_Game\\_Over\\_Using\\_Permanent\\_Death\\_to\\_Craft\\_Living\\_Stories\\_in\\_Minecraft](https://www.academia.edu/4632514/When_Game_Over_Means_Game_Over_Using_Permanent_Death_to_Craft_Living_Stories_in_Minecraft) [último acceso el 27/05/15].
- METZ C. (1975) *El decir y lo dicho en cine*, en C. Metz et al. (dirs) *Lo verosímil*, trad. B. Dorriots, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- MUKHERJEE S. (2009) *Remembering How You Died: Memory, Death, and Temporality in videogames*, ponencia presentada en DiGRA 2009, Brunel University, Londres; disponible en el sitio <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/09287.24412.pdf> (último acceso el 27/05/15).
- MUSHAN (2012) *Unconventional Leveling, post #1: Permadeath as a Foundation for Intense Player Experiences*, en blog personal "Mushan, etc."; disponible en el sitio [mushanetc.wordpress.com/2012/04/13/unconventional-leveling-post-1-permadeath-as-a-foundation-for-intense-player-experiences/](http://mushanetc.wordpress.com/2012/04/13/unconventional-leveling-post-1-permadeath-as-a-foundation-for-intense-player-experiences/) [último acceso el 27/05/15].
- NETO M. (2015) *A Hero's Death: Human Mortality and Video Games*, University of California Press, Santa Cruz, CA.
- KLASTRUP L. (2008) *What Makes World of Warcraft a World? A Note on Death and Dying*, en Corneliussen, H.G. y J.W. Rettberg (dirs.), *Digital Culture, Play and Identity: A World of Warcraft Reader*, MIT Press, Massachusetts, 143–66.
- SEGRE C. (1988) *Tema/motivo*, en *Principios de análisis del texto literario*, trad. M. Pardo de Santayana, Crítica, Barcelona.
- SINGAL J. (2013) *Exploring mortality in Continue?*9876543210, en *The Boston Globe*, 22 de diciembre de 2013, disponible en el sitio [www.bostonglobe.com/arts/movies/2013/12/22/exploring-mortality-video-game-continue/FtYseqV8WkoG-dizk9VmJPP/story.html](http://www.bostonglobe.com/arts/movies/2013/12/22/exploring-mortality-video-game-continue/FtYseqV8WkoG-dizk9VmJPP/story.html) [último acceso el 27/05/15].
- STEIMBERG O. (2013) *Proposiciones sobre el género*, en *Semióticas. La semiótica de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 45–114.
- TOCCI J. (2008) *You Are Dead. Continue?: Conflicts and Complements in Game Rules and Fiction*, «Eludamos. Journal for Computer Game Culture», 2, 2, 187–201.

## Sim sala segno

Semiotica dello spettacolo magico fra sospensione dell'incredulità  
e dispositivi della censura

BRUNO SURACE\*

ENGLISH TITLE: *Bibbidi Bobbidi Sign. Semiotics of the Magic Show between Suspension of Disbelief and Censorship Devices*

ABSTRACT: The illusionist enunciates his texts on the basis of calibrated exercises in self-censorship. He is above all an actor performing a narrative plot and, as such, embodies a dual agency divided between what is concealed — that is, the action really executed for the realisation of the trick — and what is revealed — the moment of conjury effected through the staging of appearance disguised as being. On the level of cultural semiotics this scheme, fruitfully related to Greimas' square of veridiction, persists from semiosphere to semiosphere, in space and time. Whether it be prestidigitation, escapology, mentalism or card manipulation through sleight of hand, the magician conceals in order to reveal. The objective of this paper is to investigate the semiotic mechanisms underpinning this relationship of significant complementarity between self-censorship and *mise-en-scène* shared, what's more, by both the main currents of magic identified in the anthropology of magic: teleological sorcerers, those who give their magic a "pseudo-scientific" value designed to explain (or act upon) otherwise inexplicable cause-effect relationships, and the fairy-tale magicians who create textuality in order to entertain. This dichotomy is enriched by the presence of figures inserted in a domain of otherness, able to overturn the popular imaginary by means of extra-physical marvels, but which concern rather different semiospheres. In the present case the entertainment illusionists insert themselves in the semiosphere of show-business, in cultural topologies endowed with marked contexts of limelight and backstage, where they perpetrate their conjuring by collocating themselves in the liminal interstice which is the space of self-censorship, the place where the success of the trick is decided. Finally, but equally important, the magician is cathartically conceded the possibility of crossing the frontier towards areas of culture commonly associated with zones of censorship: he dialogues with death, penetrates minds, dissects bodies.

KEYWORDS: Semiotics of Magic; Self-Censorship; Suspension of Disbelief; Eschatology; Illusionist.

\* Bruno Surace, Università degli Studi di Torino ([bruno.surace@edu.unito.it](mailto:bruno.surace@edu.unito.it)).

## Introduzione

Uno dei modi attraverso cui l'illusionismo solitamente spiega se stesso è quello, usando una terminologia semiotica, dello "slittamento di focalizzazione". Il prestigiatore cioè sarebbe colui che attraverso specifiche gestualità e prosodie indirizza il lettore verso determinati luoghi dell'esibizione così garantendosi uno spazio "sicuro" ove eseguire il nucleo del trucco al riparo da occhi indiscreti. Ciò è vero solo in parte, e anzi è prassi molto datata — legata alle specificità di uno spettacolo classico da palcoscenico — poiché se uno slittamento avviene, questo è quantomeno duplice. In altre parole la spiegazione fornita dalla sempre più ricca comunità degli illusionisti non è che un ulteriore "specchietto per le allodole", atto a nascondere i reali meccanismi sottesi al repertorio dello spettacolo di magia<sup>1</sup>. A tutti gli effetti ciò non indigna più di tanto giacché l'atto comunicativo della performance "magica" è intrinsecamente improntato alla segretezza e in tal senso anomalo, poiché costituente una forma di narrazione ove il pubblico trae il suo godimento attraverso l'espletazione di un non-poter-sapere che collima con un non-voler-sapere<sup>2</sup>. Al di fuori dei proverbiali scettici o dei guastafeste di professione (spesso in accordo con il mago stesso), chi assiste allo spettacolo di magia esprime il desiderio di esporsi a qualcosa di meraviglioso e di inspiegabile, e non vuole conoscere i meccanismi dell'esibizione, poiché questi distruggerebbero lo stupore. Tuttavia nemmeno può potenzialmente conoscere il funzionamento del trucco, dal momento che un ipotetico scenario per cui lo spettatore possa ravvisare ciò che fa il mago costituirebbe nuovamente *de facto* l'artificio dello sbalordimento, rovesciando il controllo dall'enunciatore all'enunciatario, ergo rivoltando l'equilibrio di potere necessario alla base del contesto comunicativo. Mancherebbe quello che nel mondo dei maghi è noto come "prestigio"<sup>3</sup>, una forma di fantasmagoria retorica che basa se stessa su due componenti: nascondimento e controllo. Oggetto di questo saggio è proprio quello di indagare il

1. Ne *Il prestigiatore* (1502), dipinto di Hieronymus Bosch, vi è una sagace rappresentazione della doppia struttura tipica di ogni numero di magia, coniugata con attività di natura delinquenziale: il prestigiatore intrattiene un folto numero di astanti focalizzando la loro attenzione su uno "spazio sicuro" mentre un complice provvede a derubarli di soppiatto. Chiaramente la struttura del dipinto è molto più complessa, e sul piano figurativo e su quello plastico, e la dicotomia illusionista-illuso è solo una delle possibili chiavi interpretative osservabili. Nel merito cfr. Fraenger 1950, 1969, 1977, 1989.

2. Al contrario uno dei maggiori modi di godimento legati alla comunicazione ha a che fare con la soddisfazione della ricostruzione e la percezione di un controllo totale sul messaggio. Cfr. Barthes 1973.

3. Al tema e alla fondamentale importanza attribuita dal mago al prestigio è dedicato il film *The Prestige* (Nolan 2006). Degna di nota peraltro è la diversa etimologia alla base di "prestigio" (*praestigia*, ovvero *prae+stringere* dal vocab. Facciolati, ovvero "raggiro che rende attoniti") e "prestidigitatore" (*presto+digitus*, come a dire "svelto di dita").

funzionamento semiotico dell'operazione di autocensura che sta alla base dello spettacolo magico, rilevandone gli aspetti puntuali dal punto di vista performativo ma soprattutto sottolineandone le conseguenze nei termini di una semiotica della cultura consapevole del fatto che "forme di testualità diffusa [...] non si contrappongono affatto alle pratiche (modalità di agire e di produzione) all'interno di un ambito culturale sociale" (Fabbri e Montanari 2008, 248). L'analisi conterà quindi in una crasi metodologica fra la semiotica più propriamente riferita allo spettacolo magico come testo visivo, cui si assiste in misura mediata o dal vivo, e una semiotica della cultura che a partire dal testo visivo possa esplicitare un discorso relativo all'importanza delle pratiche di autocensura effettuate fattualmente dal prestigiatore, che nasconde porzioni del suo agire, e cognitivamente (ermeneuticamente) dal lettore, che si nasconde di sapere che si tratta di trucchi, pena una mancanza di godimento<sup>4</sup>.

### 1. Autocensura maliarda: lo sforzo di credere

Ne consegue un naturale paragone fra lo spettacolo del prestigiatore e altre forme di esibizione più o meno performative, basate sul fecondo (eppure, come si vedrà in seguito, a volte controverso) concetto di "sospensione dell'incredulità". Tuttavia il parallelo non regge a pieno poiché l'operazione cognitiva che sta alla base della fruizione, ad esempio, di un film è suscettibile di una sfumatura significativamente diversa rispetto a quella che si compiva di fronte a uno spettacolo di Henry Houdini, o che si compie oggi di fronte agli illusionisti della postmodernità, da David Copperfield a Dynamo<sup>5</sup>. Quando ad esempio si guardano le avventure del maghetto inglese Harry Potter queste si prendono per valide poiché altrimenti cadrebbe il piacere estetico di fondo che sta alla base della visione di ogni film di fantasia. È necessario credere che Harry si muova davvero sotto un mantello magico che lo rende invisibile, seppur consapevoli che si tratti solo di un effetto computerizzato reso tramite *green screen*, sennò non v'è piacere. È

4. I lessemi "mago", "illusionista" o "prestigiatore" sono sottoponibili a un'analisi lessematica che ne individua sfumature significative a volte sensibilmente differenti l'una dall'altra. Tuttavia nel lessico comune si usa adoperare tali termini come sinonimi e così si farà nel corso di questo saggio che, pur rilevando qui il tema e convenendo circa il grande interesse relativo alla questione (cui sarebbe stimolante dedicarsi da un punto di vista sia diacronico, d'ordine etimologico, che sincronico, di linguistica del gergo), per ragioni di economia dello spazio non potrà soffermarsi sui socioletti magici e sulle loro specificità.

5. Nome d'arte di Steven Frayne (1982), illusionista britannico divenuto un fenomeno mediatico in seguito al suo programma televisivo *Dynamo: Magician Impossible*, che lo vede protagonista di numeri di magia più o meno estremi, eseguiti sia in contesti urbani nevralgici che in zone periferiche di svariate città del mondo.

la *fiction* di per sé ad essere denotata di “funzione affabulatoria che, con la “sospensione dell’incredulità”, genera il piacere della fruizione” (Abbiezzi 2013, 44). Parrebbe da pensare dunque che similmente è necessario, pena il decadere del godimento, credere che Dynamo sia veramente in grado di camminare sopra il Tamigi. Eppure esiste, come si diceva, una significativa differenza di fondo: che i sortilegi di Harry Potter siano frutto di effetti speciali si può dimostrare (e che lui sia frutto dell’immaginazione di J.K.Rowling anche), mentre che Dynamo utilizzi dei trucchi lo si può supporre, ma è notoriamente piuttosto difficile provarlo<sup>6</sup>. In altre parole i due attori semiotici ricoprono ruoli diegetici ubicati in posizioni significativamente differenti all’interno di una cultura di riferimento, e danno vita a manifestazioni testuali dotate di premesse estremamente diverse:

The reason that one can disbelieve in magic (in real life) while at the same time believing in it (in fictions) is that (as Wittgenstein helps us realize) belief is not an experience, event, or thing, although sometimes it seems to be one. In this way consumers of modern culture learn to accept one set of propositions in relation to the domain of fiction, and another in relation to the everyday world. (During 2002, 50)<sup>7</sup>

Il vero prestigio dell’odierno incantatore<sup>8</sup> sta proprio nel collocarsi come “presenza a metà” (come joker starobinskiano)<sup>9</sup> fra i due spazi eterotopici che le culture (forse tutte) riservano ossessivamente al meta–sistema oppositivo fittizio–reale. Tale sistema è intrinsecamente connesso al concetto espresso dal quadrato della veridizione di Greimas.

Il prestigiatore dunque, a prescindere dall’epoca in cui vive, confonde i piani, innesca cortocircuiti semiotici fra essere e sembrare. Nel suo magico operato sussistono contemporaneamente le quattro dimensioni del quadrato greimasiano, una dispiegata sull’altra a partire da un elementare esercizio di autocensura, e cioè di nascondimento dell’essere dell’illusione in favore di un sembrare prodigioso. Tale manovra dissimulatrice dialoga però con

6. È prassi consolidata quella di tentare di svelare il trucco di magia dopo avervi assistito. Con l’avvento della websfera sono nate comunità che sistematicamente dedicano il loro tempo nello sforzo di ricostruire gli artifici legati ai numeri di magia; se ne trovano numerosi esempi su Youtube, anche riferiti agli spettacoli di Dynamo.

7. «La ragione per cui si può non credere nella magia (nella vita reale) mentre allo stesso tempo le si crede (nella finzione) è che (come ci aiuta a capire Wittgenstein) l’atto del credere non è un’esperienza, un evento, o una cosa, sebbene qualche volta appaia in questi modi. E così i consumatori della cultura moderna imparano ad accettare un set di proposizioni in relazione al dominio della finzione, e un altro in relazione al mondo di tutti i giorni» (trad. it. dell’autore di questo saggio).

8. Cfr. ad esempio l’analisi semiotica delle pratiche di chiromanzia in Leone 2004 e 2011.

9. Cfr. Starobinski 1970.

un'ulteriore autocensura sul frangente spettatoriale: chi assiste sa<sup>10</sup> che si troverà di fronte a un sembrare mascherato da essere e a un essere censurato onde mostrare il suo sembrare, ma — sospendendo l'incredulità e cioè ricercando il cosiddetto *sense of wonder* — nasconderà a se stesso tale consapevolezza.

Coerentemente con questo quadro paradossale si nota come la fascinazione legata al numero di magia sia proporzionale all'operazione di censura che è necessaria per fruirne dal punto di vista estetico. Celarsi d'essere di fronte alla finzione, e quindi creare un mondo possibile *ad hoc* ove il trucco cui si assiste è nel reale, è un'operazione che implica uno sforzo, spesso non indifferente, e che pure si compie in molti dei modi dell'agire quotidiano, come dimostra in sociologia la prospettiva drammaturgica di Goffman (1959). Si tratta di un'operazione (in una qualche misura pre-ermeneutica)<sup>11</sup> che il lettore compie ogni qualvolta è di fronte a un testo, e concerne il problema se valga o meno la pena "sutararcisi". Se anche dunque di fronte a David Copperfield il lettore può essere predisposto esteticamente alla fruizione delle testualità che il mago produrrà per via di "abiti interpretativi" sovrapposti a partire da influenze culturali sedimentate nel tempo nel suo immaginario (« Questo mago è bravo, mi meraviglierò! »), il prestigiatore statunitense dovrà mantenere la "parola culturale" che dalla sua immagine mediatica scaturisce cimentandosi in numeri sfarzosi e sempre più improbabili, che diano l'impressione di violare ogni legge fisica. Il lettore certo saprà che non si può far scomparire la Statua della Libertà (trucco, non fra i più brillanti, che Copperfield esegue nel 1983), eppure la gargantuesca ipotesi sottesa a tale programma narrativo lo spingerà a meravigliarsi molto di più che di fronte a un'ipotetica sparizione della moneta, altrettanto impossibile per via di Lavoisier, ma più possibile nel dominio dell'immaginifico entro cui si è temporaneamente calato. Nonostante possa, in un così fatato regime, apparire una considerazione sterile, è tutta questione di un calcolo costo-beneficio eseguito dal lettore. Egli attiverà i propri apparati interpretativi se e solo se considererà esteticamente profittevole l'attività di autocensura cognitiva, e cioè se la somma algebrica fra fatica del nascondimento e conseguente meraviglia restituirà risultati positivi.

10. Tale asserzione va sottoposta alle dovute cautele poiché esistono spettacoli di magia esplicitamente costruiti per un pubblico di infanti che operano in maniera cognitivamente dissimile dagli adulti nella fruizione dello spettacolo d'illusionismo.

11. La questione se siano o meno rintracciabili degli automatismi semiosi, e cioè delle pratiche d'approccio ai testi e ai fatti sociali che si attivino in una qualche misura pre-ermeneutica o pre-semiotica, vale a dire senza un immediato coinvolgimento degli apparati meta-interpretativi del lettore, è di più che rilevante interesse e non si può qui far altro che fermarsi dopo avere segnalato l'esistenza e l'importanza che assume (o dovrebbe assumere) nell'attuale dibattito semiotico.

## 2. Fluttuazioni censorie: la crisi della *Suspension of Disbelief*

Ciò nondimeno non è solo su uno spettro bipolare — quello teso fra totale scetticismo e massima credulità — che muove l’atteggiamento del lettore. Se infatti il rapporto tra censura (e del mago, e dello spettatore) ed esibizione configura una delle dorsali principi su cui si snoda la *theatricality* del magico va considerato comunque come tali sfere non si escludano a vicenda ma piuttosto si modulino in un panorama stratificato, fatto di differenti strategie enunciative che ora nascondono totalmente, ora svelano parzialmente, ora ancora invitano all’esplorazione totale dello spazio scenico e narrativo il pubblico, come a rivelare l’autenticità della loro agentività. L’elusione si sostanzia nella mostrazione, la censura è per paradosso nella manifestazione, come nel caso in cui il pubblico venga evocato come attore che non solo goda dello spettacolo, ma anche e soprattutto ne compri la non sofisticazione. Eppure si rileva come anche nelle modulazioni miste fra censura ed esibizione l’invito al *debuking* non sia altro che un costrutto retorico teso inevitabilmente verso uno dei due poli. La strategia del mago è cioè sostanzialmente centripeta, nella misura in cui pur attorializzando, temporalizzando e spazializzando lo show con “occhiolini” tesi a creare una relazione di complicità con il pubblico, strutturalmente tratta tali dissemine come suppellettili retorici, e strutturalmente spinge con forza verso uno dei due poli.

A tali movimenti retorici va altresì aggiunta una specificazione relativa all’atteggiamento del lettore. Egli invero non sempre autocensura se stesso interamente o di contro si pone in maniera del tutto proclive al dubbio, ma piuttosto adotta una pluralità di movenze interpretative, anche in base alle sanzioni che è intenzionato a ricevere. Non è detto in realtà che il suo interesse, più che verso il puro incanto, non si focalizzi proprio sulla possibilità di capire come funziona il trucco. Il fascino di spiegare l’apparentemente inspiegabile è *de facto* complementare (e non, come si potrebbe credere, antitetico) all’attrattiva relativa al “credere” ai poteri del prestigiatore, in una sorta di predisposizione ermeneutica schizofrenica. Di conseguenza il concetto stesso di sospensione dell’incredulità risulta cedevole se non sottoposto al vaglio dell’*intentio lectoris* di partenza. Non è detto poi che il lettore sia sempre predisposto a volersi meravigliare, e per di più spesso esso si meraviglia (o si stupisce, o si spaventa) senza aver operato alcuna *suspension of disbelief*, poiché portato a credere “per davvero” a ciò che assiste, e per via delle sue enciclopedie di riferimento (chi dà credito ai medium spiritisti lo fa per via di certi *script* culturali)<sup>12</sup>, e per via della strutturazione stessa del testo che può in determinate circostanze – quelle in cui si verifica una sutura

12. Nel merito cfr. Lamont 2006.

“forte” — valicare la cognizione agendo nell’ordine di alcuni automatismi. Esemplificando con il ricorso a un ulteriore paragone cinematografico si può piangere guardando *Ghost* (Zucker 1990) perché:

- a) si è un regime di “volontaria” sospensione d’incredulità, per cui si prende la storia per buona e ci si commuove nel fruirla;
- b) si crede nei fantasmi (motivazione enciclopedica), per cui ci si commuove come sopra, ma senza aver attivato sospensione di incredulità (o perlomeno avendone attivata una versione significativamente più blanda);
- c) per qualche pregressa ragione alcuni snodi della narrazione evocano ricordi, anche non strutturati, che inducono all’immedesimazione, per cui ci si commuove di riflesso (in una sorta di automatismo generante un cortocircuito fra realtà e finzione).

Si noti che le tre dimensioni sono sempre in misure diverse sovrapposte e mai isolate<sup>13</sup>, e solo nella prima si verifica una “volontaria” sospensione dell’incredulità, direttamente connessa al concetto di Coleridge di “fede poetica” (1881):

Coleridge introduced the idea of a “willing suspension of disbelief” to explain the power that unreal events and people can have to evoke real emotions; theater theory, performance analysis, and reviews rely on this metaphor to discuss the phenomenology of theater.<sup>14</sup> (Cook 2009, p. 60)

E così analogamente in uno spettacolo di magia le dimensioni suddette, interpolate con le strategie della censura e della mostrazione del mago e con l’autocensura più o meno esercitata dallo spettatore, fluttuano tratteggiando diverse tipologie spettatoriali (spesso indossate in tempi diversi dal singolo lettore), che lo showman navigato sa manipolare con sapienza.

### 3. Questioni di Ricamo

Nell’introduzione del suo *Magic, Power, Language, Symbol: A Magician’s Exploration of Linguistics* Patrick Dunn scrive:

The theories of linguistics and semiotics shed light on the practice of magic in surprising ways. Here I introduce the idea of the semiotic web, and how to use it

13. Per approfondimenti nel merito cfr. Alovio 2013.

14. « Coleridge ha introdotto l’idea di una “volontaria sospensione dell’incredulità” per spiegare il potere che eventi e persone non reali possono avere per evocare emozioni reali; la teoria del teatro, l’analisi delle performance, e le recensioni dipendono da questa metafora per parlare di fenomenologia del teatro » (trad. it. dell’autore di questo saggio).

for more effective magic. I also offer a theory of magic that involves re-creating our semiotic codes, by which we interpret reality, every time we do magic. (Dunn 2008, XIII)<sup>15</sup>

C'è dunque molto di semiotico nella magia (e forse anche qualcosa di magico nella semiotica), e il concetto di rete [tela] calza particolarmente bene. Esulando dunque dal discorso puramente mediatico-occidentale (quello di Houdini, Copperfield e così via) i maghi di ogni cultura si configurano come abili tessitori simbolici in grado di creare discrasie ermeneutiche di lettura della realtà e saper districarvisi. Invero al valore antropologico del concetto di magia è dedicata una sterminata bibliografia<sup>16</sup>, poiché esso di cultura in cultura occupa gli spazi dell'incompreso trovandovi una collocazione in qualche maniera "teleologica": « Secondo alcuni la magia troverebbe il suo fondamento in una sorta di pensiero pseudo-causalistico. Questi aspetti della magia sono documentati fin dalla preistoria » (La Vecchia 2002, 18). Ciò nondimeno quel che in questa sede interessa è il numero magico inteso come performance denotata da un'agentività estetica volta in primis all'intrattenimento.

Tale disambiguazione è dovuta giacché il fruttifero concetto di tela semiotica attecchisce in entrambe le semiosfere vista la loro vicinanza semantica. Nell'ambito della magia antropologicamente intesa come *pseudo-science* (Frazer 1928), quella per esempio della tensesgrità sciamanica messicana (Castaneda 1997), della lettura dei tarocchi, o della chiromanzia (Leone 2004, 2011), tale rete è intessuta a partire da una serie di simbologie che afferiscono a un dominio teleologico, mirano a istituire rapporti di causa-effetto a partire da un destinante che compie un magico "evento", un « effetto che retrocede [surdetermina] la sua causa » (Žižek 2014). Sul frangente della magia favolistica dello show d'intrattenimento (spesso intersecata con quella teleologica) la tela semiotica è invece parassitaria, cannibalizza a partire dalle enciclopedie di riferimento, risulta estremamente adattiva<sup>17</sup>. Lo spettacolo televisivo di Dynamo è emblematico in tal senso poiché costruito a partire da una crasi fra l'esibizione magica del passato, nomadica poiché legata al contesto degli artisti ambulanti, ma temperata al luogo in cui viene espletata. Il giovane illusionista pur mantenendo alcune isotopie di fondo

15. « Le teorie della linguistica e della semiotica hanno fatto luce sulla pratica della magia in modi sorprendenti. Qui introduco l'idea di una rete semiotica, e su come usarla per magia più ad effetto. Inoltre offro una teoria della magia che implica il ri-creare i nostri codici semiotici con in quali interpretiamo la realtà ogni volta che facciamo magie » (trad. it. dell'autore di questo saggio).

16. Cfr. Mauss 1902-1903, Harrison 1966, Frazer 1965, Sicurelli 1990, Laternari 2006.

17. Esiste una bibliografia smisurata per quanto riguarda il tema della magia nella sua accezione propriamente antropologico-ritualistica. Ci si limita in questa sede a segnalare come non sia oggetto di questo saggio addentrarsi in tale corrente di studi, per quanto estremamente interessante, ma concentrarsi piuttosto sulla declinazione prettamente mediatica e spettacolare del magico.

(quella dei trucchi di prestidigitazione con le carte da gioco ad esempio) modula il suo spettacolo con l'unico intento di attraversare diverse culture meravigliandole alla stessa maniera. Il suo approccio stilistico è invariato ma l'essenza dei testi magici che performa è costantemente sottoposta a un processo di traduzione da una frontiera semiosferica all'altra. La tela simbolica del suo repertorio magico è strutturalmente permeabile a culture diverse e radicalmente consapevole del fatto che lo stupore sia il risultato di un costruito olistico-culturale.

#### 4. Topologie liminali e censura incantata

Il prestigiatore dunque nei secoli si è modificato nell'abito (dal cilindro di Houdini al giubbotto di pelle di Dynamo), eppure, per dirla alla Bourdieu, nell'*habitus* ha mantenuto intatta quella schematicità operativa poc'anzi descritta: egli durante i suoi numeri cortocircuita la focalizzazione del pubblico celando l'essere in favore del sembrare. In tal senso egli, pur operando sul dominio di un prodigioso agire al di là della fisica, radicalizza il modello drammaturgico goffmaniano eludendo totalmente il retroscena in forza di una stupefacente ribalta. Strategicamente l'apparato scenico-semiotico costruito dal prestigiatore appare quindi dotato di un'aspettativa durativa riferita a una specifica pragmatica della comunicazione improntata sulla dialettica fra elusione e mostrazione.

Il mago standardizza un'esperienza della censura che opera un'interdizione immediata sul frangente prossemico e secondaria su quello specificamente culturale. Prossemicamente l'interstizio liminale su cui il mago opera la censura non può essere visto, ma nemmeno alle volte può essere immaginato giacché totalmente escluso dall'orizzonte di senso spettatoriale. Si pensi che «Houdini era per esempio capace di ingoiare piccoli oggetti, trattenerli nello stomaco e poi rigurgitarli a comando. Forse nascondeva delle piccole chiavi in una capsula che poi ingoiava... ma è solo una supposizione» (Polidoro 2014, 169).

Una supposizione appunto, in semiotica si direbbe un'ipotesi di senso, poiché allo spettatore non è dato sapere nulla sul luogo fisico censurato durante l'esibizione (che sia lo stomaco, la manica della giacca, o un telo apposto su una sezione della Grande Muraglia) né tanto meno conoscere se tale spazio esiste e in che misura. Egli può solo supporre, tutt'al più inferire con smodata veemenza, per spiegarsi ciò che gli appare inspiegabile, postulando che esista uno spazio invisibile ove risiede una chiave interpretativa che possa descrivere il numero alla luce di una decostruzione razionale. Il mago dal canto suo esercita però tramite le sue proficue autocensure un potere molto più grande di quello che sembra riferendosi al singolo trucco

giacché egli è topologicamente posto in una posizione di controllo della semiosfera, e può in una certa misura plasmarla rispetto al Noi spettatoriale sottoposto al suo giogo: “A noi, che vi siamo immersi, la semiosfera può apparire caoticamente priva di regole: un assortimento di elementi autonomi” (Lotman 1985, 69). Il prestigiatore è il catalizzatore centripeto della semiosfera poiché ne domina gli spazi interdetti agli altri, ne sposta il centro e anche veglia sull’entrata nella suddetta, e cioè sull’uscita dalla vita quotidiana per entrare in uno spazio di frontiera magico inscritto nella quotidianità stessa, ovvero secondo l’impianto binario di De Certeau (1980) “spazio di ambivalenza fondamentale, di una costante tensione fra familiarità e straniamento, automatismo e invenzione, ripetizione e differenza” (Lotman 2006, 118).

### 5. L’escapologo escatologo: autocensura oltre-censura

L’attraversamento — mediante la configurazioni di spazi visibili e spazi nascosti — della frontiera semiosferica da parte del prestigiatore e, per delega semiotica, del suo lettore, non è l’unico frangente attraverso il quale lo spettacolo magico espleta se stesso mediante una dialettica di mostrazione e censura. Esso costituisce invero, in ottica macrosemiotica, uno dei momenti sociali ove determinate porzioni di senso comunemente censurate possono manifestarsi poiché assoggettate al regime esibizionistico, ma controllato, dello spettacolo. Ciò è vero tanto in sincronia quanto in diacronia: al mago è consentito di attraversare le semiosfere dei tabù sociali, di palesare gli esiti del suo attraversamento, di alludere nel suo *show* agli estremi varchi dell’impensabile collettivo. Si tratta, chiaramente, sempre di inganni, eppure spesso così ben architettati da divertire finanche scuotendo le più intime credenze del lettore. Al mago-mentalista ad esempio viene concesso di addentrarsi nei meandri della psiche, ubicazione metaforica della censura per eccellenza poiché luogo che decide quali contenuti cognitivi rendere pubblici e quali invece nascondere al mondo (o, secondo le intuizioni di Freud, anche a se stessi). All’escapologo si accorda, con fare quasi catartico e facendone — ironia del caso — una sorta di escatologo, la possibilità di dialogare con la morte attraverso prove a tempo che prevedono, qualora qualcosa vada storto, dipartite più o meno cruenta, dall’annegamento (si pensi alle “fughe impossibili” di Houdini che lo vedevano spesso immerso in cisterne o simili) all’ustione fatale o al congelamento, come nel caso del numero eseguito da David Blaine nel 2000, che lo vide imprigionato in un blocco di ghiaccio situato a Times Square, New York City, per circa 63 ore. All’illusionista, tanto moderno quanto antico, viene permesso di manipolare il corpo proprio o altrui: egli può, oltre al trito numero della donna segata

in due, sezionare e sezionarsi in libertà, e in tempi recenti farlo senza velo alcuno. Fra i numeri più famosi di *Dynamo* vi è ad esempio quello del filo ingurgitato e successivamente auto-estratto dal proprio addome.

Mente, morte, corpo, sono solo alcuni dei domini semiosici socialmente soggetti a censure più o meno restrittive che i maghi possono permettersi di infrangere. All'illusionista è delegato un passaporto semiosferico che gli consente, nei limiti della riuscita del trucco, la libera entrata e uscita in zone culturali usualmente interdette. Tale concessione è motivata dall'aura di "presenza a metà" starobinskiana di cui si fregia il prestigiatore che non esita a imbastire attorno alla proprio figura un sostrato misterico, anche attraverso la topicalizzazione dei propri spettacoli spesso isotopizzati mediante riferimenti enciclopedici a lessemi culturalmente associati a mondi possibili della transizione o simili<sup>18</sup>. Egli è colui che, esercitando la propria agentività tramite la manipolazione di semiosfere la cui aspettualità è socialmente censurata, può in qualche maniera catartica sopperire alla routine quotidiana dei lettori, intercedendo come Caronte nel luogo del passaggio che solitamente viene "anestetizzato" (Leone 2003) attraverso pratiche ritualistiche:

Il passaggio, attraverso la soglia dell'addormentarsi, dall'ambiente della coscienza in quello della sua assenza potrebbe ricordare una delle più drammatiche transizioni dell'esistenza umana, quella tra il regno della relativa appartenenza, vale a dire la vita, e quello della non-appartenenza assoluta, vale a dire la morte. Alcuni sono così terrificati da tale transizione che rifiutano più o meno consapevolmente di viverla. Molti "addomesticano" questa transizione attraverso routine: atti e parole eseguiti giorno dopo giorno prima di addormentarsi, dal porre un bicchiere d'acqua sul comodino allo scambiare alcune chiacchiere di rito con il proprio partner, costruiscono una narrazione quotidiana in cui la frontiera tra veglia-vita e sonno-morte, così come la distanza fra questi regni, si annulla. (Leone 2011, p. 6)

Il prestigiatore diviene così figura in grado di consentire un'evasione dalla quotidianità e in tal senso, pur essendo prosaicamente legato all'universo dello spettacolo o dell'avanspettacolo, il suo ruolo si avvicina a quello del mago "di professione" (il chiromante, il cartomante, lo sciamano), colui che come si diceva non crea testualità sociosemiotiche a scopo primario d'intrattenimento ma che, pur sfruttando certe dinamiche formali estremamente evocative, agisce con intento finalistico, e cioè si interpone come agente causale a giustificare un determinato effetto. Entrambe queste declinazioni del mestiere di mago condividono il carattere di una proposizione testuale ingenerante "espe-

18. D. COPPERFIELD, *Beyond Imagination* (1995–1996); D. COPPERFIELD, *Dreams and Nightmares* (1996–1998); D. COPPERFIELD, *Journey of a Lifetime* (1999–2000); D. COPPERFIELD, *Unknown Dimension* (2000–2001); D. COPPERFIELD, *Portal* (2001–2002); *Dynamo: Magician Impossible* (2011–2014); *Criss Angel Mindfreak* (2005–2010) etc.

rienza”, intesa come “emergenza del senso” (Landowski 2004, 2). Il lettore dello spettacolo dell’illusionista esperisce la magia poiché la vede compiersi e per transitività si “sutura” ad essa, e affinché tale operazione vada a buon fine è necessario che autocensuri (come si è visto in precedenza anche solo parzialmente, con modalità d’ordine tensivo) la sua consapevolezza, e cioè l’enciclopedia che detiene a supporto del suo apparato cognitivo–inferenziale che gli suggerisce a livello di euristiche di ibernare momentaneamente le più comuni conoscenze circa l’ordine fisico delle cose, se non la loro stessa intrinseca “cosità”, e cioè la loro *Dingheit*: « Die Dingheit wird zu einem wirklichen Ding, wenn sie auf eine bestimmte Art und Weise mit den sinnlich wahrgenommenen Qualitäten verbunden wird » (Cobben 1999, 59)<sup>19</sup>. I segni del prestigiatore in altri termini mancano della “cosità” del segno di Mukařovský (1971) e cioè di quella « funzione simbolica [che] è un ritorno verso la “materia significativa” » (Bernardi 1990, 157).

## Conclusioni

Tirando le somme il prestigiatore si rivela pertanto una figura emblematica in termini semiotici poiché investita di poteri comunicativi esclusivi; a lui è demandata la possibilità di valicare le frontiere di semiosfere altrimenti soggette a massima severità censoria, come quelle della morte (Ariès 1980, Cattorini 1996, Bresciani 2009, 180–190), ma anche della mente e del corpo nella società occidentale, emblematizzate ad esempio da Eugenio Montale che in *Mediterraneo* nel VII movimento scrive: « M’occorreva il *coltello che recide, / la mente che decide e si determina* »<sup>20</sup>. Tale coppia di versi (18–19), che pur si riferisce a ben più ampio quadro epistemico che non solamente riferito a un atteggiamento di nascondimento del sé a se stesso, è comunque semioticamente pregna di riflessione su “indecisione e mancante autocensura” (Ott 2006, 114)<sup>21</sup>. L’illusionista inoltre concepisce uno spettacolo che

19. « La “cosità” diventa una vera cosa quando è collegata in un determinato modo con le qualità sensorialmente percepite » (trad. it. dell’autore di questo saggio).

20. Corsivi aggiunti dell’autore di questo saggio.

21. L’operazione semiotica per la quale è possibile estrapolare da un testo poetico una coppia di versi e trarne considerazioni ermeneutiche d’ampio respiro anche avulse dal contesto originario ha a che fare con il “principio di carità” (Davidson 1984) ampliato come principio di apertura alle ragioni dell’altro (Dworkin 1989). A questi si aggiunge l’ampio dibattito relativo ai limiti dell’interpretazione (Eco 1990) e alla valenza di surdeterminazione dell’opera d’arte, particolarmente in voga nel campo delle semiotiche delle religioni, ma anche applicabile nel campo dell’analisi poetica o artistica in genere: « L’influenza di un’opera su di un’altra, come fattore stilistico, è assai più importante di quanto deriva direttamente dall’osservazione della natura » (Wölfflin 1984, 452). Ciò precisato il riferimento ai versi di Montale come emblematici di una diffusa concezione della mente e del corpo come di oggetti soggetti a una necessaria operazione censoria non appare comunque, in via definitiva, eccessivamente arida.

sospende doppiamente l'incredulità dei suoi lettori, poiché iscritto in una forma che — a differenza del film o del romanzo — dialoga direttamente con i circuiti del reale spettatoriale. In tale contesto la capacità di nascondere il suo fare in favore di un sembrare (che è scenico e corporeo) sta alla base del godimento legato alla ricezione dello *show*, ma in senso altrettanto attivo è il lettore stesso che deve “sforzarsi” di esentare le sue resistenze cognitive, autocensurarsi, e cioè collocarsi in un regime di *epoché* ermeneutica per fruire piacevolmente lo spettacolo. Nei termini di una semiotica della cultura e dello spettacolo la responsabilità dell'atto comunicativo è affidata quindi all'emittenza e ai riceventi nel contempo, e sottoposta a uno spietato calcolo economicistico: l'apparato cognitivo del lettore infatti accetterà di autocensurarsi se valuterà che lo sforzo necessario è algebricamente minore rispetto al guadagno estetico. Ne consegue che se il mago, durante un'operazione di *legerdemain* o classico *Dove Pan*, rivelerà per sbaglio i suoi *gimmik* (oggetti di cui si serve il prestigiatore per espletare alcuni numeri), in tale momento egli rovinerà inevitabilmente lo spettacolo e verrà catapultato (in un immediato passaggio da un regime di controllo a uno di prigionia) al di fuori dalle semiosfere che gli erano accordate. Questo perché in quel momento il rapporto costo/beneficio ermeneutico sarà invertito: per il lettore sarà molto più faticoso censurare il suo conoscere in favore di un impatto estetico meravigliato e stupito.

Fortunatamente l'ipotetico scenario appena tratteggiato si realizza di rado; eppure si realizza, producendo un immediato imbarazzo che ha in sé tanto di semiotico, poiché scaturito da un patto comunicativo infranto. Per il resto l'equilibrio magico resta intatto proprio perché basato su precisi ruoli che quasi mai vengono infranti. E quando avviene, allora è colpa dei guastafeste, che non fanno altro che sottolineare l'ovvio, ricostruire lo scontato, decostruire la magia. D'altronde lo sanno tutti, che i guastafeste non piacciono a nessuno.

## Bibliografia

- ABBIEZZI P. (2013) *Mediazioni televisive tra memoria e contemporaneità*, Lampi di stampa, Vignate.
- ALOVISIO S. (2013) *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Kaplan, Torino.
- ARIÈS P. (1980) *La liturgie ancienne des funérailles*, “La maison-Dieu: Revue de pastorale liturgique”, 144: 49-57.
- BARTHES R. (1973) *Le Plaisir du texte*, Éd. du Seuil, Parigi.
- BERNARDI S. (1990) *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Pratiche Editrice, Parma.

- BLOOM H. (2009) *William Shakespeare's Hamlet*, Infobase Publishing, New York.
- BRESCIANI C. (2009) *L'accompagnamento del malato terminale con dignità umana e cristiana*, in G.L. Cetto (a cura di), *La dignità oltre la cura. Dalla palliazione dei sintomi alla dignità della persona*, FrancoAngeli, Milano, 180–90.
- CASTANEDA C. (1997) *Tensegrity. The Magical Passes of the Sorcerers of Ancient Mexico*, Cleargreen Incorporated, Culver City, CA.
- CATTORINI P. (1996) *La morte offesa: espropriazione del morire ed etica della resistenza al male*, EDB, Bologna.
- COBBEN P. (1999) *Das endliche Selbst. Identität (und Differenz) zwischen Hegels "Phänomenologie des Geistes" und Heideggers "Sein und Zeit"*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- DAVIDSON D. (1984) *Inquiries into Truth and Interpretation*, Clarendon Press, Oxford, UK.
- DE CERTEAU M. (1974) *La culture au pluriel*, Éd. du Seuil, Parigi.
- DUNN P. (2008) *Magic, Power, Language, Symbol: A Magician's Exploration of Linguistics*, Llewellyn Worldwide, Woodbury.
- DURING S. (2002) *Modern Enchantments: The Cultural Power of Secular Magic*, Harvard University Press, Londra.
- DWORKIN R. (1986) *Law's Empire*, Fontana Press, Londra (trad. it. L. Caracciolo, *L'impero del diritto*, Il Saggiatore, Milano).
- ECO U. (1990) *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- FABBI P. e MONTANARI F. (2008) *Le forme nuove del warfare e la circolazione di modelli fra semiotica, strategica e letteratura spionistica*, in V. Fortunati, D. Fortezza e M. Ascari (a cura di), *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, Meltemi, Roma, 249–60.
- FORMENTI C. (2013) *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*, Mimesis, Milano–Udine.
- FRAENGER W. (1950) *Die Hochzeit zu Kana: ein Dokument semitischer Gnosis bei Hieronymus Bosch*, Gebr. Mann, Berlino.
- HARRISON G. (1966) *Cor inquietum: introduzione allo studio antropologico dell'inconscio nella religione, nel mito e nella magia*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta–Roma.
- LA VECCHIA M.T. (2002) *Antropologia paranormale. Fenomeni fisici e psichici straordinari*, Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma.
- LAMONT P. (2006) *Magician as Conjuror: A Frame Analysis of Victorian Mediums*. "Early Popular Visual Culture" 4, 1, 21–33.

- LANDOWSKI E. (2004) *Introduction à Passions Sans Nom. Essais de Socio-Semiotique III*, online. E/C – Rivista dell'Associazione Italiana di Semiotica, 28 Maggio 2004, disponibile nel sito <http://www.ec-aiss.it> [Ultimo accesso il 29 Maggio 2015].
- LATERNARI V. (2006) *Religione magia e droga: studi antropologici*, Manni, San Cesario di Lecce.
- LEONE M. (2011) *Semiotica dell'attraversamento*, online. E/C – Rivista dell'Associazione Italiana di Semiotica, 16 Maggio 2011, disponibile nel sito <http://www.ec-aiss.it> [Ultimo accesso 29 Maggio 2015].
- (2011) *Sulla chiromanzia*, in G.M. De Maria (a cura di), *Ieri, oggi, domani: Saggi sulla previsione nelle scienze umane*, Aracne, Roma, 107–22.
- LOTMAN J. (1985) *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia.
- (2006) *Tesi per una semiotica delle culture*, Meltemi, Roma.
- MAUSS M. e HUBERT H. (1902) *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, "L'année sociologique", 1902–3, 1–146.
- MUKAŘOVSKÝ J. (1971) *Studie z estetiky*, Odeon, Praga.
- OTT C. (2003) *Torso Göttin Sprache: Eugenio Montales Poetik im Medium seiner Lyrik*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg (trad. it. C. Ott, *Montale e la parola riflessa*, FrancoAngeli, Milano 2006).
- POLIDORO M. (2014) *Rivelazioni. Il libro dei segreti e dei complotti*, Piemme, Segrate.
- SICURELLI R. (1990) *Magia e psicoterapia: materiali per un'antropologia dell'occulto*, GB, Padova.
- STAROBINSKI J. (1970) *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Ginevra.
- ŽIŽEK S. (2014) *Event*, Penguin, Londra (trad. it. E. Accotto, *Evento*, Utet, Novara 2014).



PART V

## RELIGIONE E CENSURA

PART V

RELIGION AND CENSORSHIP



# From the Image to the Real Picture

A Semiotic Approach to the Prohibited

HAMID ELAZOUI\*

ITALIAN TITLE: *Dall'immagine alla realtà: un approccio semiotico al proibito*

**ABSTRACT:** In this paper we would like to deal with the notion of images, as a reproduction of what we perceive, or we transform from concepts, or texts. This notion may enable us to diversify the analysis of the picture and the photograph, and to focus on the reasons behind their prohibition, either by law, or ethics, or by some media outlets meant to support a particular mindset. To diversify the content of our paper we shall deal with Religion as the Supreme Law prohibiting some works of art distorting the image of humanity due to calamities such as earthquakes, wars, civil wars, genocides, unfortunately, taking places in many parts of the world. We shall not deal with the picture and the photograph as works of art exhibiting forms of mediated nudism, eroticism, and sexuality, street harassment, prostitution, pedophilia, pornography and the like. We have decided not to talk about such humiliating acts, but to indulge in stories about Prophets and Saints described in the Sacred Books. To clarify what has been mentioned above, we shall shed light on images, drawn from stories described in the Sacred Books, the main sources of inspirations for artists, writers, and film makers, and, at the same time, the basic sources dealing with the prohibition of the reproduction of the image. Finally, to exemplify prohibition of the picture, we refer to Religious Sources: the Third Commandments, the Tanakh, and, basically, the Hadeeth, an interpretation of the hidden messages of some Qur'anic verses.

**KEYWORDS:** Prohibition; Visualization; Miscommunication; Idolatry; Mindset.

In this paper we would like to deal with the notion of the picture as the reproduction of the idea we perceive in words orally, or in a written form—a text. This notion may enable us to diversify the analysis of the picture and the photograph as an accepted or a refused reality. By this we tend to focus on the main reasons behind their prohibition, either by law, or by ethics, or by a certain censorship, dictated by some norms related to some rules, or customs and traditions, or to a certain mediated ideology meant to support

\* Hamid Elazoui, Moulay Ismail University, Meknès.

a specific mainstream. For this reason we have decided to tackle this issue as it had been conceived throughout history, and as it is politicized and widely mediated for specific reasons, probably, to distort certain historical realities and religious meaning.

Before dealing with the cause of the prohibition of any work of art, we would like, first of all to clarify some notions or definitions of artistic terms and their effects on the reader or the audience. By this idea, we want to deal with the elementary approach to the difference between a picture<sup>1</sup> (*painting, drawing, sketch of something, especially as a work of art*) and a photograph<sup>2</sup> (*a picture recorded by means of producing the chemical action of light on a specifically prepared glass plate or film in a camera, transmitted to specifically prepared paper*). Both of these concepts show the ability of the photographer and the techniques he/ she uses to show a specific effect on the audience. In this case, we would like to deal with this difference on two levels: one the one hand, making or reproducing a picture and/or a photograph is considered a result of a mental process requiring, at least, a psychological preparation to reproduce a physical reality and a description of the reality as perceived by the artists.

It is true that photographing or drawing, or even engraving are forms of a processes during which a photographer or painter or a sculptor should focus on specific details of a body or a natural view to make a good reproduction: to make a picture or a photograph, or a statue. This reproduction certainly requires a certain space, time and skills so as to achieve a work of art perfectly. In other words, photographing, and sculpture and engraving are forms of art requiring techniques and great talents so as to realize a good achievement that could be either accepted, or rejected and censored, as the case of statues we find in European, and Asian countries, but not in most of the Muslim Countries.

So, since we are dealing with statues, we would like to refer to the statue ordered by the Duke of Ferrara as described by Robert Browning in his poem “My Last Duchess”<sup>3</sup>. As the title suggests, in this poem Robert Browning “alarms his Victorian readers with psychological – and sometimes psychopathic – realism, wild formal experiments, and harsh-sounding language. These qualities, however, are what make poems like “My Last Duchess” so attractive to today’s readers, who value the raw power of Browning’s writing more than some of the feel-good flowery Romantic poems. But the themes here are more interesting than the basic setup. Jealousy, sadism, murder, ma-

1. Hornby, A.S. Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English.

2. *Ibidem*, p. 332.

3. <http://www.shmoop.com/my-last-duchess/>.

nipulation, a sinister atmosphere, and the inner thoughts of a psychopath)”<sup>4</sup>. By the way, we recite just a stanza from this poem:

That's my last Duchess painted on the wall,  
Looking as if she were alive. I call  
That piece a wonder, now: Frà Pandolf's hands  
Worked busily a day, and there she stands.

While we read this poem we come to the point that the Duke of Ferrara has transgressed the supreme law as described in the Ten Commandments, first by killing a human being, his wife, an act prohibited by the seventh commandment “*Thou shalt not kill*”, and then by sculpturing a human body, to exhibit his wife's beauty, an act prohibited by the third commandment “*No graven images or likenesses*”. From these two commandments we learn that not only killing, but also making photographs or pictures or sculptures had been censored since the time of Moses. So, this form of censorship had been ordered by the supreme law dictated by Heaven, and not by ethics, or morals created by human beings.

Taking pictures, photographs and engraving as well as drawing are genuine productions and reproductions giving detailed information and descriptions about certain events that have taken place in old times. For instance, “The last Day of Pompey” painted by Karl Bryullov<sup>5</sup> (1830—1833) and described<sup>6</sup> by Pliny the Younger<sup>7</sup>. When we see Karl Bryullov's drawing and read Pliny the Younger's work, we feel that it is hard to accept such a reality. We may not always accept the exhibition of such works publicly or even privately, just out of respect for the victimized people in that horrible incident. So some people regard “The last Day of Pompey” as a representation of a tragedy, but at the same, other people regard it as a great work of art. So, should such kinds of artistic works be banned or exhibited?

4. *Ibidem*, p. 333.

5. Karl Bryullov was a Russian painter. He is regarded as a key figure in transition from the Russian neoclassicism to romanticism.

6. He described the horror of the eruption of the volcano Vesuvius began in the afternoon August 24, 79 and lasted about a day, as evidenced by some extant manuscripts of “Letters” Pliny the Younger [6]. It caused the total destruction of three cities – Pompeii, Herculaneum, Stabiae, and a few small villages. During excavations it was revealed that cities all preserved the way they were before the eruption. Under multimeter thickness of ash streets were found, houses fully furnished, and also the remains of about 2000 people, as well as of animals that did not have time to escape. Most residents left the city before the crash.

7. Gaius Plinius Caecilius Secundus, born Gaius Caecilius or Gaius Caecilius Cilo (61 – c. 113), better known as Pliny the Younger (/ˈplɪni/), was a lawyer, author, and magistrate of Ancient Rome. Pliny's uncle, Pliny the Elder, helped raise and educate him. They were both witnesses to the eruption of Vesuvius on August 24, 79 AD.

In this respect we want to focus also on other works of art dealing with some social events, such as the abuse of certain people, mainly the aged, women and kids. Descriptions of such incidents, through works of art, are, sometimes, widely mediated and debated by some positive activists, reformers and even Religious Scholars. They do so because media outlets use such telling messages and pictures, photographs as facts to raise issues so as to defend certain people deprived of their own rights in some governmental institutions (administrations, and courts). But, sometimes, some media outlets use even prohibited pictures, and videos so as to raise enough impact on society to react as a mass to make the concerned administrators and lawyers rethink some decisions to solve some serious social problems. In this case, we can say that media, sometimes, can play very important roles to solve social, psychological, ethnic problems and even religious and interreligious problems.

In this case such artistic achievements and human acts are very necessary and influential, though they might be at the same time very negative in a sense that they may harm emotional, sensitive and hypersensitive people, mainly aged people, teenagers and kids. So, should we welcome such influential messages and shots and allow them to be exhibited publicly, or should be completely prohibited?

Sequel to what has been mentioned above, we should measure people's reaction to any piece of art, be exhibited or mediated. Such actions about exposures may have, at least, two opposite effects on the audience. So, we should be very careful about feedbacks. We say so because a picture or a photograph may be considered, on the one hand, a success, if the audience expresses its positive reaction to it, supported by media outlets to contribute to the reduction of the enormous effect of some problems. On the other hand, a picture or a photograph may be considered a failure due to the audience's criticism, and/ or due to media outlets' negative reaction to it. In this case, such photos, photographs, and shots should not be always shown publicly. We say so because there are moments when mediated pictures, or photographs, or shots must be censored, according to people's attitudes based on certain ethical norms, and religious teachings, and traditions as codes.

Also, we should clarify the notion of censorship of pictures and photographs by religion, and ethics. To do so, we should refer to the teachings of the Sacred Books (The Torah, The Bible and The Qur'an) because they contain interesting stories that have inspired many writers and critics, artists and, notably, filmmakers to depict historical facts and incidents through films, drawings, playwrights, oil paintings, illustrations, and so on. It should be noted that the value of these religious stories is one of the basics meant not only to remind modern people of Ancient Cultures as they were in reality, but also as real sources of information, usually, referred to in order to

convince readers, the audience, young intellectuals and even laymen about the adequate behavior, and ethics that should not be transgressed in society. In dealing with what has been mentioned in these stories described in the Sacred Books, we learn about many themes in general, and in particular about the origin of “Good” and “Evil”, the main source of all the problems that we had been suffering from since the expulsion of Adam and Eve from the Garden of Eden and their “migration” to this world.

This expulsion is a justified reaction to the transgression of the Supreme Law by Adam and Eve. First it was described in the Sacred Books meant to exhibit these “degraded” Angels’ behaviors, and then it is represented in some pictures, photographs, carving, and paintings to be widely discussed by religious scholars, writers, artists, filmmakers just to remind us of the origin of sin and its effect on human beings. Anyway, since Adams and Eve are considered our ancestors, do we have the right to criticize them for their acts? We, who are their offspring, do we have the right to read and watch visualized documents about them, as “wrong” doers, or as objects of artistic achievements? Ethically speaking, do we have the right to refer to these “degraded” Angels’ own act as a guilt or a shame, and make allusion to that while analyzing works of literature or works of art?

Yet, it should be noted that this expulsion is a source of inspiration for intellectuals, such artists and writers, and scholars such as Semioticians. All of these men of great intellect consider the “degraded” Angels’ Downfall a severe form of punishment because of their justified transgression of the Supreme Law, and also wonder about the cause of this downfall by asking questions such as: “of What did an evil serpent do in the garden and why did he tempt Eve and Adam?”, “Why did God allow the forbidden fruits to grow in the Garden of Eden, and be accessible to Adam and Eve?”, “Why did Adam and Eve decide to eat fruits of the forbidden tree?”

Such philosophical questions make us also wonder about prescribed laws and metaphysical destinies, and also about the reason behind all these turbulent acts as reactions to “Good” and “Evil”, first discovered in Heaven and then widespread on earth.

Sequel to what has been mentioned above, we find in the Sacred Books many interesting stories about many characters and their relationships with some prophets and their saints’ teachings, acts and, of course, peoples’ reactions to them. Sometimes, we find sad stories but with cherishing endings as it is the case of Joseph who is betrayed by his brothers as described in Chapter 12 (Surah “Joseph “Yussuf”, Ayah (Verse) 9 where it is said: “Kill Yusuf (Joseph) or cast him out to some (other) land, so that the favor of your father may be given to you alone, and after that you will be righteous folk (by intending repentance before committing sin” and in Ayah (Verse) 10 it is said:” One of them said: “Kill not Yususf (Joseph), but if you must do

something, throw him down to the bottom of a well; he will be picked up by some caravan of travelers.”

In the same Chapter 12, the Potiphar’s wife tries to tempt him (Yussuf) to commit adultery as mentioned in Verse (Ayah) 23 where it is said, “And she, in whose house he was, sought to seduce him (to do an evil act, and she closed the doors and said: “Come on; O you.” He said: “I seek refuge in Allah [. . .] Truly he, your husband is my master! He made my living in a great comfort! (So I will never betray him)[. . .] Then in Verse (Ayah) 24 it is said,” And indeed she desired him, and he would have inclined to her desire, had he not seen the evidence of his Lord [. . .] Verse (Ayah) 24). Then in Verse (Ayah) 25 it is said:” So they raced with one another to the door, and she tore his shirt from the back. They both found her Lord (her husband) at the door. She said: “What the recompense (punishment for him who intended an evil design against your wife, except that he be put in prison or a painful torment.” At this moment “He (Yussuf) said: “It was she that sought to seduce me;” and a witness of her household bore witness(saying):”If it be that his shirt is torn from the front, then her tale is true, and he is a liar.” Later, it is said in Verse, (Ayah) 26, “But, if it be his shirt is torn from the back, then she has told a lie and he is speaking the truth”, in Verse (Ayah) 27, “So, when he (her husband) saw his Yussuf’s shirt torn at the back he (her husband) said:” Surely, it is a plot of you women! Certainly mighty is your plot.”

We learn from this chapter a lot about female temptation and its dimensions exhibited through works of art and mediated in different literary works. We mention, for instance, the following works of art: Joseph and Potiphar’s Wife, by Guido Reni (1630), Joseph Accused by Potiphar’s Wife, by Rembrandt van Rijn (1655) Joseph and Potiphar’s Wife, Joseph leaving by Orazio Gentileschi, and many other mediated works related to the story of these two characters described in the Qur’an, Chapter 12. Indeed, it is difficult to accept or refuse to see or read some of these works of art for the sole reason, which is really an unfair defamation of a well known woman in Ancient Egypt, the Potiphar’s wife, who may be a representative of a “High Social Class”.

Such accusations of marital infidelity might be accepted, but not applicable for the case of Mary the Virgin. We learn from the Sacred Books that Jesus, the son of the Virgin Mary, is a prophet, sent to his people, the Israelites, who accused her of adultery as mentioned in the Qur’an: Chapter (Surah) n. 19 entitled “Maryam” (Mary), Verse (Ayah) 28 where it is said, “O sister of Haroon (Aaron)! Your father was not a man who used to commit adultery, nor was your mother an unchaste woman”. This incident was first banned by people. But then this birth was recognized a miracle when Jesus, this same new born baby, talked to people as it is mentioned in the Qur’an: Chapter (Surah) n. 19 entitled Maryam (Mary), Verse (Ayah) 28 where the

baby Jesus said; “Verily I am a slave of Allah, He has given me the scripture and made me a Prophet”.

If we think of the case of Mary, the Virgin, do we have the right to depict this intangible idea in works of literature and/or of art?

According to Christians, Jesus “was crucified in Jerusalem on the orders of the Roman prefect, Pontius Pilate.” But, this incident is denied in the Qur’an. To prove this fact, we refer to Chapter (Surah) 4 entitled “Annisae” (The Women), Ayah (verse) 157, where it is said: “And because of their saying (in boast)” We killed the Messiah, son of Mariam, the messenger of God– but they killed him not, nor crucified him, but it appeared so to them”.

For “Muslims, Jesus is a bringer of scripture and was born of a virgin, but neither the son of God nor the victim of crucifixion. Moreover, according to the Quran, Jesus was not crucified but was physically raised into the heavens by God.” “It only appeared to those who tried to crucify him that he was. Thus to Muslims it is the ascension rather than the crucifixion that constitutes a major event in the life of Jesus.” This idea is mentioned in Chapter (Surah) 4 entitled “Annisae” (Women), Verse (Ayah) 157 where it is said:”And because of their saying (in boast), “We killed the Messiah Issa, (Jesus), son of Maryam, the messenger of Allah– but they killed him not nor crucified him, but it appeared so to them[ the resemblance of Isa was put over another man( and they killed that man), and those who differ therein are full of doubts. They have no (certain) knowledge, they follow nothing but conjecture, For surely, they killed him not[ Isa, son of Maryam].” This idea has been and still is debated by a large number of theologians, and Religious Scholars, specialists in the Ibrahamic religious matters.

According to the Sacred Books, both Moses<sup>8</sup> and Jesus Christ are two prophets sent to their peoples to teach them religious matters and ethical principles. Concerning Moses, we know, through artistic achievements and literature works, about how he, Moses, became a prophet after he encountered God [. . . ] in the form of a “burning bush”<sup>9</sup>, about his meetings with the Pharaoh and his chiefs to convince them of the existence of God, the Almighty Creator, then about Moses’s anger with his own flock who became pagans, praying the Calf. So, should we rely on the Saint Books to know about prophets, or on works of art, such as the depiction of Moses’s

8. Moses was “a baby enemy in the Pharaoh’s castle (not to be killed) “According to the Book of Exodus, Moses was born in a time when his people, the Children of Israel, were increasing in numbers and the Egyptian Pharaoh was worried that they might ally with Egypt’s enemies. Moses’ Hebrew mother, Jochebed, secretly hid him when the Pharaoh ordered all newborn Hebrew boys to be killed upon the circulating prophecy among Egyptian priests of a messianic deliverer among the Hebrew slaves. Through the Pharaoh’s sister Queen Bithia, the child was adopted as a foundling from the Nile River and grew up with the Egyptian royal family. After killing an Egyptian slave master, Moses fled across the Red Sea to Midian.

9. <http://eng.wikipedia.org/wiki/moses>.

anger expressed by the artist Rembrandt<sup>10</sup> in his work known as “Moses Smashing the Tablets of the Law”?

In sum, through the Sacred Books we learn that both Moses’s teachings had been denied by the Pharaoh, and Jesus’s “miracle” birth had been unwelcomed by his people. So, Moses had been regarded a real enemy by the Pharaoh, and Jesus was considered by the local dignitaries and officials as well his flock an illegally baby born. It should be noted that both of Moses and Jesus are recommended as suitable characters that have raised the curiosity of artists, filmmakers as well as poets and writers to deal with religious matters and themes. But, none of them is represented physically by any Arab actor in Arabic films as they are exhibited in Western films. This act is also forbidden by religious scholars.

Usually Religious Scholars refer to the fact that on the basis of the Sacred Books, many writers, artists and filmmakers have achieved many works certainly for two reasons: description of realities and mediation of fallacies. It should be noted that mediated works headed by media anchors rely on their own approaches based on their views framed by their own ideology to deal with any issue, unlike real scholars who have their own logical views to set their own approaches. To clarify this idea, we would deal with two basic points: the authenticity of religious texts, and the mediation of fallacies as provocative and “erroneous” historical realities.

Linguistically speaking, we notice that, throughout time, many words have lost their meaning, or have acquired other meanings. For instance the word “Fallacy” has acquired different meanings due to its different use by politicians, media people, media anchors, lawyers, and so on. So, “Fallacy” is now used as a tool to attack “the other” with whom we do not agree. To clarify this idea, we refer to some falsified works dealing with political, religious, and social issues as it is the case of a film about The Queen of Sheba’s seduction of Solomon, and Inter-Religious conflicts.

Unlike the Qur’an, describing the true journey of The Queen of Sheba from the Yemen to Jerusalem, this film is erroneous, for it describes The Queen of Sheba’s seduction of Solomon related to her conspiracy with the Pharaoh against King Solomon. This film does not inform the audience about Solomon’s message to the Queen of Sheba to believe in the God of Solomon, as mentioned in Chapter (Surah) 27 entitled Annaml, (The Ants), Verse (Ayah 44) where it is said, “My Lord! Verily I have wronged myself and I submit in Islam, together with Solomon to Allah, the lord of the Alameen (mankind, jinn and all that exists”.

10. “Most scholars agree that Jesus was a Jewish rabbi Galilee who preached his message orally, was baptized by John the Baptist, and was crucified in Jerusalem on the orders of the Roman prefect, Pontius Pilate.

Contrary to this verse, which is a real version of this historical meeting between the Queen of Sheba and Solomon, this film tends to exhibit the Queen's aspirations to dominate and conquer, which is a fallacy. In this respect we admit that any form of miscommunication might be considered a real mediation of fallacies that should be regarded a form of humiliation or even a willful provocation that may lead to real conflicts, supported by some negative media outlets.

According to what has been mentioned above about the possibility to censure or to allow the mediation of works of art and literature accessible to readers and audiences, we come to the last idea that we want to clarify: the prohibition of these works of art, pictures, photographs, and drawings as dealt with in some Religious Sources: the Third Commandments, the Tanakh and in the Hadeeth<sup>11</sup>, and by certain laws in many countries.

In all these Religious Sources, certain works of art are not permitted. For instance in the Third Commandment says, "No graven images or likenesses". From this we learn that such acts are completely forbidden. Almost the same idea is in the Tanakh (Exodus 20:3-6) where it is said, "Do not have any other gods before Me. Do not represent [such] gods by any carved statue or picture of anything in the heaven above, on the earth below, or in the water below the land. Do not know bow down to [such gods] or worship them. I am God your Lord, a God who demands exclusive worship. Where my enemies are concerned; I keep in mind the sin of the fathers for [their] descendants, to the third and fourth [generation]. But for those who love Me and keep My commandments, I show love for thousands [of generations]."

The same idea about prohibition is mentioned in Deuteronomy 4:16 and 27:15 where it is mentioned that the creation of the images is associated with idolatry, and indeed, the words commonly translated as "image" or some variant thereof are generally used interchangeably with words typically translated as "idol"[...] "Based on these prohibitions, the Hebrew prophets, such as Isaiah, Jeremiah, Amos, and others, preached very strongly against idolatry. In many of their sermons, as recorded in the Biblical books bearing their names, the prophets regarded the use of religious images as a negative sign of assimilation into the surrounding pagan cultures of the time [...]"<sup>12</sup>

In the Qur'an there are no verses prohibiting some artistic achievements. Yet some parts of the Hadeeth, the interpretation of the hidden messages of the Qur'an, refer to certain images and mainly engravings as the "creation of a likeness", which is probably a reference to photographs, carvings

11. Hadeeth consists of the words said by the prophet Muhammad and his the interpretations of the hidden meanings of some Qur'anic Verses.

12. The tanakh (Exodus 20: 3-6).

and drawings. These works of art are considered likenesses of God's creation. But "if we think of the effect of some works of art as one aspect of misunderstanding or evil, we may understand the reason behind their prohibition by religion. We notably mean the provoking of physical desires and subsequent spread of immorality caused by some pictures." We know that many Hadeeths advice "Muslims not to keep pictures of animate beings in their houses because they prevent the Angels from entering" [because] "Angels do not enter a house in which there is a dog or a picture" (Hadeeth Al Bukhary). According to some Religious Scholars, the prophet was against such artistic achievements. One of these Scholars says, "I heard Muhammad saying, "Whoever makes a picture in this world will be asked to put life into it on the Day of Resurrection, but he will not be able to do so." (Narrated by *Ibn Abbas*). Another one reminds of the Prophet's words which are as follow: "Those who endure the most grievance or suffering on the Day of Resurrection are the ones who create a likeness." (Related by Al-Bukhari and Muslim).

Similarly, statues of people are prohibited in a sense that they "are given a position of majesty"<sup>13</sup>. All statues and sculpture work are forbidden as well unless they are treated as toys for children. Paintings of people who are glorified are forbidden to hang, particularly if they are paintings of dictators, unjust rulers, atheists or people whose conduct is anti-Islamic. On the other hand, paintings of natural scenery are permissible. Photographs are permissible to start with, unless they are photographs of someone or something which is forbidden. Take, for example, a person who is worshipped by his followers or glorified in an exaggerated way. To have his photograph hung on the wall as a sign of respect is forbidden, particularly if he is a disbeliever or an atheist"<sup>14</sup>.

To conclude, we should remind of the fact that the prohibition of the picture as a production or a reproduction of an object regarded as work of art is related to certain motifs, be religious, or ethical. Of course, we all like to indulge in watching and seeking pleasure in some artistic achievements, but they are not, always, accepted by all members of society, because they may transgress some limits prescribed by tradition or religion or ethics, as we have reminded of.

13. [www.understanding-islam.com](http://www.understanding-islam.com).

14. *Ibid*.

## Bibliography

- ANKERL G. (2000) *Global Communication without Universal Civilization*, vol. 1: *Coexisting Contemporary Civilizations: Arabo-Muslim, Bharati, Chinese, and Western*, INU, Geneva.
- ARNOLD M. (1869) *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism*, vol. 3. Smith, Elder, London.
- BECKER E. (1973) *The Denial of Death*, Free, New York.
- BHABHA H.K. (2009) *The Location of Culture*, Routledge.
- BLOCK A. and SOLOMOS J. (2010) *Race and Ethnicity in the Twenty First Century*, New York, NY: Palgrave MacMillan.
- CAMPBELL H.A. (2010) *When Religion Meets New Media*, Routledge, 2010, Print.
- COBLEY P. *Semiotics*, Routledge.
- COHEN A.P. (1985) *The Symbolic Construction of Community*, E. Horwood, Chichester.
- DU GAY P. (1997) *Production of Culture, Cultures of Production*, Sage Publ., London.
- DURHAM W.H., VALENTINE D.E., and SCHIEFFELIN B. (1999) *Annual Review of Anthropology*, Annual Reviews, Palo Alto, CA.
- FIGUIER G.L. and TYLOR E.B. (1870) *Primitive Man. Revised Translation Illustrated with Scenes of Primitive Life*, Etc. s.n., London.
- GANS H.J. (1975) *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, Basic, New York.
- GEE J.P. (2011) *How to Do Discourse Analysis*, Routledge.
- HARTLEY J. (2002) *Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts*, 3rd ed. Routledge.
- HIERBERT R.E. (1999) *The Impact of Mass Media*, 4<sup>th</sup> ed. Maryland: Longman.
- HUNTINGTON S.P. (2002) *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Kingdom*, U.K.
- HYMES DELL H. (1972) *Reinventing Anthropology*, Pantheon, New York.
- JAMES P. (2010) *Globalization and Culture*, vol. 3., SAGE, Los Angeles.
- KID W., LEDGE K., and HERRARI P. (2002) *Politics and Power*, New York, NY: Palgrave MacMillan.
- LITTLEJOHN S.W. (2002) *Theories of Human Communication*. 7<sup>th</sup> ed., Albuquerque, New Mexico.
- PETRAKIS P.E., KOSTIS PANTELIS C., and VALSAMIS D.G. (2014) *European Economics and Politics in the Midst of the Crisis From the Outbreak of the Crisis to the Fragmented European Federation*, special issue of the «Journal of Socio-Economics», 47, Springer, Dordrecht.

ROSS A. (1989) *No Respect: Intellectuals & Popular Culture*, Routledge, New York.

RUTHVEN M. (2004) *Fundamentalism*, Oxford.

SAID E.W. (1997) *Covering Islam*, 2<sup>nd</sup> ed. Vintage.

SANDERS K. (2003) *Ethics and Journalism*, London: Sage Publications.

SEBOK T.A. (2001) *Global Semiotics*, Indiana UP.

WHITE L.A. (1949) *The Science of Culture: A Study of Man and Civilization*, Farrar & Strauss, New York.

WHORF B.L. e CARROLL J.B. (1956) *Language, Thought, and Reality: Selected Writings*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA.

# Jesus Censored

## Semiotic Aspects of Jesus's Sayings about the Kingdom of God

STEFANO TRAINI\*

ITALIAN TITLE: *Gesù censurato. Aspetti semiotici dei detti di Gesù sul Regno di Dio*

**ABSTRACT:** An established tradition in studies of the historical Jesus (Johannes Weiss, Albert Schweitzer) sees Jesus first and foremost as an apocalypticist prophet who, like his probable first mentor John the Baptist, focused primarily on the imminent coming of the Kingdom of God. But Jesus died, and the early generations of followers realised that the Kingdom of God was not going to appear imminently on Earth, at which point Jesus's apocalypticism started gradually to be softened or, to put it another way, censored. In semiotic terms this "censorship" took place through the attenuation of a number of space-time marks: Jesus's immediate apocalypticism was softened by having an (indefinite) future perspective grafted onto it; with the result that the concrete political spatiality of the Kingdom of God was reconfigured into a spatiality that was more religious and spiritual. In this way a number of opposites came to coexist and overall there is a strategically willed effect of indeterminacy, where the Kingdom of God oscillates between present and future, between the concreteness of a political space (Palestine) and the spirituality of a religious space (interiority or Heaven), that is in the hands of God (theocentric) but at the same time entrusted to a Jesus who is in the process of becoming divine, the Son of Man who will return to Earth for the Last Judgement.

**KEYWORDS:** Semiotics of Religion; Historical Jesus; Text Analysis; Apocalypticism; Censorship.

### 1. Jesus as apocalypticist prophet

As is well known, at the end of the 19th century and the beginning of the 20th a line of interpretation in the field of critical studies of Jesus arose that tended to describe Jesus mainly in terms of a *prophet of the apocalypse*, deeply rooted in the Hebrew tradition, the message of whose teaching was the

\* Stefano Traini, Università degli Studi di Teramo (traini@unite.it).

imminent coming of the Kingdom of God. This rereading was initiated by Johannes Weiss and Albert Schweitzer and it undermined the image which had prevailed during the 19th century, of Jesus as a teacher of ethics and wisdom. According to Hebrew apocalypticism, the world is dominated for the time being by the forces of evil, but God will send a saviour who in some texts (such as the Book of Daniel) is called the Son of Man. When the saviour arrives there will be a judgement which will reward the weak and oppressed. The judgement will also apply to the dead, who will rise and be judged when the Son of Man comes<sup>1</sup>.

Johannes Weiss (1892) places Jesus's eschatological preachings within the apocalyptic context of the time. Jesus was waiting for a new world which would come about through God's work, of which Palestine would be the centre; in this Kingdom Jesus and his followers would rule over the twelve reconstituted tribes of Israel. According to Albert Schweitzer (1906) Jesus was an apocalypticist Jew waiting for an act of God which would overturn the forces of evil and establish his Kingdom of justice. In Schweitzer's view, Jesus expects the Kingdom of God to come imminently and communicates this hope strongly to his disciples<sup>2</sup>. More recently another writer who has focused strongly on the eschatological nature of Jesus's preaching is Ed Sanders (1993); finally Bart Ehrman (1999) has also stressed heavily the apocalyptic nature of Jesus's message.

Thanks to this scholarly tradition there is today a high degree of agreement among specialist scholars that Jesus's preaching is founded on the imminent establishment of the Kingdom of God (or the Kingdom of Heaven as *Matthew* calls it). At the heart of Jesus's preaching we find the eschatological and salvationist message about the reign of God (βασιλεία τοῦ Θεοῦ), which he announces as on the one hand already having come about and on the other as imminent. In addition the Kingdom of God is at the heart of many parables and sayings that can be directly attributed to the historical Jesus. It should not, moreover, be forgotten that Jesus began his mission with John the Baptist, who preached apocalyptic ideas of imminent destruction and salvation. In one crucial passage «John said to the crowds coming out to be baptised by him: "You brood of vipers! Who warned you to flee from the coming wrath? Produce fruit in keeping with repentance. (...) The axe

1. Horsley and Hanson (1985) recount how Jewish apocalyptic literature arose in reaction to Hellenistic rule. The popular resistance which developed in reaction against the Hellenistic reform of the Jewish aristocracy (175 BC) was violently put down by Antioch IV Epiphanes: the divine revelation of a plan for salvation was evoked in response to this crisis. Some studies have shown how apocalyptic texts like *The Assumption of Moses* and the Book of Daniel were composed in the context of the crisis provoked by the reforms and resistance to Hellenistic persecution.

2. For a brief but very useful historical reconstruction of interpretative positions regarding this question, see Theissen and Merz (1996).

is already at the root of the trees, and every tree that does not produce good fruit will be cut down and thrown into the fire”» (Luke 3,7–9) However, the apocalyptic nature of Jesus’s teaching softened with the passage of time. After the earliest sources we find ever-decreasing amounts of apocalyptic material. In John’s Gospel we find hardly a trace of Jesus’s eschatological teachings, while in the Gospel of Thomas Jesus in fact opposes the apocalyptic vision (*Gospel of Thomas* 113). Indeed Jesus had described the arrival of the Son of Man, the resurrection of the dead, the Last Judgement and the Kingdom of God as imminent, saying they would take place in his lifetime: but Jesus died and so did the disciples, and none of what he had foretold happened. This meant that the second and third generations of followers were obliged to *de-apocalypticize* Jesus, modifying the tone and the content of the preachings in which Jesus spoke of the imminent end of days (Ehrman 1999; 2012). The operation succeeded, but Jesus’s apocalypticism continued to reside in the most ancient texts that have come down to us and so we are able to find, in the oldest strata of these texts, what is probably the most authentic message of the historical Jesus.

My aim in this paper is to analyse from a semiotic perspective some important apocalyptic messages of Jesus that have come down to us, attempting to locate their narrative and discursive invariants in order to understand better how the *de-apocalypticization* took place<sup>3</sup>. I will concentrate in particular on four main points:

- a) From the *thematic* point of view, how are *salvation* and *judgement* placed in relation to the Kingdom of God?
- b) In the context of the *discursive temporalization*, is the Kingdom of God described as being in the present or the future?
- c) In the context of the *discursive spatialization*, is the Kingdom of God described as a spiritual and religious entity or a material and political one?
- d) From the *actorial* point of view, is the Kingdom of God brought about entirely by God (theocentric) or are there mediating figures (a messiah, the Son of Man etc.)?

## 2. The themes of salvation and judgement in the preaching of Jesus

We have to bear in mind that in Judaism the actions of God at the end of days always contain aspects of both judgement and salvation. Jesus places himself

3. For this purpose I will use some semiotic tools developed by Greimas, as explained in Greimas and Courtés (1979).

within this split and, in his preaching on the Kingdom of God, follows this pattern: in his words and actions he offers the possibility of salvation, but those who reject this opportunity will be judged (Theissen and Merz (1996: p. 329). Jesus says clearly that all can be saved by converting (μετάνοια): he specifies, for example, that those who follow the will of the Father will enter the Kingdom of Heaven (*Matthew* 7,21) as will those who are ready to give up their wealth (*Matthew* 19,23 et seq.). But the road to damnation opens before those who refuse to follow the message of salvation. In the following passage Jesus praises the faith of a centurion and foretells an eschatological banquet from which those inhabitants of Israel who do not believe in him will be excluded:

I tell you the truth, I have not found anyone in Israel with such great faith. I say to you that many will come from the east and the west, and will take their places at the feast of Abraham, Isaac and Jacob in the kingdom of heaven. But the subjects of the kingdom will be thrown outside, into the darkness, where there will be weeping and gnashing of teeth. (Mt 8, 10–12)<sup>4</sup>

In a famous passage Jesus rails against some cities of Galilee (Chorazin, Bethsaida and Capernaum) because they have not repented in response to Jesus's miracles (*Luke* 10,13–15; *Matthew* 11,21–24): evidently the inhabitants of these cities do not grasp the opportunity for salvation offered by the words and actions of Jesus. Jesus's preaching is fundamentally *penitential* in nature, in the sense that judgement can be averted through repentance and conversion.

Judgement is presented through specific sayings and parables. God carries out the actions of a judge and this role is expressed implicitly through the metaphor of the king. In this quotation judgement is presented as a formal judicial action:

Therefore, the kingdom of heaven is like a king who wanted to settle accounts with his servants. As he began the settlement, a man who owed him ten thousand talents was brought to him. Since he was not able to pay, the master ordered that he and his wife and his children and all that he had be sold to repay the debt. The servant fell on his knees before him. "Be patient with me," he begged, "and I will pay back everything." The servant's master took pity on him, cancelled the debt and let him go. (Mt 18, 23–7)

In the parable of the guests invited to the banquet (eschatological salvation is often portrayed as a great feast) the judgement is presented as a punitive military action:

Jesus spoke to them again in parables, saying: "the kingdom of heaven is like a king who prepared a wedding banquet for his son. He sent his servants to those who

4. Note that in these verses pagans and Jews feast in the kingdom alongside the patriarchs.

had been invited to the banquet to tell them to come, but they refused to come. Then he sent some more servants and said, “Tell those who have been invited that I have prepared my dinner: My oxen and fattened cattle have been slaughtered, and everything is ready. Come to the wedding banquet.” But they paid no attention and went off—one to his field, another to his business. The rest seized his servants, ill-treated them and killed them. The king was enraged. He sent his army and destroyed those murderers and burned their city. (Mt 22, 1–7)<sup>5</sup>

In the allegory it is the leaders and observant elite of Judaism who persecuted, crucified and killed the followers of Jesus; the divine response is the destruction of Jerusalem and in consequence the birth of a new church in which Jews and pagans coexist (Dupont 1978). It should be noted that in Jesus’s vision, the criteria that determine salvation are profoundly different from what is expected: the Israelites and their religious leaders are threatened by damnation; the chance of salvation, in contrast, is offered to pagans and sinners. On the road to salvation the advantage goes to those who are socially disadvantaged (the hungry, the afflicted, the persecuted, children), physically impaired (including eunuchs), or morally defective (tax collectors, prostitutes, etc.)

The two themes of *salvation* and *judgement* are therefore closely interconnected and seem to be characterized by the simultaneous presence of present and future. From the point of view of *temporal programming* — which rearranges the Narrative Programs in a temporal sequence — the Narrative Program “salvation” chronologically predates the Narrative Program “judgement”, and while the first takes place in the present, the second occurs in a future setting. We know that Narrative Programs are *durative processes*: in this context we should remember that, according to Jesus, salvation is obtained during life on earth and that Judgement Day is close at hand (within one or two generations). It is precisely these time frames — which failed to come about — that created the greatest crisis for Early Christian communities.

### 3. Discursive temporalization: is the Kingdom of God in the present or the future?

The tradition relating to Jesus contains statements about the royal rule of God in both the present and the future. In some passages the Kingdom of God seems to be already here. *Mark* and *Luke* record Jesus’s eschatological message in these terms: “Πεπλήρωται ὁ καιρὸς καὶ ἤγγικεν ἡ βασιλεία τοῦ

5. The parable has come to us in three different versions from *Luke* (14,15–24), *Matthew* (22,1–14) and *Thomas* (*logion* 64). For a thorough analysis see Dupont (1978).

Θεοῦ” (*Mark* 1,15; *Luke* 10,9): “The time has come. The kingdom of God has come near.” The perfect tense ἤγγικεν, “has come near”, indicates a process that has already finished. In a saying recorded only by *Luke* Jesus clearly tells his hearers that the Kingdom of God is within them: «Once, having been asked by the Pharisees when the kingdom of God would come, Jesus replied, “The Kingdom of God does not come with your careful observation, nor will people say, “Here it is”, or “There it is”, because the kingdom of God is within you”». (*Luke* 17,21) The beatitude of the eyewitnesses is a highly significant saying regarding the present Reign of God: « But blessed are your eyes because they see, and your ears because they hear. For I tell you the truth, many prophets and righteous men longed to see what you see but did not see it, and to hear what you hear but did not hear it ». (*Matthew* 13,16–17) The eyewitnesses, says Jesus, can see the signs of salvation, while the prophets and other figures from the past could only wait for it and imagine it. Some sayings seem to indicate that John the Baptist is the figure who determines the start of a new phase in history, after which it is possible to say that the Kingdom of God is here. (*Matthew* 11,11–12; *Luke* 7,28) In other sayings it seems that the Kingdom of God is present because evil has been conquered thanks to Jesus: in *Luke* (10,18), for example, Jesus sees the fall of Satan, and this indicates that good has overcome evil and that the Kingdom of God has arrived. The saying about exorcisms is perhaps the most explicit passage in support of a presentist eschatology: « But if I drive out demons by the Spirit of God, then the kingdom of God has come upon you ». (*Matthew* 12,28). Theissen and Merz (1996, p. 321) note that the verb « arrive », here in the aorist (ἔφθασεν), can mean «reach», «overtake»: it is not therefore a case simply of a sign that announces the coming of the Kingdom but a reference to the Kingdom of God itself. In general, the sayings that refer to the Reign of God as already present are regarded as authentic, but they are also extremely enigmatic.

There are also several sayings that place the Kingdom of God in the future. The second petition of the Lord’s Prayer, “Thy Kingdom come” (*Luke* 11,2; *Matthew* 6,10), looks towards the future. The core beatitudes (*Luke* 6,20–22; *Matthew* 5,3–11) evoke a future Kingdom: « Blessed are the poor in spirit, for theirs is the kingdom of heaven. Blessed are those who mourn (*now*), for they will be comforted. Blessed are those who hunger (*now*), for they will be filled ». The feast with the patriarchs is at the centre of the future pilgrimage of the peoples to the Kingdom of God: « There will be weeping there, and gnashing of teeth, when you see Abraham, Isaac and Jacob and all the prophets in the kingdom of God, but you yourselves thrown out. People will come from east and west and north and south, and will take their places at the feast in the kingdom of God. Indeed there are those who are last who will be first, and first who will be last ». (*Luke*

13,28–30) The eschatological *lógion* of the Last Supper (*Matthew* 26,29) places the Kingdom of God in the future: « I tell you, I will not drink of this fruit of the vine from now on until that day when I drink it anew with you in my Father's kingdom ». Jesus drinks for the last time and foretells a banquet in the Kingdom of God.

There are a number of sayings about access to the Kingdom: the rich have few opportunities to enter the Kingdom of God («Jesus looked around and said to his disciples, "How hard it is for the rich to enter the kingdom of God"». *Mark* 10,23); those who receive it like a child stand more chance («I tell you the truth, anyone who will not receive the kingdom of God like a little child will never enter it ». *Mark* 10,15); tax collectors and prostitutes will enter before the pious who are not prepared to repent («I tell you the truth, the tax collectors and the prostitutes are entering the kingdom of God ahead of you». *Matthew* 21,31). The sayings on the imminent coming of the Kingdom promise that the Kingdom of God (or of the Son of Man) will come during the lives of those who are present: «And he said to them, "I tell you the truth, some who are standing here will not taste death before they see the kingdom of God come with power."» (*Mark* 9,1); « I tell you the truth, this generation will certainly not pass away until all these things have happened ». (*Mark* 13,30); « When you are persecuted in one place, flee to another. I tell you the truth, you will not finish going through the cities of Israel before the Son of Man comes ». (*Matthew* 10,23) However, there are doubts about the authenticity of these *lógia*, which may have been inserted to console the members of the Early Christian communities for the fact that the Kingdom of God was slow in coming<sup>6</sup>.

It is therefore undeniable that reference is made to a Kingdom of God that is already here, but it is impossible to deny that Jesus also has a future expectation, especially since his predecessor John the Baptist also foretold this. So with regard to the Kingdom of God we find the same present/future dialectic which we found in relation to the themes of "salvation" and "judgement". For Jesus it is important to locate the Kingdom in the future, in line with Jewish eschatology: but it is also important to assert that with his presence things are already changing and in a sense the Kingdom "has come", and is already "within you". Apocalyptic preaching looks to the future, but penitential preaching looks to the present, because the time for converting and repenting is now. We therefore find once again the spatial arrangement that we described above: the enunciative space of the *here* and *now* is the *paratopic space* in which the necessary competences are acquired (conversion, repentance, upright behaviour, faith, etc.); but the Kingdom is also located in a *utopic space* in the future, when there will be judgement

6. Theissen and Merz (1996, § 9).

and eschatological feasts. The suspicion must be that – to a certain degree in both Jesus and in early Christianity – a tension between the “already” and the “not yet” is created deliberately, without any intention of resolving it conceptually<sup>7</sup>.

#### 4. Discursive spatialization: is the Kingdom of God a spiritual entity or a political one?

Many of Jesus’s sayings on the Kingdom of God have come down to us, but they tell us nothing about what life in the kingdom will be like or how it will be organized. There are dialogues with the disciples that lead us to imagine detailed discussions about the organization of the βασιλεία in ranks and hierarchies. The disciples discuss who is “the greatest” or “the least” in the Kingdom of God (*Matthew* 5,19; 11,11; 18,4). On one occasion they argue about who will have the most prestigious positions in the future world: «Then James and John, the sons of Zebedee, came to him. “Teacher”, they said, “we want you to do for us whatever we ask”. “What do you want me to do for you?” he asked. They replied, “Let one of us sit at your right and the other at your left in your glory”». (*Mark* 10,35–37) In another version it is the mother of James and John who asks for places of honour in the Kingdom for her sons: «Then the mother of Zebedee’s sons came to Jesus with her sons and, kneeling down, asked a favour of him. “What is it you want?” he asked. She said, “Grant that one of these two sons of mine may sit at your right and the other at your left in your kingdom”». (*Matthew* 20,20–21).

From the spatial point of view it is hard to determine whether Jesus saw the Kingdom as a spiritual and religious entity or a concrete political one. We have seen how in *Luke* (17,21) Jesus tells his hearers that the Kingdom of God is already “within you”. The expression “within you” (ἐντὸς ὑμῶν) can be understood both spiritually (within you because inside you) or spatially (among you): translations usually choose the spatial and material sense, but shortly before this Jesus says in fact that the Kingdom is not here or there, so a spiritual interpretation would seem more logical.

The Kingdom of God is not so fundamentally spiritual, however, and in fact some of Jesus’s descriptions seem to locate it in Palestine; there are feasts; pagans can come there. Indeed some scholars favour a very concrete and political interpretation of the Kingdom of God. According to Aslan (2013), for example, Jesus had in mind not a heavenly eschatological Kingdom of God but a physical, tangible Kingdom: a real Kingdom with a real King who would reign over the earth. When Jesus says that the

7. On this topic see Theissen and Merz (1996, § 9).

Kingdom of God is near – according to Aslan – he means that the end of the Roman empire is near. In Jesus’s view, God will replace Caesar as ruler on earth. Later on, when they had to address the Jews of the diaspora and the pagans, who spoke Greek and were immersed in Hellenistic culture, preachers and evangelists were obliged to temper the more revolutionary and political interpretation of the Kingdom of God put forward by Jesus.

Nevertheless the Kingdom of God as described by Jesus goes beyond the confines of earthly life: for example, the dead patriarchs gather there. It is not a question, therefore, simply of a “political Kingdom”, but rather of a *religious Kingdom with political importance* (Theissen and Merz 1996, p. 341). This Kingdom is located in Palestine and it resembles not a great empire but rather a village, just like those of small, provincial Galilee which shaped Jesus’s vision. Starting from the socio-political situation of that area, in defining the criteria for access to the Kingdom of God Jesus puts forwards his *ethics of rebalancing*: the poor and marginalized — that is, those who are of lowest status in the earthly Kingdom, such as tax collectors and prostitutes — will have privileged access. Jesus puts forward on this earth a social project in which the poor and marginalized are brought back into society, but he also outlines a definitive rebalancing in a future situation (the Kingdom of God).

There is a contamination between the religious and political spheres that helps to bring about a convergence in the way the Kingdom of God is imagined between theological and political hopes and desires. We should not forget that rebellion was brewing in Palestine, with armed clandestine groups who were preparing for revolt (a revolt which in fact broke out some decades after Jesus’s death and culminated in the destruction of the Temple by the Romans in 70 AD)<sup>8</sup>.

## 5. Discursive actorialization: God and the Son of Man in the coming of the Kingdom

In Jesus’s apocalypticist vision the judge is generally God, who can however also be represented by others; so the Son of Man is frequently presented as God’s chosen instrument of judgement (Theissen and Merz 1996, § 9). In eschatological and apocalyptic Hebrew literature, the Son of Man is a man to whom God entrusts the task of saving humanity (see for example *Daniel 7,14*). Jesus uses the expression “Son of Man” and refers to this figure, and scholars agree on the authenticity of the sayings in which Jesus speaks about this figure without identifying himself with him (Sanders

8. See Horsley and Hanson (1985).

1993). But the gospels, written by followers who regard Jesus as the messiah, identify the object of the announcement with the person making it, seeing the Son of Man as one and the same person as the one who speaks and prophesies about him<sup>9</sup>. On the death of their leader, and facing the fact that the Reign of God has not yet come about, Jesus's followers react by hypothesizing that he will come back to earth to establish the Kingdom of God. In theological language, this return is referred to as *parusia* (παρουσία), which means "second coming": "The idea of Jesus's return developed after his death. He had never spoken about it when he spoke about the coming of the Kingdom, nor did he mention this taking place in two phases. His parables make no reference to it. Debate on this subject is intense, and this is an indication of the complexity of the problem." (Destro and Pesce 2014, p. 192). Jesus proposes a wait that is theocentric and his messages do not include the figure of a messianic mediator. As can be seen, the arrival of the Son of Man does not coincide in any way with the return of Jesus to earth:

Immediately after the distress of those days the sun will be darkened, and the moon will not give its light; the stars will fall from the sky, and the heavenly bodies will be shaken. At that time the sign of the Son of Man will appear in the sky, and all the nations of the earth will mourn. They will see the Son of Man coming on the clouds of the sky, with power and great glory. And he will send his angels with a loud trumpet call, and they will gather his elect from the four winds, from one end of the heavens to the other. (Mt 24, 29–31)

The idea of Jesus's return was developed very early on and it is one of the supreme creations of the post-Jesus movement (Destro and Pesce 2014, p. 193). We have to remember that the idea of a return to earth for great figures from the past, such as Elijah, figured prominently in the Hebrew world view, so this was not an absurd idea. The idea of a return by Jesus was already present in the earliest preachings of Paul:

According to the Lord's own word, we tell you that we who are still alive, who are left till the coming of the Lord, will certainly not precede those who have fallen asleep in him. For the Lord himself will come down from heaven, with a loud command, with the voice of the archangel and with the trumpet call of God, and the dead in Christ will rise first. After that, we who are still alive and are left will be caught up together with them in the clouds to meet the Lord in the air. And so we will be with the Lord for ever. (1 Th 4, 15–17)

In actant terms, then, Jesus–Sender drives the people–Subject to repent and convert in order to gain salvation in the Kingdom of God (Object), maintaining that the Sanction (last judgement) is decided by God. The earliest

9. See Ehrman (1999, pp. 145–148). An accurate and thorough study of the various meanings of "Son of Man" can be found in Burkett (1999).

followers, however, in their earliest theological explanations, developed in reaction to the traumatic death of their leader, theorize that the figure of the Son of Man – which occurs in apocalyptic Hebrew literature – is one and the same as Jesus and that Jesus–the Son of Man will return to earth and play a central role in the last judgement (Sanction). In other words, the process of divinification of Jesus accurately described by Ehrman (2014) takes place: with the result that the theocentric view of the βασιλεία is revised in the light of these new theological assumptions. Ultimately it is precisely the process of the divinification of Jesus that leads to the progressive censorship of the historical apocalypticist Jesus.

## 6. Apocalypticism censored

As we said above, the apocalypticist nature of Jesus’s teaching softened over time. Apart from anything else, Jesus had declared that the coming of the Son of Man was imminent, but this long-awaited event had not occurred. So the second and third generation followers started to *de-apocalypticize* Jesus, altering the tone and content of the speeches in which Jesus announced the imminent end of days. In *John* the eschatological content of Jesus’s message is very faint. We find the following two verses out of context:

In reply Jesus declared, “I tell you the truth, no-one can see the kingdom of God unless he is born again”. (Jn 3, 3)

Jesus answered, “I tell you the truth, no-one can enter the kingdom of God unless he is born of water and Spirit”. (Jn 3, 5)

There is nothing concrete about these sayings: no feasts or rules of access or plans for the rebalancing of society. The context is dematerialized and there are no indications of specific places or times.

There are few *lógia* about βασιλεία in the writings of Paul, and they are not very important. Clearly outside Palestine Paul cannot preach an apocalypticist message because people would have trouble understanding it. See, for example, this saying of Paul: « For the kingdom of God is not a matter of eating and drinking, but of righteousness, peace and joy in the Holy Spirit ». (*Romans* 14,17) In contrast with Jesus, who describes sociable feasts with the patriarchs, Paul has a dematerialized and spiritual future in mind.

In the *Gospel of Thomas* the disciples continue to hold to a future eschatology which is, however, corrected by Jesus, in a tone that is already one of *de-apocalypticization*<sup>10</sup>:

10. According to Theissen and Merz (1996) these passages presuppose historically a future eschatology, whose modification was due to gnostic influence.

His disciples said to him, “When will the rest for the dead take place, and when will the new world come?” He said to them, “What you are looking forward to has come, but you don’t know it”. (*Thomas* 51)

His disciples said to him, “When will the kingdom come?” “It will not come by watching for it. It will not be said, “Look, here!” or “Look, there!” Rather, the Father’s kingdom is spread out upon the earth, and people don’t see it”. (*Thomas* 113)

Scholars such as Johannes Weiss and Albert Schweitzer rightly brought the apocalypticist content of Jesus’s preaching back into the light, and I believe that this content predominates over the ethical and sapiencial content on which other distinguished scholars have focused<sup>11</sup>. However, for various historical and theological reasons this aspect was softened or, we could say, *partially censored* over time. This “censorship” of the apocalypticist Jesus occurred, in semiotic terms, through the *attenuation of the space–time marks*<sup>12</sup>. To put it more precisely, a number of crucial space–time features are obscured by their opposites. Jesus’s presentist eschatology is weakened by having a future perspective grafted onto it. In some authentic sayings, Jesus says that the Kingdom of God is about to arrive, or even that it has already arrived, but gradually, with the passing of time, the temporal perspective shifts, and the horizon becomes broader. In the *Second letter to the Thessalonians* – pseudepigraphic text – Paul speaks of the *parusia* in a temporal perspective that is already rather flexible: « Concerning the coming of our Lord Jesus Christ and our being gathered to him, we ask you, brothers, not to become easily unsettled or alarmed by some prophecy, report or letter supposed to have come from us, saying that the day of the Lord has already come. Don’t let anyone deceive you in any way ». (2,1–2) On the other hand *salvation* and *judgement*, two themes that are closely connected with the Kingdom of God, also coexist and interpenetrate each other: salvation is in the present, judgement is in the future, but the temporal line appears as a *continuum* with no breaks. The space of the βασιλεία is also deliberately undefined: it is a concrete, geographical, political space, but also a religious, spiritual, immaterial one. As we have seen, at the time the religious and political spheres were closely interconnected and both contributed to the definition of the Kingdom of God. But the more concrete, political perspective gradually disappeared, leaving only a few traces behind, and what remained was the more spiritual and dematerialized view of the Kingdom that we find in the *Gospel of John*, the *Gospel of Thomas* and some of Paul’s letters. Therefore the space–time marks of the Kingdom are progressively

11. I refer for example to John Crossan, Marcus Borg and Burton Mack and their work on the Jesus Seminar project.

12. In semiotics the marks are elements of *enunciation* projected into the *utterance*.

weakened by being blended with their opposites: present time is partially obscured (censored) by future time; the political space is partially obscured (censored) by the spiritual space.

Finally, Jesus as the Son of Man is gradually placed alongside the protagonist of judgement day, God, and his second coming (*parusia*) is awaited. But it is this strategic move by the early followers that redefines the Kingdom of God, because it initiates the extraordinary process of the divinification of Jesus and consequently the apocalyptic wait for the Kingdom of God is reconfigured through the use of less definite and vaguer space–time marks. Jesus, as an apocalypticist prophet, spoke of the imminent arrival of a Kingdom of God in which he would play no particular role. Some years after his death he was transformed into the Son of Man who will return to earth, and is himself thus God, from the beginning of time (« In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God. He was with God in the beginning », writes *John* in the first verse of his Gospel). The original apocalypticist perspective is gradually censored and revised, and the characteristics of the Kingdom of God become ever vaguer and more indeterminate.

## Bibliography

- ASLAN R. (2013) *Zealot. The Life and Times of Jesus of Nazareth*, Random House, New York.
- BERNHEIM P.A. (1997) *James, the Brother of Jesus*, SCM Press, London.
- BURKETT D. (1999) *The Son of Man Debate. A History and Evaluation*, Cambridge University Press, Cambridge, UK and New York.
- CROSSAN J.D. (1991) *The Historical Jesus: The Life of a Mediterranean Jewish Peasant*, HarperCollins, New York.
- DESTRO A. e PESCE M. (2014) *La morte di Gesù*, Rizzoli, Milano.
- DUPONT J. (a cura di) (1978) *La parabola degli invitati al banchetto*, Paideia, Brescia.
- EHRMAN B.D. (1999) *Jesus: Apocalyptic Prophet of the New Millennium*, Oxford University Press, New York.
- (2012) *Did Jesus Exist?*, HarperOne, New York.
- (2014) *How Jesus Became God: the Exaltation of a Jewish Preacher from Galilee*, HarperOne, New York.
- GREIMAS A.J. and COURTÉS J. (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris (English tr. *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*, Indiana University Press, Bloomington, 1982).

- HORSLEY R. and HANSON J.S. (1985) *Bandits, Prophets, and Messiahs*, Winston Press, Minneapolis.
- SANDERS, Ed P. (1993) *The Historical Figure of Jesus*, Penguin, New York. SCHWEITZER A. (1906) *Von Reimarus zu Wrede. Eine Geschichte der Leben-Jesu-Forschung*, Tübingen (English tr. *The Quest of the Historical Jesus: A Critical Study of its Progress from Reimarus to Wrede*, A&C Black, 1910; 2<sup>nd</sup> Engl. Tr. *The Quest of the Historical Jesus: First Complete Edition*, SCM, London).
- THEISSEN G. e MERZ A. (1996) *Der historische Jesus: ein Lehrbuch*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- WEISS J. (1892) *Die Predigt Jesu vom Reiche Gottes*, Göttingen (English tr. *Jesus' Proclamation of the Kingdom of God*, Philadelphia, 1971).

RECENSIONI

REVIEWS



## Recensione di Jacques Fontanille, *Formes de vie*

Presses Universitaires de Liège, Liège 2015, 274 pp.

MATTIA THIBAUT\*

Il XXI secolo sarà il secolo delle discipline umanistiche, in particolare delle scienze del senso? Con questa domanda dal sapore di sfida, Jacques Fontanille apre il suo ultimo libro, dedicato alle forme di vita. Se il dominio delle scienze dure e della tecnica può sembrare al momento impossibile da scalfire, argomenta l'autore, bisogna però interrogarsi su come rendere conto del “senso” che possono avere le nostre scelte tecnologiche e politiche, del “senso” del nostro rapporto con quella natura della quale le altre scienze si sforzano di comprendere le leggi.

Per poter trovare delle risposte a queste domande bisogna però essere in grado di interfacciarsi con il piano dell'immanenza ed in particolare con quelle che l'autore chiama le “forme di vita”, intese come semiotiche oggetto e quindi riguardanti la pragmatica linguistica e costituenti primarie della semiosfera.

Fu Wittgenstein ad utilizzare per primo l'espressione *Lebensform*, nel suo *Philosophische Untersuchungen* (1953), intendendo così un fenomeno inscindibile dal gioco linguistico. Se il gioco linguistico consiste in un uso attanziale della lingua fatto secondo una serie di regole, d'altra parte l'uso del linguaggio e il rispetto delle sue regole produrrà delle “forme di vita” che lo rispecchiano.

Il metatermine è stato poi introdotto nella semiotica da Algirdas Greimas stesso, sebbene in modo alquanto criptico. Era il 1991, ci racconta Landowski (2012), e Greimas doveva stilare un breve programma per il suo seminario dell'anno successivo, intitolato “Esthétique de l'éthique: morale et sensibilité”. Nelle poche righe di questo programma troviamo proprio un'indicazione riguardante le “forme di vita”, che il semiologo prende in prestito più alla vulgata Wittgensteiniana che al filosofo tedesco stesso, di cui aveva letto poco (*ibid.*).

\* Mattia Thibault, Università degli Studi di Torino (mattia.thibault@gmail.com).

L'indicazione lasciataci da Greimas è, come abbiamo accennato, criptica, consistendo di sole nove parole:

Formes de vie. (Wittgenstein; « styles de vie », sémiotiquement définis)

Sebbene sia evidente che Greimas dovesse avere un'idea ben chiara di come le forme (o “stili”) di vita potessero essere semioticamente definite e di perché questa operazione sarebbe stata rilevante per la disciplina, purtroppo non ebbe mai l'occasione di precisarlo: morto nel febbraio del 1992 non lasciò altre indicazioni sull'argomento.

In un primo momento, a raccogliere l'enigmatica eredità di Greimas fu designato un dossier della rivista canadese « Recherches Sémiotiques / Semiotic Inquiry » pubblicato nel 1993 ed intitolato, appunto, *Les formes de vie*. Tra i molti interventi presentati, solo due tenteranno di definire semioticamente le forme di vita ed inserirle nel metalinguaggio semiotico. Il primo è quello di Eric Landowski (1993), che preferisce l'espressione “styles de vie”, e che le declina in un'ottica sociosemiotica, e quindi ancorata nella realtà sociale. Il secondo è, ovviamente, quello di Jacques Fontanille (1993), che definisce le forme di vita come *des configurations où une « philosophie de la vie » s'exprimerait par une déformation cohérente de l'ensemble des structures définissant un projet de vie*. Da questa definizione, anticipatrice di diversi concetti chiave della definizione e dello studio delle forme di vita, prende il via il lavoro che, ventidue anni dopo, vedrà il suo compimento con la pubblicazione del volume in oggetto, coronamento di una ricerca rigorosa, approfondita e, soprattutto, pienamente coerente con i presupposti della semiotica generativa.

*Formes de vie* è suddiviso in tre parti e dotato di un puntuale glossario finale, utile ad aiutare il lettore a confrontarsi con il metalinguaggio, necessariamente complesso e particolareggiato.

Nella prima parte del libro, intitolata “La vie prend forme: entre nature et société”, l'autore chiarisce innanzitutto la sua opinione sull'opposizione, terminologica — ma non solo — tra “stili” e “forme” di vita. I primi sono fatti eminentemente sociosemiotici, in quanto individuano nei fenomeni di significazione delle caratteristiche degli attori partecipanti a delle interazioni sociali, mentre le seconde sono da considerarsi un fatto linguistico, che può essere inserito (ed analizzato) coerentemente nella stratificazione delle modalità di significazione.

Individuata quindi una linea epistemologica da seguire, l'opera di Fontanille inizia con una ripresa di Wittgenstein che, come abbiamo detto, è il “padre” della nozione delle forme di vita. L'autore, però gli affianca presto Lotman e Vernadski, interrogandosi sui confini della semiosi di fronte al “vivente”, (questione evasa, invece, da Wittgenstein) per poi concludere che la semios-

fera lotmaniana, sebbene inglobi tutti i piani di immanenza semiotici, e dunque anche le forme di vita umane, vada comunque considerata in dialogo aperto con le forme di vita naturali, che invece le sono estranee. Le forme di vita, però, sia umane che animali, condividono la caratteristica di avere origine da una necessità di coesistenza, di “vivere insieme”, e quindi dal bisogno di un “consenso sulla verità” (che Fontanille descrive come un consenso di forme di vita). L’idea di verità porta con sé la possibilità di mentire che, ci ricorda Eco, costituisce la soglia d’ingresso nella semiotica. All’interno della categoria generale del vivere, infatti, è quella del “vivere insieme” l’unica che comporta obbligatoriamente la creazione di un linguaggio. Nella complessità del vivere umano, la macro-esperienza del “vivere insieme” consiste allora nella forma di vita, mentre le esperienze che la compongono (che Wittgenstein chiamava giochi linguistici), sono per Fontanille, le pratiche semiotiche.

L’autore effettua così un ribaltamento di termini: se per il senso comune può sembrare che sia la “vita” ciò che dà origine alle forme di vita, per Fontanille, invece, la forma di vita non nasce dal vivere di per sé, ma dal “vivere insieme”, dove è proprio l’“insieme” a dare una forma sintagmatica riconoscibile alla vita, e solo in secondo luogo il “vivere” che riceve i contenuti propri alla vita umana (modalità, emozioni, passioni, norme...).

Delineato così un asse sintagmatico (“l’insieme”) ed un asse paradigmatico (il “vivere”), l’autore procede a delinearli entrambi.

Per quanto riguarda l’asse paradigmatico Fontanille fa ricorso all’aiuto dell’antropologia, ed in primo luogo alle quattro modalità di identificazione di Descola — totemismo, naturalismo, animismo e analogismo — che quindi descrive semioticamente come quattro diversi regimi di credenza relativi all’identificazione e quindi quattro grandi tipi di “vivere insieme”, identificando così delle “macrofamiglie” delle forme di vita. Anche, le “modalità di esistenza”, teorizzate da Bruno Latour attraverso uno studio sull’“esistenza”, e ribattezzate da Fontanille “forme d’esistenza sociale”, vengono utilizzate per delineare delle famiglie di forme di vita proprie alla cultura occidentale.

Nessuna di queste famiglie, però, consiste in una semiotica oggetto, ovvero nel risultato di una semiosi, a differenza delle forme di vita vere e proprie. In questo quadro, allora, si inserisce il tentativo dell’autore di proporre un’analisi delle forme di vita basata da un lato sull’ipotesi che ciascuna di esse sia ricollegabile ad un regime di credenza e dall’altra sull’idea che i modi d’esistenza sociale di cui esse fanno parte non siano altro, in realtà, che delle maniere di “persistere” socialmente.

La persistenza, d’altro canto, è ciò che fa sì che le forme di vita si articolino sul piano sintagmatico. Se per Spinoza la vita è “perseverare nel proprio essere” Fontanille (rifacendosi a Ricoeur 1990) articola questo “essere” sia

nella sua accezione di esistenza — la cui persistenza significa il mantenimento del corso sintagmatico della vita — sia in quella di identità — la cui persistenza è il rimanere se stessi.

Lo svolgimento sintagmatico delle forme di vita, allora, risulta finalizzato alla persistenza, facendo sì che ciò che ne è condizione necessaria (ovvero ciò che permette alla vita di porsi in essere e di avere senso) ne diventi finalità. L'assiologia di base delle forme di vita sarà quindi quella di "persistere e perseverare nel proprio corso", e la sua categoria assiologica, sarà basata sull'opposizione tra "continuazione" ed "arresto". Combinando i due termini Fontanille costruisce allora una casistica di possibili eventi riguardanti le forme di vita, ovvero: la continuazione dell'arresto (una vera e propria contro-perseveranza), l'arresto della continuazione (nel quale l'ostacolo diventa fine prematura), la continuazione della continuazione (la perseveranza stessa) e l'arresto dell'arresto (ne quale l'ostacolo è solo una temporanea peripezia).

L'esistenza, postulata, di una contro-perseveranza rende anche conto della libertà di scelta cui va incontro l'attante vivente: la vita è fatta di ostacoli e biforcazioni e le forme di vita possono essere cambiate o modificate in relazione ad essi.

L'autore torna poi ancora a Wittgenstein ed al suo "problema della vita". In virtù di quanto teorizzato fin'ora, Fontanille afferma che la soluzione a questo problema stia nella messa in processo della vita stessa. In altre parole non si tratta di trovare il senso della vita, ma di "dare" un senso alla vita, articolandola da un punto di vista sintagmatico.

Vi sono vari modi di farlo, ad esempio, come già Greimas e Courtes individuano nel dizionario, dandole la forma di una narrazione e quindi inserendola nello schema narrativo canonico, per poi identificarne una qualificazione del soggetto, una performance ed una sanzione. Questa messa in narrazione della vita opera una selezione della sostanza (ovvero della vita stessa) in base alla forma narrativa che andrà a prendere. La "nascita", quindi, non sarà altro che il limite iniziale della vita, mentre il senso di questa verrà dato alle fasi di acquisizione della competenza. Ugualmente la "morte" sarà un *bout* e non un *but*, ovvero un limite, ma non un obiettivo.

Un secondo modo per proiettare la vita sull'asse sintagmatico è quello di fare ricorso ad un percorso estesico, che preveda giunzioni e disgiunzioni. La costruzione della forma di vita, in questo caso, sarà basata su un gesto estetico, che riceve il suo contenuto dai valori e dalle passioni che lo definiscono.

Al di là di queste possibili schematizzazioni, Fontanille sostiene che una forma di vita emerge quando uno schema sintagmatico viene scelto come piano dell'espressione e proiettato sul corso di una vita che, a sua volta, fornisce sia l'asse paradigmatico che la sostanza (fatta di configurazioni

modali, passionali e tematiche). Siamo di fronte quindi ad una vera e propria semiosi, che fa delle forme di vita delle semiotiche oggetto.

Le necessarie selezioni che vengono operate per articolare la vita sull'asse sintagmatico devono essere il più possibile congruenti, per fare sì che la forma di vita non sia attraversata da contraddizioni interne. Questa congruenza è però rivelatrice dell'esistenza di un "progetto di vita" soggiacente.

L'esistenza di una progettualità, operante tramite selezioni, porta infine Fontanille ad interrogarsi sulle "soggettività" presenti nelle forme di vita: da una parte sull'"attante vivente" (dotato del ruolo modale e passionale della perseveranza) che si adopera con più o meno intensità nel perseguire la persistenza della vita, e dall'altra su di un "attante corpo", sensibile, cui devono essere imputabili le variazioni, intensive ed estensive, della ponderazione assiologica, per quanto riguarda la congruenza paradigmatica.

Questa presenza sensibile, secondo Greimas e Fontanille (1991), dà vita a delle forme semiotiche "solo" se è dotata di un certo "coefficiente di imperfezione", che, paradossalmente, è ciò che la congruenza paradigmatica e la coerenza sintagmatica si sforzano di controbilanciare.

Le forme di vita, allora, sono percepibili attraverso degli stati passionali dell'attante corpo e la sua mediazione tra i due piani costitutivi delle forme di vita, genererà degli "stati d'animo elementari" che a loro volta genereranno i diversi tipi di forme di vita fondamentali.

Fontanille, per descrivere questi "stati d'animo elementari" individua la fonte della tensione dell'imperfezione nell'opposizione delle categorie di "presenza" ed "assenza", che, applicate al sensibile, si articolando anche sull'opposizione di sensibilità eterocettiva e sensibilità introcettiva. Alla dimensione tensiva — tramite la quale si manifesta lo stato del corpo sensibile sottoposto alla tensione dell'imperfezione — l'autore affianca anche una dimensione forica, che invece rispecchia le reazioni dell'attante corpo di fronte agli avvenimenti e alle situazioni che la vita lo porta ad affrontare.

La seconda parte del libro in oggetto indaga i rapporti tra le forme di vita ed i regimi di credenza. Tutte le forme di vita, lo abbiamo già detto, sono sottoposte ad un regime di credenza globale: quello dell'identità perseverante. Ciononostante le forme di vita sono soggette anche ad altri regimi di credenza, necessariamente in conflitto tra loro — senza conflitto non ci sarebbero le alternative assiologiche, e quindi non avremmo delle forme di vita, ma delle mere ideologie.

Le forme di vita allora esistono solo se in tensione, se opponibili e confrontabili tra di loro. I loro rapporti — di volta in volta di diniego o di compromesso, a volte messi in pericolo da ideologie politiche o economiche totalitarie che vorrebbero ridurle ad una sola — si configurano come emergenze improvvise e polemiche, alleanze paradossali, compromessi o imposizioni riduttive.

Fontanille si sofferma su tutte queste diverse tipologie. *In primis* sull'emergenza provocatoria di nuove forme di vita, come nel caso del "beau geste" che, operatore di trasformazioni passionali ed etiche, si fa pratica semiotica di rifondazione del senso della vita. Il "beau geste", atto spettacolare estremo e imprevedibile, esula dalle forme di vita contemporanee, e ne nega i valori, in modo da inventarne di nuovi, proponendo quelli a loro "contraddittori". L'aspetto estetico del "beau geste" è dovuto alla sua riconoscibilità come "programma narrativo", nella monotonia insignificante della vita quotidiana. Questa sua particolarità, assieme alla sua unicità, ne fa un fattore in grado di virtualizzare una forma di vita già esistente ed attualizzarne una nuova — senza però potersi spingere a realizzarla, compito che invece spetterà alla collettività in un secondo momento.

In secondo luogo l'autore si dedica alle "convivenze paradossali di forme di vita", ed in particolare, sulla difficoltosa convivenza nella cultura contemporanea di "empatia" e "competitività": entrambe proprietà dell'"essere-insieme" che sono necessarie per la sopravvivenza di una società. La competitività — fattasi forma di vita tramite le teorie liberaliste — nega l'empatia in quanto sua contraddittoria, ma al contempo, avendone bisogno per salvaguardare l'esistenza sociale, si sforza di recuperarla con strategie sinuose, all'insegna della "mala fede" (considerata come negazione della contingenza e delegazione delle responsabilità del proprio agire ad una necessità esterna). Tramite meccaniche di integrazione o di inclusione di necessità e contingenza, la mala fede dà forma a quattro forme di vita: quella della "grazia" competitiva, quella della perseveranza competitiva, quella del merito competitivo e quella della riconoscenza competitiva. Queste quattro forme di vita, altro non sono, secondo Fontanille, che espressioni di una tipologia generale della perseveranza in prospettiva etica, che può essere applicata a tutti i casi di contraddizione tra forme di vita, dando luogo, rispettivamente alle forme dell'avvenire, del pervenire, del survenire (accadere) e del divenire.

Per quanto riguarda i compromessi, invece, Fontanille si concentra sulle soluzioni concessive. Inizialmente l'autore si premura di stabilire uno schema semiotico della "trasparenza" ovvero di tradurre questo concetto polisemico, nato come caratteristica del mondo sensibile, in una configurazione semiotica. La trasparenza viene così analizzata nelle sue molteplici accezioni, da quella oggettuale a quella narrativa, fino ad i suoi usi metaforici nel linguaggio politico o economico, nel tentativo di individuare un nucleo semantico utile a descrivere semioticamente gli elementi della trasparenza. Il primo elemento così individuato è quello di una predicazione concessiva, spesso associata ad una trasformazione fiduciaria: la trasparenza, in questo caso, è la consapevolezza dell'esistenza di un ostacolo (fisico o cognitivo) tra un attante osservatore e ciò che desidera vedere abbinata alla credenza che questo ostacolo non impedisca, però, la visione. Il secondo elemento

individuato è che la trasparenza è una forma regolatrice del rapporto tra un fenomeno dinamico (luce o informazioni) ed un sistema statico e strutturato (fisico o sociale) operata da una terza parte, un attante controllore, che può operare sia sul sistema (rendendolo trasparente) che sul fenomeno dinamico (facilitandone l'attraversamento del sistema). La trasparenza, allora, risulta necessariamente imperfetta ed essendo prodotta da un attante controllore, diventa anche visualizzazione dando così vita a dei prodotti semiotici. In altri termini, per Fontanille la trasparenza è una delle forme di imperfezione che suscitano delle semiotiche–oggetto a partire dal mondo sensibile. Dal punto di vista delle forme di vita, la trasparenza è allora una vera e propria “epistemologia” essendo una maniera di concepire e costruire delle conoscenze.

Infine Fontanille si interroga sul ruolo dei media globalizzati nel definire i regimi di credenza su cui poi sono costruite le forme di vita, e quindi su quali forme di vita vengano proposte e portate avanti dai media stessi. I media globalizzati più diffusi al mondo, ovvero il Web e la televisione, sono tradizionalmente caratterizzati da un numero ridotto di regimi di credenza, ovvero: quello dell'informazione, del gioco, della *fiction* e dell'insegnamento; ognuno definito a seconda del rapporto di verità che assume con la realtà quotidiana e ognuno dotato di una tipologia di valori propri. La distinzione tra questi quattro regimi, però, è oggi fortemente in crisi, per via del proliferare di docu–fiction, reality show e molti altri ibridi simili che rendono sempre più difficile poter scegliere il regime di credenza appropriato al testo che viene fruito. Questa ibridazione dei regimi di credenza è una zona critica della cultura, perché rende particolarmente agevole la manipolazione tramite i media e perché può indurre la società, per contrasto, a raggrupparsi attorno ad un unico regime di credenza, che diverrebbe per forza di cose totalitario. Fontanille conclude questa parte del libro, sottolineando l'importanza di coltivare la diversità dei regimi di credenza come unico modo per garantire della pienezza semiotica al nostro rapporto con il mondo.

La terza ed ultima parte del libro, intitolata *L'esapce–temp de la persistence et de la persévérance* è dedicato all'analisi di due delle tre dimensioni dell'asse sintagmatico: lo spazio ed il tempo — la terza, quella attanziale, è già stata abbondantemente investigata nelle sezioni precedenti. Lo spazio–tempo delle forme di vita, se da un lato riguarda la presenza sensibile, dall'altra può anche essere esaminato alla luce dei “regimi spaziali e temporali” che induce. Fontanille delinea questi regimi partendo da tre premesse: la postulazione del ruolo organizzativo della figuratività; l'assunzione del punto di vista della spazialità e della figuratività per identificare un insieme di proprietà associate; e l'identificare come nucleo coerente della configurazione proprio la figura spaziale o temporale. Lo sviluppo delle forme di vita sull'asse sintagmatico (e quindi nello spazio e nel tempo), in

virtù della loro costituente perseveranza, le porta, infatti, invariabilmente a doversi confrontare con i regimi spaziali e temporali.

Nella parte finale del libro l'autore allora si concentra sulla fenomenologia del "campo della presenza" per identificare i regimi topologici che possono portare all'emergere di forme di vita elementari. Analizzando dapprima la concezione del tempo nel mito greco (ricostruita dalla cosmogonia greca nella quale l'autore individua un processo di complessificazione temporale che da un regime temporale ontico passa a quello della esistenza naturale, per poi proseguire con quello esperienziale-individuale ed infine a quello del terzo tempo sociale) e poi quella dell'ambiente giuridico (nell'ambito del quale analizza il tempo sociale, nel quale individua quattro regimi — quello del perdono, quello della memoria, quello della promessa e quello della rimessa in questione — articolati in un sistema tensivo), Fontanille identifica nei regimi temporali ciò che rende possibile lo sviluppo delle forme di vita, poiché sono ciò che da un tempo, un ritmo — e quindi anche una direzione — alla vita. Dopodiché l'analisi si orienta su due precise forme di vita, pericolosamente sul confine fra natura e cultura, che culturalizzano alcune delle caratteristiche spazio-temporali della natura, ovvero le stagioni della moda (con uno studio dettagliato sulle collezioni di Julien Fournié dal 2009 al 2011 che porta alla luce delle figure di impronte corporali che rimandano ad altrettanti tipi passionali propri delle forme di vita) e le forme di vita orientate al territorio (quest'ultimo definito come "tipologia imprecisa", come spazio diffuso ed indeterminato, ma solcato da limiti e frontiere, soggetto a controllo e potere, creatore di sentimenti di appartenenza e di identità, sottomesso a scritture antropiche ed, infine, forma di vita lui stesso).

In questo libro Fontanille riesce con successo a raggiungere l'obiettivo che si propone: quello di costruire una teoria puramente semiotica, capace di offrire uno sguardo nuovo ed originale sulla cultura e sulla società, ancorandosi saldamente alle teorie generative, ma con uno sguardo attento anche al lavoro di Lotman e della Scuola Semiotica di Tartu-Mosca.

*Formes de vie*, quindi, propone un nuovo ed irrinunciabile piano dell'immanenza, quello delle forme di vita, che ingloba pratiche, oggetti, testi e segni, ed obbliga così la semiotica a confrontarsi con delle semiotiche-oggetto di livello superiore, fornendole però, allo stesso tempo gli strumenti necessari per analizzarle e per "testarle".

Dall'appunto lasciatoci da Greimas al libro di Fontanille la strada da percorrere è stata lunga, ed ha portato da una suggestione ad una teoria semiotica solida e coerente. Il percorso euristico delle forme di vita, però, non può fermarsi qui ed è compito di noi semiotici studiare, applicare e, se necessario, criticare queste teorie, insomma, renderle parte integrante, viva e fruttifera della semiotica nel suo insieme.

## Bibliografia

- GREIMAS A. e FONTANILLE J. (1991) *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états de l'âme*, Seuil, Parigi.
- LANDOWSKI E. (1993) *Formes de l'altérité et formes de vie*, *RSSI*, 13, 1-2: 49-73.
- (2012) *Régimes de sens et styles de vie*, "Actes Sémiotiques", 115; disponibile nel sito <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2647> [ultimo accesso il 27/10/2015].
- FONTANILLE J. (1993) *Les formes de vie. Présentation*, *RSSI*, 13, 1-2: 5-12.
- RICOEUR P. (1990) *Soi-même comme un autre*, Parigi, Seuil.
- WITTGENSTEIN, L. (1953) *Philosophische Untersuchungen*, Oxford: G.E.M. Anscombe e R. Rhees, Oxford.



Recensione di Marina Grishakova e Silvi Salupere (a cura di),  
*Theoretical Schools and Circles in the Twentieth–Century  
Humanities: Literary Theory, History, Philosophy*

Routledge, Londra e New York, 2015, 287 pp.

REMO GRAMIGNA\*

La storia delle idee non è solo storia di teorie, concetti e modelli, ma soprattutto di uomini e gruppi di persone che discutono e perseguono un interesse comune. Essi — scuole, circoli, comunità e associazioni di vario genere — sono stati protagonisti, promotori e catalizzatori di idee e scenari inediti nella storia intellettuale del XX secolo. *Theoretical Schools and Circles in the Twentieth–Century Humanities* (2015) illumina, in modo esemplare, diversi aspetti di questa storia sottolineando la centralità storica, politica e sociale di tali comunità.

Marina Grishakova e Silvi Salupere, curatrici dell'opera, propongono un quadro organico, completo e puntuale dell'affascinante storia dei movimenti intellettuali dello scorso secolo, non solo soffermandosi sul ruolo che i circoli e le scuole hanno assunto come generatori di nuove conoscenze, ma anche evidenziandone il significato culturale.

L'opera sviscera un'originale visione "umanistica" della cultura e una viva sensibilità per il "capitale umano", spesso non visibile nello studio della costituzione di gruppi e scuole di pensiero, a volte non adeguatamente valorizzate nella cultura ufficiale. In altre parole, il contributo dato da questi autori dà luogo ad una "storia nella storia", esplicitando, la storia non-ufficiale, informale e spesso inesplorata che ha tuttavia giocato una parte non secondaria nella genesi e formazione di tutte queste scuole. Come esempi di questa tendenza, ricordiamo le "personal memories" di L. Doležel sulla Scuola Linguistica di Praga (pp. 44–6) o i ritrovi domestici e le attività informali che hanno accompagnato la costituzione del Formalismo Russo (pp. 8–10). Questo taglio, che ci sembra innovativo e originale nel suo genere, rende quest'opera un contributo unico nel quadro contemporaneo. Il lavoro di Grishakova e Salupere, in conclusione, riunisce e

\* Remo Gramigna, Università di Tartu (remo.gramigna@ut.ee).

bilancia due aspetti — concettuale e umano — che si complementano a vicenda.

L'opera — “ottava fatica” della collana *Routledge Interdisciplinary Perspectives on Literature* — non segue un principio cronologico rigoroso ma si articola su quattordici nuclei di contenuto orbitanti intorno a distinte scuole di pensiero o circoli: il Formalismo Russo come comunità, il circolo di Bakhtin, il Circolo linguistico di Praga, lo Strutturalismo polacco, il circolo semiotico di Greimas, il gruppo di *Tel Quel*, la scuola di Yale, la scuola di Chicago, la scuola di Ginevra, la scuola di Tartu e Mosca, la scuola di Tel Aviv, il gruppo di Poetica ed Ermeneutica, il progetto delle *Annales* e quello di *Lignes*.

Le curatrici, Marina Grishakova e Silvi Salupere — entrambe studiose di fama internazionale e docenti all'Università di Tartu, in Estonia — hanno provveduto alla stesura della prefazione e del decimo capitolo del volume.

Nonostante non si evinca direttamente dal titolo, questo libro si potrebbe anche leggere come un'affascinante e originale capitolo di storia della semiotica. Questo è evidente, per esempio, nello stesso saggio che le editrici dedicano alla scuola di Tartu e Mosca — *alma mater* intellettuale per entrambe — che suggestivamente chiamano « una scuola in mezzo alle foreste » (“A School in the Woods”) (p. 173). Il titolo sottolinea il legame storico tra la Scuola di Tartu e Mosca e le ormai famose Scuole Estive di Semiotica organizzate nelle verdi e floride foreste estoni dal fondatore Juri M. Lotman.

L'ambiente informale e l'atmosfera intellettualmente libera che si respirava nelle Scuole Estive — nonostante le restrizioni imposte dal regime sovietico — e nelle cucine fumose degli appartamenti Moscoviti, furono un terreno fertile per la fioritura della scuola.

I limiti del concetto di “scuola” — l'eterogeneità delle visioni dei suoi membri, la mancanza di un metodo unitario, la doppia localizzazione geografica e la conseguente proliferazione delle diverse designazioni per indicare il medesimo gruppo di studiosi (“scuola di Tartu–Mosca”, “scuola di Mosca–Tartu” o “Scuola di Tartu”) — sono stati individuati e giustificati contestualizzando lo studio alla luce della genesi storica della Scuola di Tartu e Mosca.

Le due autrici, conscie di questi limiti, non hanno tralasciato di problematizzare concetti e definizioni, a volte un po' affrettati, che equiparavano la Scuola di Tartu e Mosca allo “Strutturalismo Sovietico”<sup>1</sup>.

I concetti di “scuola” e di “circolo” si sottraggono a una definizione oggettiva, confermando in tal modo critiche del tutto fondate. In realtà,

1. Questa tendenza è particolarmente evidente nel contesto della ricezione del lavoro di Tartu e Mosca in Italia, come si evince dal titolo di una delle prime e più autorevoli raccolte di saggi sull'argomento: Faccani R. e U. Eco (a cura di) (1969) *I Sistemi di Segni e lo Strutturalismo Sovietico*, Bompiani, Milano.

queste critiche illuminano l'essenza stessa al centro di queste nozioni: la sintesi di visioni eterogenee e la risoluzione dei conflitti.

Richiami espliciti alla semiotica si ritrovano anche nei saggi dedicati al Circolo Linguistico di Praga (pp. 52–6), al Circolo Greimasiano di semiotica (pp. 91–7) e alla Scuola di Poetica e Semiotica di Tel Aviv (p. 196–8) anche se diversi sono i parallelismi e le connessioni implicite tra i diversi gruppi. Sono tante, infatti, le assonanze e i legami concettuali che rinviano da capitolo a capitolo, in quanto ogni singolo episodio di questa storia, pur possedendo un'autonomia propria, partecipa a un interessante gioco di rimandi che evidenzia lo stretto legame tra le scuole, le discipline e le reciproche influenze.

Non si può non rilevare, infine, in questi saggi, la presenza di studiosi, come Roman Jakobson, *spiritus movens* della linguistica e semiotica Novecentesca, il cui contributo si rivela trasversalmente in vari ambiti.

L'ampiezza e la profondità degli argomenti trattati dagli autori e la loro originalità fanno dell'opera uno dei capisaldi degli studi umanistici contemporanei, tale da giustificare la presenza nelle librerie sia di conoscitori che di profani in materia.



## Gli autori / Authors

**Jean–Paul Aubert** est professeur des Universités. Il enseigne la civilisation hispanique et l’image à l’Université Nice Sophia Antipolis et poursuit ses recherches au sein du laboratoire LIRCES (Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures et Sociétés, EA3159). Spécialiste du cinéma espagnol, il a publié de nombreux articles dans des revues universitaires ainsi que plusieurs ouvrages: *Le Cinéma de Vicente Aranda* (Paris, L’Harmattan, 2001), *De Goya à Saura. Echos et résonances* (en collaboration avec Jean–Claude Seguin, Lyon, Grimh, 2005), *L’Ecole de Barcelone. Un cinéma d’avant–garde en Espagne sous le franquisme* (Paris, L’Harmattan, 2009) et *Madrid à l’écran (1939–2000)* (Paris, Presses Universitaires de France, 2013). Il est Président du Groupe de Réflexion sur l’Image dans le Monde Hispanique (GRIMH).

**Sémir Badir** (semir.badir@ulg.ac.be) is a Senior Research Associate of the Belgian Fund for Scientific Research–FNRS at the University of Liège. His essays have focused on epistemological aspects of linguistic and semiotic theories. His project is of an epistemology which sees knowledge as a discursive practice. He authored three books: *Hjelmslev* (Belles–Lettres, 2000), *Saussure. La langue et sa représentation* (L’Harmattan, 2001), *Épistémologie sémiotique. La théorie du langage de Louis Hjelmslev* (Honoré Champion, 2014). He has edited about twenty books and scientific periodical issues (in *Janus*, *Linx*, *Protée*, *Semen*, *Semiotica*, *Visible...*). He is co–responsible for several international research projects (with Waldir Bevidas, convention WBI–CAPES 2011–2013; with Nicolas Couégnas, Driss Ablali and Erik Bertin, ANR 2014–2017).

**Mohamed Bernoussi** is Full Professor of Semiotics and French Literature at the University of Meknès (Morocco). Among his recent publications, *Viator in tabula. Sémiotique de l’interculturel culinaire dans le récit de voyage* (2014), *Sémiotique et société* (2015) and *Principes de la sémiotique du texte* (2016).

**Marianna Boero** è assegnista di ricerca dell’Università di Teramo. Nel 2010 ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in “Culture, linguaggi e politica della comunicazione” con una tesi sulla sociosemiotica del consumo. Ha insegnato “Laboratorio di scrittura italiana”, “Semiotica della comunicazione d’impresa” e “Semiotica del testo” presso l’Università degli Studi di

Teramo. È autrice di pubblicazioni scientifiche sui temi della pubblicità e del consumo.

**Driss Bouyahya** is a professor at the School of Arts and Humanities of “Moulay Ismail” University, Meknes, Morocco. He holds a PhD in Political Islam and Political Communication and a Master degree in Communication from “Moulay Ismail” University, Meknes. His fields of interest are political communication, political Islam, intercultural communication, public relations, post-colonial theory, and cultural studies. He has authored several publications, including: *Islam-Oriented Parties’ Ideologies and Political Communication in the Quest for Power in Morocco*. He is currently working on a second book, entitled *Materiality and Embodiment in the Three Abrahamic Religions’ Worship Spaces*

**Alessandra Chiappori** is a PhD student in “Sciences of Language and Communication” at the University of Turin. She graduated in “Communication Studies” in Turin with a thesis about the novel “Zazie dans le metro” by Raymond Queneau, published in the national catalog PubbliTesi under the patronage of MIUR. She works as journalist in several local newspapers writing about tourism, culture, and society. She is currently writing a doctoral thesis on the semiotics of literature focused on the construction and representation of space within some works by Italo Calvino. She has presented papers about semiotics and literature, social networks, and *engagement littéraire* in various universities in Italy and abroad.

**Victoria Corte** nació en Bahía Blanca, Argentina en 1981. Es Licenciada en Antropología Social, Facultad de Ciencias Sociales de Olavarría, Universidad Nacional del Centro (FACSO-UNICEN). Un resumen de la tesis de Licenciatura, fue publicado en el artículo “¿El tiempo como un bien escaso? El movimiento Slow Food en la Argentina”, En: *Ankulegi*, 11, 2007, 121-132 (2007). ISSN: 1138-347 X. Como becaria BCC de la Generalitat de Catalunya 2008/2009 obtuvo el grado de Magister en “Investigación Etnográfica, Teoría Antropológica y Relaciones Interculturales” por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), una síntesis de la tesis fue publicada bajo el título “Fabricación y desindustrialización del tiempo. Una etnografía en Montesquiu, Catalunya” (EAE, 2012). Actualmente es doctoranda por el programa de Historia por la Universidad Nacional del Sur (UNS), Argentina, interesada en la Historia de la Cultura de una pequeña población post-industrial (Gral. Cerri), donde surgió recientemente (2011), un nuevo movimiento social que cuestiona las alteraciones que provocaría en la población y territorio un megaproyecto industrial sobre la ría que los circunda, generando así, producciones temporales que vinculan a hombres y mujeres como parte del mundo humano y no humano, como una continuidad

antes que una ruptura. Los avances de la tesis fueron publicados en varios congresos nacionales e internacionales y como becaria del “2° Taller Internacional Metodológico para Jóvenes Investigadores de Latino América” realizado entre el 7 y el 11 de octubre de 2013, financiado por Fundación Jacobs, participó del libro colectivo “Escrituras Emergentes de las Juventudes Latinoamericanas.” (Gedisa, 2015). Como investigadora del grupo de investigación NuRES (FACSO), problematiza las relaciones entre tiempo y poder, desde la perspectiva de la Antropología Política y en relación a poblaciones juveniles, mientras que en condición de colaboradora del grupo de investigación PROINCOMSCI, ahonda en la producción de una *teoría social de lo pueblerino*, utilizando el enfoque de la Antropología Urbana desde la consolidación de lo pueblerino por lo que lo caracteriza y no por lo que le falta. Es auxiliar de docencia para la carrera de Antropología Social (FACSO), para la carrera de Ciencias de la Educación (UNS) y Profesora de Antropología y Salud (Universidad Provincial del Sud Oeste – UPSO).

**Hamid Elazoui** (1954) is a professor at the Faculty of Letters, “Moulay Ismail” University, Meknes, Morocco. In 1989 he graduated in Quantitative Linguistics from the Faculty of Philology, The State University of Moscow, the USSR. In 2004, he graduated in Linguistics in the Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Letters, “Moulay Ismail” University, Meknes, Morocco. He holds a Ph.D in Linguistics from the same university. In 2006, he graduated in Communication at “Moulay Ismail” University of Meknes, Department of English language and Literature. He also obtained a BA degree (specialization: Modern American Literature) and an MA (2001; specialization: “Communication in Contexts”).

**Hala Hatmi** is an English Language Teacher at an American organization. A Fulbright scholar, she was Foreign Language Teaching Assistant (FLTA) at Johns Hopkins University School of International studies SAIS in DC, USA. She was awarded the Davis Project for Peace grant in 2013 in DC. She holds an MA in Communication from the University of Meknes and a BA in English Literature from the same university.

**Vincenzo Idone Cassone** (Villa San Giovanni, 1988) è dottorando in Semiotica e Media presso l’Università degli Studi di Torino. Si occupa di Gamification, Game design e game studies da un punto di vista semiotico. Si è laureato all’Università di Siena con una tesi sul rapporto tra regolamentazioni, decisioni e strategie dei giochi contemporanei. Tra le sue pubblicazioni: “sull’uso metaforico dei giochi nella teoria semiotica” (E/C), “A colpo d’occhio: analisi semiotica degli Hud” (Carte semiotiche annali), oltre ad interventi e partecipazioni alle conferenze *Mettiamo in gioco la città*

(Unito 2015), *Opening the past 2015* e alla *Tartu Summer School of Semiotics 2015*. Ha collaborato al progetto *Siena2019* all'interno del progetto *Leonardo500 (gamification of learning)*. Ha progettato e coordinato le attività del Gruppo ludico del Sistema bibliotecario di Ateneo di Siena durante il Servizio civile 2014–2015. È attualmente redattore del blog *Il Lavoro Culturale*, per cui ha gestito due giornate del seminario *#Beni Comuni, scienze umane e Agire Politico* dedicate alla scrittura collettiva e ai *social media* (curando una delle introduzioni all'ebook *#Costruire Storie: nuovi linguaggi e pratiche di narrazione*). Ha ottenuto il *Basic (level 1)* e l'*Expert Certificate (level 2)* in Gamification dell'*Engagement Alliance* e il *certificate of accomplishment* del corso in Gamification (University of Pennsylvania, Coursera).

**Tristan Ikor** est docteur en sciences de l'information et de la communication, sa réflexion s'appuyant principalement sur la sémiotique de la musique. Il travaille depuis plus de dix ans sur les significations du geste improvisé — il est d'ailleurs lui-même musicien, et ses études en sciences politiques étaient déjà orientées en ce sens. Durant la rédaction de sa thèse, intitulée « significations de l'improvisation, le rapport à soi dans le jeu musical » et co-dirigée par Eero Tarasti et Bernard Lamizet, il travaille au sein du département de musicologie de l'Université d'Helsinki et intervient régulièrement dans des colloques internationaux. Il partage actuellement son temps entre la recherche et la pratique de la musique.

**Eva Kimminich** is Chair of Romance Cultures at the University of Potsdam, Germany. Her key aspects are cultural and popular studies, particularly youth and subcultures. For her professional dissertation she analyzed censorship in 19<sup>th</sup> century and the forbidden Chansons destined to be sung in Parisian cafés—concerts developing a theory of reformulation (*Erstickte Lieder. Zensierte Chansons aus Pariser Cafés—concerts des 19. Jahrhunderts. Versuch einer kollektiven Reformulierung gesellschaftlicher Wirklichkeiten*, Tübingen (Stauffenburg) (= *Romanica et Comparatistica*, Bd. 31., Chansons étouffées. La portée sociale des chansons de cafés—concerts au 19e siècle." In: *Politix*, April, S. 19–26). Starting in 1998 with her research on rap in France, she is one of the first German researchers on Hip Hop in France and franco-phone Africa, founded partially by the VolkswagenStiftung. She conceives Hip Hop as toolbox of cultural technics, useful for reconstructing identity, community and society. A part of her publications on rap's effects on identity, socialization and social empowerment (*Rap: More than Words*, 2004; *Identitätsbildungsstrategien in der Vorstadt- und Hip-Hop-Kultur*, 2003; *Rap-republics: Transglobale Gemeinschaften und alternative Formen der Wissensvermittlung*, 2007; *Autobiographie und Authentizität: Selbst(er)erzählung und Wirklichkeitsentwürfe in Songtexten französischer Rapperinnen*, 2012; *A Third*

*Space for Dissent: Raps Peripheral Semiosphere, its Making and Effects*, 2013. Her last research project took place in Tunisia in February 2013 (*Rap in Tunesien: Revolution oder Evolution?*, 2013).

**Massimo Leone** is Professor of Semiotics and Cultural Semiotics at the Department of Philosophy, University of Turin, 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, “Mairie de Paris” Visiting Professor at the Sorbonne, DAAD Visiting Professor at the University of Potsdam, Visiting Professor at the École Normale Supérieure of Lyon (Collegium de Lyon), Visiting Professor at the Center for Advanced Studies at the University of Munich, Visiting Professor at the University of Kyoto, and Visiting Professor at the Institute of Advanced Study, Durham University. His work focuses on the role of religion in modern and contemporary cultures. Massimo Leone has single-authored seven 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.), *Sémiotique de l’âme*, 3 vols (Berlin et al.: Presses Académiques Francophones, 2012), *Annunciazioni: percorsi di semiotica della religione*, 2 vols (Rome: Aracne, 2014, 1000 pp.), *Spiritualità digitale: il senso religioso nell’era della smaterializzazione* (Udine: Mimesis, 2014), *Sémiotique du fondamentalisme: messages, rhétorique, force persuasive* (Paris: l’Harmattan, 2014; translated into Arabic in 2015), and *Signatim: Profili di semiotica della cultura* (Rome: Aracne, 2015, 800 pp.), edited thirty collective volumes, and published more than three hundred 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 editor of the book series “I Saggi di Lexia” (Rome: Aracne) and “Semiotics of Religion” (Berlin and Boston: Walter de Gruyter). He directs the MA Program in Communication Studies at the University of Turin, Italy.

**Marc Marti** est enseignant–chercheur au département d’espagnol de l’université de Nice, directeur de l’unité de recherche LIRCES EA3159, directeur

de la revue électronique *Cahiers de narratologie*. La thématique de recherche s'articule en deux grands axes: d'une part, l'histoire des idées et les productions culturelles du XVIIIe au XXIe en Espagne, de l'autre une recherche théorique sur les genres narratifs. Parmi ses derniers travaux, (2015) avec Jacques Cabassut, *Goya dans l'Espagne du XIXe siècle*, Paris, Atlante; (2013) *Storytelling et tension narrative: en attendant la fin*, édition et préface en collaboration avec Nicolas Pelissier, Paris, L'Harmattan; (2012) « El concepto de felicidad en el discurso económico de la Ilustración », *Cuadernos dieciochista*, n° 13, 2012, Zaragoza, pp. 247–266.

**Diego Maté** es licenciado en Crítica de Artes, y maestrando en Crítica y Difusión de las Artes, ambas por la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Es docente de las materias Semiótica y Teorías de la Comunicación y Semiótica General en la UNA, y de Periodismo Cultural y de Espectáculos y Arte, Cultura y Espectáculos en Escuela de Radio ETER. Desde su paso por la carrera de Crítica de Artes, trabaja en relación con el videojuego desde una perspectiva sociosemiótica. Su tesis de maestría (por la que fue becado por la UNA y que se encuentra en su etapa final de desarrollo) trata de proponer un modelo de análisis semiótico para el videojuego. Dentro del marco del Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica, Integra diversos grupos en los que trabaja poniendo en relación el videojuego con diferentes disciplinas y objetos como la animación, el cine y la teoría filmica. Entre sus trabajos se encuentra la indagación respecto de la cuestión de las reglas y de lo lúdico, el cruce del videojuego con otros lenguajes (tales como el cine y la animación), la existencia de géneros específicos del medio, y el diálogo con el estético y las intervenciones en el campo de lo artístico. Ha publicado sus investigaciones en *Figuraciones* y « Lexia », y ha presentado trabajos en eventos académicos como el Congreso Internacional de Videojuegos y Educación (CIVE III), ANIMA Festival Internacional de Animación de Córdoba, Tercer Congreso Internacional de Artes en Cruce, Congreso Latinoamericano de Comunicación, IV Congreso Internacional de Semiótica de la Asociación Argentina de Semiótica y X Congreso Internacional de Semiótica Visual, entre otros. También se desempeña como crítico de cine en espacios especializados como Revista Haciendo Cine y Cinemarama (sitio que también dirige), y ha publicado en Revista Cultural Ñ, A Sala Llena y Loop.

**Francesca Polacci** ha conseguido il titolo di dottore di ricerca in *Semiotica* presso l'Università degli Studi di Siena. È stata poi borsista post dottorato all'Istituto Italiano di Scienze Umane (SUM) di Firenze e assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Siena, dove ha insegnato per numerosi anni *Semiotica dell'immagine e Visual Studies*. Attualmente è docente presso l'Accademia di Belle Arti di Brera e ISIA di Firenze. È membro del *Centro*

di *Semiotica e Teoria dell'Immagine* "Omar Calabrese" e fa parte del comitato scientifico della rivista internazionale *Carte Semiotiche*. Ha scritto saggi di analisi semiotica e teoria dell'immagine e pubblicato due monografie: *Bisogno furioso di liberare le parole. Tra verbale e visivo: percorsi analitici delle Tavole parolibere futuriste*, Le Lettere, Firenze 2010 (con D. Tomasello); *Sui collages di Picasso. Percorsi semiotici e teoria della rappresentazione*, il Mulino, Bologna 2012.

**Bruno Surace** is a Ph.D candidate in Semiotics and Media at the University of Turin and member of CIRCe (Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Comunicazione). He is currently working on the relationship between cinema studies and semiotics but his interests also run from journalistic rhetorics (especially in relation to crime news and morbidity, which is the theme of his Master's Degree thesis) to visual semiotics, imaginaries and new media. He usually adopts the semiotic point of view while at the same time encouraging an interdisciplinary exchange with sociological and psychoanalytical methods. He has already contributed to «Lexia» in the past.

**Mattia Thibault** è Dottorando di Ricerca presso l'Università di Torino e partecipa a SEMKNOW il primo programma dottorale di semiotica pan-europeo. Ha svolto diversi periodi di ricerca all'estero: un semestre presso la Tartu University (Estonia) come Fellow della Archimedes Foundation, un mese presso il The Strong Museum of Play (Rochester, NY, USA) come The Strong Research Fellow e un semestre presso la Helsinki University (Finlandia) grazie ad una CIMO Fellowship. Ha all'attivo diverse collaborazioni nel ruolo esaminatore e relatore/tutor di studenti e laureandi presso l'Università di Torino. Inoltre da gennaio 2013 collabora come co-redattore per la rivista internazionale di semiotica «Lexia» (SCOPUS). Le sue ricerche si concentrano nel campo della ludicità: dalla semiotica del giocattolo a quella dei videogiochi, dalla ludicizzazione della cultura alle *playful practices* delle periferie del Web. Su questi argomenti ha presentato, organizzato e diretto interventi, conferenze ed attività in ambito nazionale e internazionale. È membro fondatore del collettivo *Fast Forward — Future Lab Torino* che in collaborazione con il MuFANT ha organizzato diverse attività di design fiction e divulgazione scientifica. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Do not talk about anonymous, censura, autocensura e anonimato nelle periferie del Web*, in stampa su «Lexia», *Gioco e Spazialità digitale: Percorsi ludici tra avenues digitali e realtà alternata* pubblicato su E/C nel 2015 e *LEGOs: when videogames are a bridge between toys and cinema* pubblicato nello stesso anno su GAME journal.

**Julián Tonelli** (16/04/1984, Buenos Aires) es licenciado en Crítica de Artes (Universidad Nacional del Arte) y docente (Universidad Nacional del Arte,

Universidad de Belgrano). Su disciplina de formación es la sociosemiótica. Ganador de la Beca de Maestría UNA 2013, actualmente se encuentra escribiendo una tesis sobre el vínculo entre el cine de ficción y el mito urbano de las películas *snuff*. Ha publicado artículos en libros y revistas académicas, además de exponer en numerosos congresos nacionales. Su campo de especialidad es el análisis del discurso audiovisual. Más específicamente, lo que atañe a la impresión de realidad del cine y las nuevas tecnologías de la imagen. Como investigador participa de los grupos “Animación y después. Estudio de los nuevos espacios de la animación contemporánea” (Universidad de Buenos Aires) y “Pantallas y retóricas. Interpenetraciones, hibridaciones y recomposiciones en las estéticas actuales de lo audiovisual” (Universidad Nacional del Arte).

**Stefano Traini** teaches *Semiotics* and *Semiotics and Advertising* at the University of Teramo, Italy (Faculty of Communication Sciences). In 1995 he took the PhD in Semiotics at the University of Bologna — Advisor: Professor Umberto Eco. Dissertation title: *La connotazione nelle teorie semiotiche* (*Connotation in Semiotic Theories*). He has taught at the University of Bologna, Milano (IULM), Modena and Reggio Emilia. He has taught at the PhD in *e-learning* at the University of Ancona and at the Master in *Space and Communication Systems*, coordinated by University of L’Aquila in collaboration with University of Chieti–Pescara and University of Teramo, and Telespazio SpA (Finmeccanica). He used to make researches for many public and private institutions as Fiat, Mediaset, Sigma–tau Foundation, Rai. Recently he has also taught courses and seminars at Hastings College (Nebraska, USA), at the University of Toulouse Le Mirail (2011), at the University of Zadar (Croatia), at Kent State University (Ohio, USA). He is member of the scientific committee of PhD *Semiotics* (University of Bologna). In addition to some articles and essays, he has written four volumes: *La connotazione* (Connotation), Bompiani, Milan, 2001; *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative* (The Two Branches Of Semiotics: Structural And Interpretative Theories), Bompiani, Milan, 2006; *Semiotica della comunicazione pubblicitaria* (Semiotics of Advertising), Bompiani, Milano, 2008; *Le basi della semiotica* (The Fundamental of Semiotics), Bompiani, Milano, 2013.

**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 Sociosemiologia. 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.



## Call for papers: *Viralità / Virality*

*Lexia* n. 24: Semiotics of Virality. For an Epidemiology of Meaning

*Lexia* n. 24: Semiotica della viralità. Per una epidemiologia del senso

*Lexia* n. 24: Sémiotique de la viralité. Pour une épidémiologie du sens

*Lexia* n. 24: Semiótica de la viralidad. Para una epidemiología del sentido

« *Lexia* », the international, peer-reviewed journal of CIRCe, the Center for Interdisciplinary Research on Communication of the University of Torino, Italy, invites contributions to be published in issue n. 24 of the new series.

« *Lexia* », la rivista internazionale peer-reviewed di CIRCe, il Centro Interdipartimentale di Ricerche sulla Comunicazione dell'Università di Torino, sollecita contributi da pubblicare nel n. 24 della nuova serie.

« *Lexia* », le journal international peer-reviewed de CIRCe, le Centre Interdépartmental de Recherche sur la Communication de l'Université de Torino, Italie, lance un appel à soumissions d'articles à publier dans le n. 24 de la nouvelle série.

« *Lexia* », la revista internacional peer-reviewed de CIRCe, el Centro Interdepartamental de Búsqueda sobre la Comunicación de la Universidad de Torino, Italia, invita artículos a publicar en el n. 24 de la nueva serie.

### **Topic / Tema / Sujet / Tópico**

**The topic of the forthcoming issue is “Semiotics of Virality”**

*Virality?*

Users, media, professionals, and scholars talk more and more about “virality”, referring to online communication and, in particular, to social networks. This folk category is a vivid metaphor but lacks heuristic value. It describes what happens to texts that are said “viral” without shedding any light on their nature and functioning. They “infect” social discourses, “spread like wildfire”, etc. But what are their features? How are they created? How do

they propagate? How are they used? What effects do they have on users? Do they identify a homogeneous class? In addition, the image of contagion carries deterministic and reductionist connotations. It gives Web-users a passive role (“infected” subjects do not act, they are objects of action) and seems to endorse the hypodermic needle model (incompatible with the semiotic epistemology).

“Virality” is an umbrella term. It identifies an immensely heterogeneous set of texts and the dominant mode of their appropriation in the contemporary mediasphere. It turns the peculiarities of successful web-texts into something unspeakable and ineffable. Hence, it hinders the creation of specific tools for describing these texts, analysing them, and foreseeing their development. If randomness and accident play an inevitable role in these communicative processes, they are neither their only constituent nor the most important one. Defining a text as “viral” is almost meaningless. It merely tells us that it is rapidly spreading and gaining an important position, at a given moment, among online discourses.

Semiotics is the discipline that studies texts and their pertinence: it allows one to find connections beyond differences and to make distinctions within homogeneity. Hence, it should be able to pinpoint commonalities and singularities in the wide and manifold sets of texts that circulate in the Internet. The discipline of meaning relies on the most rigorous and versatile tools for analysing forms, usages, and transformations of both online practices and texts. So-called *Internet phenomena*, *viral phenomena*, and *Internet memes* represent one of the most fertile macro-areas for the semiotic analysis of online textuality, yet they have been almost completely ignored by the discipline.

### *The place of semiotics*

Nowadays, semiotics seems incapable of keeping pace with the increasingly rapid reconfiguration of communicative and media systems, which nevertheless constitute its chief area of interest. A “semiotics of new media” exists, but new media such as Internet and social networks, not to mention their mobile and locative declination, have not been yet made the object of systematic inquiry. In other words, we do not have a “semiotics of Internet” as we have a “semiotics of painting”: namely, an applied semiotics, based on the general theory of signification but capable of taking into consideration the specificities of its objects of analysis. We are not claiming that a “semiotics of Internet” is necessary but that starting to systematically apply semiotics in order to study Internet would be highly desirable.

This semiotic standstill is not only caused by the unstable nature of the object of analysis (ever changing and updating systems, albeit anchored to–

and integrated with— everyday life) but also due the discipline itself. Semiotic epistemology is not the problem. More likely, the issue stems from the methodological and analytic habits of semiotics: in particular, from the relationship of the discipline with technology, meant as a tool, not as an object. In other words, *sociometric* semiotics — that is, semiotics applying its principles and tools to verifiable and quantitatively relevant *corpora* — is yet to come. Semioticians have neglected a potentially fruitful area of study to the exclusive benefit of engineering sciences that, while embracing different paradigms and employing various tools, nevertheless find their common fetish in numbers and measuring practices: hence, the contemporary obsession with *big data*.

The possible role of semiotics within this scenario — which is getting more and more complex, selective, and hostile to approaches that are not immediately prone to be monetized — is twofold. On the one hand, semiotics features a consistent theoretical tradition and a strong, inter-defined, meta-language. On the other hand, it can deliver rich ethnographies and fine-grained qualitative analyses of any area of inquiry or corpus. As a matter of fact, semiotics is capable to take into consideration some fundamental dimensions of communicative processes and meaning-making practices that would otherwise be ignored by statistical tools and automatic analysis: humour, for instance, that is inevitably connected to a context, to the pragmatic dimension of a text, and to tacit, often highly specialized encyclopaedic knowledge.

### *Semiotics of virality*

This issue of «Lexia» aims at filling a conspicuous gap in the literature, both in the semiotic tradition and, more broadly, in social sciences. The goal is to investigate the notion of “virality” in order to question it and go beyond it, thus outlining the guidelines for an “epidemiology of meaning”: a rigorous study of the meaning-making systems that regulate the creation, transformation, and spread of online contents.

Senior scholars and young researchers from different disciplinary fields are invited to submit their contributions on the topic of virality and its epistemological, theoretical, and methodological implications. Different perspectives are welcome, provided that they look at virality from a semiotic and communicational perspective. On the one hand, «Lexia» welcomes theoretically-oriented essays, exploring the current literature on virality and seeking to elaborate new models in order to further our understanding of the phenomenon. On the other hand, «Lexia» also welcomes analytically oriented papers, with the focus bearing on specific case-studies.

## L'argomento del prossimo numero è "Semiotica della viralità"

### *Viralità?*

Utenti, media, professionisti e studiosi della comunicazione parlano sempre più insistentemente di "viralità", con riferimento alle pratiche online e, in particolare, ai social network. Icasticamente metaforica, tale categoria folk è, però, priva di valore euristico, poiché si limita a descrivere ciò che accade ai testi che le vengono ascritti, senza dirci nulla sulla loro natura e sul loro funzionamento: "infettano" i discorsi sociali, si diffondono rapidamente e trasversalmente, "a macchia d'olio", in maniera incontrollabile. Ma come sono fatti? Quali caratteristiche presentano? Come vengono generati? Come si diffondono? Come vengono utilizzati? E che effetti hanno su chi li usa? Individuano forse una classe omogenea? L'immagine del contagio, inoltre, porta con sé una sfumatura deterministica e riduzionista, assegnando agli utenti della Rete un ruolo passivo (quello di "malati", non agenti, ma "agiti"), quasi in un ritorno alle teorie ipodermiche (del tutto inconciliabili con un assetto epistemologico che ha conosciuto la svolta discorsiva e pragmatica).

Il termine ombrello "viralità", impiegato per individuare un insieme di testi incredibilmente eterogeneo e, più in generale, la modalità di appropriazione di contenuti online dominante nella mediasfera contemporanea, non fa altro che schermare dietro una patina di ineffabilità le peculiarità dei testi che, grazie alla propria efficacia, collettivamente assegnata e riconosciuta, riescono a ritagliarsi uno spazio di rilievo su Internet, impedendo l'elaborazione di strumenti specifici per descriverli, analizzarli e, in una certa misura, prevederne la formazione. Il caso, l'accidente rappresenta una componente ineludibile di tali processi comunicativi, ma non è certo l'unica e neppure la principale. Che un testo venga definito "virale" non ci dice nulla, se non, tautologicamente, che esso si diffonda a grande velocità, finendo con l'essere presente in maniera rilevante, in un dato momento, a livello più o meno globale, all'interno dei discorsi online.

Se la semiotica è la disciplina del testo e della pertinenza e consente di rilevare connessioni non superficialmente evidenti e di operare discrimini all'interno di insiemi apparentemente omogenei, è possibile rilevare i tratti comuni del vasto e multiforme insieme di testi che circolano su Internet e, allo stesso tempo, metterne in luce le singolarità. La disciplina della significazione possiede gli strumenti più rigorosi e versatili per analizzare forme, usi e mutamento delle pratiche online e dei testi che queste pongono in essere.

Quelli che vengono più o meno indifferentemente chiamati, nel linguaggio comune, "fenomeni di Internet", fenomeni "virali" e "Internet meme" rappresentano uno dei macro-ambiti più fertili per la teoria e

l'analisi semiotica alla prova con la testualità online, eppure sono ancora, sorprendentemente, ignorati o quasi dalla disciplina.

### *Il posto della semiotica*

La semiotica sembra oggi segnare il passo rispetto alla sempre più rapida riconfigurazione dei sistemi comunicativi e mediali, che pure ne rappresentano l'ambito di interesse per antonomasia. Esiste una "semiotica dei nuovi media", ma "nuovi media" come Internet e i social network, per non dire delle loro declinazioni in seno alle tecnologie mobili e integrate, non sono ancora stati oggetto di studi sistematici. Non esiste, cioè, una "semiotica di Internet" come esiste, invece, per esempio, una "semiotica della pittura", ovvero una semiotica "applicata" che si innesti sulla teoria generale della significazione senza trascurare le specificità dei propri oggetti d'analisi, derivate dal loro piano dell'espressione e dal medium attraverso cui vengono fruiti. Con ciò non si intende dire tanto che una semiotica "di Internet" sia necessaria, quanto che sia necessario applicare sistematicamente la semiotica per studiare Internet.

Questa *impasse* non va ascritta alla sola mutevolezza dell'oggetto d'indagine (si tratta di sistemi sì in continuo aggiornamento, ma comunque sedimentati e sempre più integrati nella vita quotidiana), ma anche alla disciplina: non certo alla sua epistemologia, quanto piuttosto alle sue consuetudini metodologiche e analitiche, al suo rapporto con la tecnologia, intesa non come oggetto, ma strumento di analisi. Non esiste, cioè, una semiotica "sociometrica", ovvero una semiotica — che intendiamo qui nella sua tradizione linguistica-strutturale e, quindi, strettamente, una sociosemiotica — che eserciti i propri principi e strumenti su *corpora* definiti, controllabili e quantitativamente rilevanti. I semiotici lasciano così, di fatto, quello che sarebbe un campo fertilissimo per i loro studi al quasi esclusivo appannaggio di discipline ingegneristiche che, pur con retroterra e strumenti diversi, trovano tutte nella misurazione e nel numero il proprio feticcio: si parla sempre più insistentemente di *big data*.

Il possibile ruolo della semiotica all'interno di questo scenario, sempre più complesso, sempre più selettivo e sempre meno incline all'inclusione di approcci articolati e non immediatamente monetizzabili (si tratta anche di una questione di politica economica interna alle scienze umane e sociali), è duplice. Quello di fornire, da una parte, un quadro teorico consolidato e un metalinguaggio interdefinito e, dall'altra, a partire da un ambiente o un corpus qualsiasi, etnografie ricche e analisi qualitative di grana fine, le uniche capaci di rendere conto di dimensioni fondamentali nei processi comunicativi e di attribuzione di senso eppure a rischio di una quasi completa obliterazione se passate al setaccio esclusivamente di strumenti statistici

e analisi automatiche: l'umorismo — strettamente legato al contesto di fruizione, alla dimensione pragmatica del testo, a conoscenze enciclopediche sottintese spesso fortemente specialistiche — è una di queste.

### *Semiotica della viralità*

Con il presente numero, «Lexia» si propone di colmare una grave lacuna nella letteratura specializzata, nella tradizione semiotica e, più in generale, nelle scienze sociali. Si intende approfondire la nozione di “viralità” per poterla mettere in discussione e superare, tratteggiando le possibili linee guida di una “epidemiologia del senso”: uno studio rigoroso dei sistemi di significazione che sovrintendono alla creazione, trasformazione e propagazione dei contenuti sulla Rete.

La rivista invita studiosi e giovani ricercatori provenienti da diversi ambiti disciplinari a presentare i loro contributi sul tema della viralità e sulle sue implicazioni epistemologiche, teoriche, metodologiche. Sono benvenute prospettive diverse, purché analizzino la viralità da un punto di vista comunicazionale, quando non specificamente semiotico. «Lexia» invita all'invio di saggi a carattere speculativo, che esplorino la letteratura sulla viralità e cerchino di elaborare nuovi modelli per la comprensione di tale fenomeno. Allo stesso modo, sono benvenuti contributi a orientamento analitico, relativi a casi di studio specifici.

### **Le sujet du prochain numéro est « Sémiotique de la viralité »**

#### *Virauté?*

Les utilisateurs du web, les médias, les professionnels et les chercheurs en communication parlent avec une insistance croissante de « viralité », en référence aux pratiques en ligne et, en particulier, aux réseaux sociaux. Incisive et métaphorique, cette catégorie folk est toutefois privée de valeur heuristique, puisqu'elle se limite à la description de la circulation des textes, sans rien nous dire pour autant de leur nature et de leur fonctionnement: ces textes « infectent » les discours sociaux, ils se diffusent rapidement et transversalement, comme une tache d'huile, de manière incontrôlable. Mais comment sont-ils faits? Quelles caractéristiques présentent-ils? Comment sont-ils générés? Comment sont-ils utilisés? Et quels effets ont-ils sur ceux qui les utilisent? Permettent-ils d'identifier un groupe homogène? L'image de la contagion, en outre, comporte une nuance déterministe et réductionniste, en attribuant aux utilisateurs de la toile un rôle passif (celui de « malades », qui ne sont pas agents, mais *agis*), presque dans un retour

aux théories hypodermiques, lesquelles sont tout à fait inconciliables avec un cadre épistémologique qui a connu le tournant discursif et pragmatique.

Le terme générique « viralité », employé pour distinguer un ensemble de textes incroyablement hétérogènes et, plus généralement, la modalité d'appropriation des contenus web qui domine la mediasphère contemporaine, ne fait que masquer derrière une patine d'ineffabilité les particularités des textes qui, grâce à leur efficacité propre, collectivement établie et recon nue, réussissent à occuper un espace important sur Internet. Ce masquage empêche l'élaboration d'instruments spécifiques pour décrire des textes, les analyser et, dans une certaine mesure, en prévoir la formation. Le hasard, l'accident représente une composante inéluctable de ces processus communicatifs, mais il n'est certainement pas la seule ni la principale. Qu'un texte soit défini comme « viral » ne nous dit rien, sinon tautologiquement, qu'il se diffuse à grande vitesse et finit par être présent de manière considérable, à un moment donné, à un niveau plus ou moins global, à l'intérieur des discours en ligne.

Si la sémiotique est la discipline du texte et de la pertinence, et si elle permet de relever des connexions non évidentes à un niveau superficiel et d'opérer des discriminations à l'intérieur d'ensembles apparemment homogènes, il est possible de relever les traits communs à l'intérieur du vaste et polymorphe ensemble de textes qui circulent sur Internet et, en même temps, de mettre en lumière les singularités de ces derniers. La discipline de la signification possède les instruments les plus rigoureux et les plus adaptables pour analyser les formes, les usages et le changement des pratiques en ligne et des textes que celles-ci génèrent. Ceux qui sont plus ou moins indifféremment appelés, dans le langage commun, des *phénomènes Internet*, des *phénomènes viraux* et des *mèmes Internet* représentent une des macrosphères les plus fertiles pour la théorie et l'analyse sémiotiques à l'épreuve de la textualité en ligne, et pourtant ils sont encore, de manière surprenante, ignorés ou presque par la discipline.

### *La place de la sémiotique*

La sémiotique semble aujourd'hui marquer le pas par rapport à la reconfiguration toujours plus rapide des systèmes communicatifs et médiatiques, qui pourtant représentent son domaine d'intérêt par excellence. Il existe une « sémiotique des nouveaux médias », mais les « nouveaux médias » comme Internet et les réseaux sociaux, pour ne pas dire leurs déclinaisons à l'intérieur des technologies mobiles et intégrées, n'ont pas encore été l'objet d'études systématiques. Il n'existe aucune « sémiotique d'Internet », comme il existe au contraire une « sémiotique de la peinture » ou bien une sémiotique « appliquée » qui se greffe sur la théorie générale de la signification

sans négliger les spécificités des objets d'analyse, dérivées de leur plan de l'expression et du medium à travers lequel ils sont exploités. En affirmant cela, nous ne disons pas qu'une « sémiotique d'Internet » est nécessaire ni qu'il est nécessaire d'appliquer systématiquement la sémiotique pour étudier Internet.

Cette *impasse* n'est pas attribuée à la seule variabilité de l'objet d'étude (il s'agit bien de systèmes continuellement mis à jour, mais néanmoins sédimentés et toujours plus intégrés à la vie quotidienne), mais aussi à la discipline elle-même: certainement pas à son épistémologie, mais plutôt à ses habitudes méthodologiques et analytiques, à son rapport avec la technologie, entendue non comme un objet mais comme un instrument d'analyse. En d'autres termes, il n'existe pas de sémiotique *sociométrique* ni de sémiotique — que nous entendons ici dans sa tradition linguistique — structurale et donc, étroitement, comme sociosémiotique — qui exercerait ses propres principes et ses propres instruments sur des corpus définis, contrôlables et quantitativement importants. Les sémioticiens laissent ainsi, de fait, ce qui serait un champ d'étude très fertile à l'apanage presque exclusif des disciplines de l'ingénierie qui, avec un bagage et des instruments différents, trouvent toutes dans la mesure et dans le nombre leur propre fétiche: on parle avec de plus en plus d'insistance de *big data*.

Le rôle possible de la sémiotique à l'intérieur de ce scénario, toujours plus complexe, toujours plus sélectif et toujours moins enclin à l'inclusion d'approches articulées et non immédiatement monnayables (il s'agit d'une question de politique économique interne aux sciences humaines et sociales), est double. Celui de fournir, d'une part, un cadre théorique consolidé et un métalangage interdéfini et, d'autre part, à partir d'un environnement ou d'un corpus quelconque, des ethnographies riches et des analyses qualitatives fines, les seules capables de rendre compte des dimensions fondamentales dans les processus communicatifs et d'attribution du sens et qui courent néanmoins le risque d'une quasi oblitération si elles sont passées au tamis exclusif des instruments statistiques et des analyses automatiques: l'humour — étroitement lié au contexte de « jouissance » ou de lecture, à la dimension pragmatique du texte, aux connaissances encyclopédiques sous-entendues et souvent très spécialisées — est l'une de ces dimensions fondamentales.

### *Sémiotique de la viralité*

Avec le présent numéro, « Lexia » propose de combler une grave lacune de la littérature spécialisée dans la tradition sémiotique et, plus généralement, dans sciences sociales. On entend approfondie la notion de « viralité » pour pouvoir la mettre en discussion et dépasser, en traçant les possibles lignes

d'une « épidémiologie du sens »: une étude rigoureuse des systèmes de signification qui dirigent la création, la transformation et la propagation des contenus sur la toile.

La revue invite les chercheurs jeunes et accomplis, provenant d'environnement disciplinaires divers, à présenter leurs contributions sur le thème de la viralité et sur les implications épistémologiques, théoriques, méthodologiques. Les autres perspectives sont les bienvenues, pourvu qu'elles analysent la viralité d'un point de vue communicationnel, si non spécifiquement sémiotique. « Lexia » invite à l'envoi d'essais à caractère spéculatifs qui exploreraient la littérature sur la viralité et chercheraient à élaborer de nouveaux modèles pour la compréhension du phénomène. De la même manière, les contributions d'orientation analytique, relatives à des cas d'étude spécifiques, sont les bienvenues.

## **El tópico del próximo número es el siguiente: “Semiótica de la viralidad**

### *¿Viralidad?*

Tanto los usuarios de los medios de comunicación como los mismos medios y sus profesionales y estudiosos hablan cada vez más de “viralidad” en referencia a las prácticas en línea y, en particular, a las redes sociales. Sin embargo, icásticamente metafórica, esa categoría folk no tiene ningún valor heurístico ya que se limita a describir lo que ocurre con los textos que se le adscriben, sin decirnos nada acerca de su naturaleza y funcionamiento. Se trata de textos que “infectan” los discursos sociales, se difunden de forma rápida y transversal, propagándose como un reguero de pólvora, sin control. Pero ¿Cómo están estructurados? ¿Qué características tienen? ¿Cómo se generan? ¿Cómo se propagan? ¿Cómo se usan? Y ¿Qué efectos tienen sobre los que los utilizan? ¿Tal vez identifican una clase homogénea? Además, la imagen de la infección lleva consigo un tinte determinista y reduccionista, asignándoles a los usuarios de la Red un papel pasivo (el de “enfermos”, es decir, no de actores sino de espectadores), casi volviendo a las teorías hipodérmicas (totalmente inconciliables con una estructura epistemológica que ha visto un cambio discursivo y pragmático).

El término genérico “viralidad”, que se utiliza para identificar un conjunto de textos muy heterogéneos y, más en general, la modalidad dominante de apropiación de los contenidos en línea de la mediasfera contemporánea, no hace más que esconder tras una pátina de inefabilidad las peculiaridades de textos que, gracias a su propia eficacia, colectivamente asignada y reconocida, logran hacerse un hueco importante en Internet, impidiendo el desarrollo de herramientas específicas para describirlos, analizarlos y, en

cierto modo, predecir su formación. El caso y el accidente son un componente ineludible de dichos procesos de comunicación, pero ciertamente no es ni el único ni el principal. Que un texto se identifique como “viral”, tautológicamente no significa nada más que se propagará a gran velocidad, terminando por estar presente de manera significativa, en un momento dado y a nivel más o menos global, dentro de los discursos en línea.

Si la semiótica es la disciplina del texto y de la pertinencia, y permite detectar las conexiones no evidentes de forma superficial y trazar líneas divisorias dentro de conjuntos aparentemente homogéneos, es posible identificar las características comunes del gran y multiforme conjunto de textos que circulan por Internet y, al mismo tiempo, hacer resaltar su singularidad. La ciencia de la significación cuenta con las herramientas más rigurosas y versátiles para analizar formas, usos y cambios de las prácticas en línea y de los textos que ellas originan. Lo que más o menos indistintamente se llama, en el lenguaje común, *fenómenos de Internet*, *fenómenos virales* y *memes* representan uno de los macro-ámbitos más fértiles para la teoría y el análisis semiótico de la textualidad en línea. Sin embargo, estos fenómenos siguen siendo sorprendentemente ignorados, o casi, por la disciplina.

### *El lugar de la semiótica*

La semiótica parece hoy marcar el paso en la cada vez más rápida reconfiguración de los sistemas comunicacionales y mediáticos, que además representan su ámbito de interés por antonomasia. Si bien es cierto que existe una “semiótica de los nuevos medios de comunicación”, estos “nuevos medios”, como Internet y las redes sociales, y sobre todo sus variaciones dentro de las tecnologías móviles e integradas, aún no han sido objeto de estudios sistemáticos. O sea, no existe una “semiótica de Internet” tal y como existe, por ejemplo, una “semiótica de la pintura”, es decir una semiótica “aplicada” que se inserte en la teoría general de la significación sin desatender las características específicas de sus objetos de análisis, derivados de su plano de la expresión y del medio a través del cual se accede a ellos. Esto no quiere decir que sea necesaria una semiótica “de Internet”, sino que es necesario aplicar sistemáticamente la semiótica para estudiar Internet.

Esta dificultad no debe atribuirse únicamente a la mutabilidad del objeto de investigación (estos sistemas están en continua actualización, pero también están sedimentados y cada vez más integrados en la vida cotidiana), sino también a la disciplina: desde luego no a su epistemología, sino más bien a sus praxis metodológicas y analíticas, a su relación con la tecnología — entendida no como objeto, sino como herramienta de análisis. Es decir, no existe todavía una semiótica *sociométrica*, o sea, una semiótica — entendida aquí en su tradición lingüística y estructural, y, por lo tanto, en sentido

estricto, como sociosemiótica — que aplique sus principios y herramientas a *corpora* definidos, controlables y cuantitativamente significativos. Los semióticos dejan así, de hecho, lo que sería un campo muy fértil para sus estudios en manos casi exclusivas de las disciplinas de ingeniería que, aunque con bases y herramientas diferentes, comparten todas el mismo fetiche de la medición y de los datos numéricos: se habla cada vez con más insistencia de *big data*.

El posible papel de la semiótica en este escenario, cada vez más complejo, selectivo y menos propenso a la inclusión de enfoques articulados y no inmediatamente monetizables (también es una cuestión de política económica interna en las ciencias sociales y humanas), es doble. Por una parte, definir un marco teórico consolidado y un metalenguaje interdefinido. Por otra parte, a partir de un escenario o un corpus cualquiera, facilitar etnografías minuciosas y análisis cualitativos pormenorizados, los únicos capaces de dar cuenta de las dimensiones fundamentales de los procesos comunicacionales y de atribución de significado — y, sin embargo, arriesgándose a una anulación casi completa si llevados a cabo exclusivamente a través de herramientas estadísticas y análisis automatizados: el humor — que está estrechamente vinculado al contexto de uso, a la dimensión pragmática del texto y a conocimientos enciclopédicos a menudo altamente especializados — es uno de éstos.

### *Semiótica de la viralidad*

Con este número, «Lexia» se propone llenar un hueco importante en la literatura especializada, en la tradición semiótica y, más en general, en las ciencias sociales. Su objetivo es profundizar en el concepto de “viralidad” para poderlo desafiar y vencer, trazando las posibles directrices para una “epidemiología del sentido”: un estudio riguroso de los sistemas de significación que supervisan la creación, transformación y propagación de contenidos en la Red.

La revista invita a estudiosos y jóvenes investigadores de diferentes disciplinas a presentar sus contribuciones sobre el tema de la viralidad y sus implicaciones epistemológicas, teóricas y metodológicas. Diferentes perspectivas son bienvenidas, siempre que analicen la viralidad desde un punto de vista comunicacional, cuando no específicamente semiótico. «Lexia» invita a enviar ensayos especulativos, que exploren la literatura sobre la viralidad y traten de desarrollar nuevos modelos para la comprensión de este fenómeno. De la misma manera, son bienvenidas contribuciones de orientación analítica, relacionadas con estudios de casos específicos.

## Bibliography / Bibliografia / Bibliographie / Bibliografía

- AA.VV. (2015) *Come sfondare su Internet*, "Wired" 72, May.
- AARSETH E. (1997) *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- ANDACHT F. (2014) *A Critical and Semiotic Approach to the Wonderful, Horrible Life Cycle of the Kony 2012 Viral Video*, tripleC 12 (1): 214–237, triple-c.at/index.php/tripleC/article/viewFile/505/539.
- BANKS D. (2011) *On Performative Internet Memes: Planking, Owling, & Stocking*, *The Society Pages* Sep. 21, thesocietypages.org/cyborgology/2011/09/21/on-performative-internet-memes-planking-owling-stockin.
- BERGER J. (2013) *Contagious: Why Things Catch On*, New York: Simon & Schuster.
- BERGER J. and MILKMAN K.L. (2012) *What Makes Online Content Viral?*, «*Journal of Marketing Research*» 49 (2): 192–205.
- BESSI A. et alii (2015a) *Everyday the Same Picture: Popularity and Content Diversity*, arXiv.org Feb. 2. arxiv.org/abs/1501.07201v2.
- (2015b) *Viral Misinformation: The Role of Homophily and Polarization*, in: Aldo Gangemi, Stefano Leonardi and Alessandro Panconesi (eds) *Proceedings of the 24<sup>th</sup> International Conference on World Wide Web Companion*, WWW 2015, Florence, Italy, May 18–22, Companion Volume, 355–356, www2015.it/documents/proceedings/companion/p355.pdf.
- BEST M.L. (1997) *Models for Interacting Populations of Memes: Competition and Niche Behavior*, in: Phil Husbands and Inman Harvey (eds) *Fourth European Conference on Artificial Life*. Cambridge (MA): MIT Press, 154–162.
- BIGI N. and CODELUPPI E. (eds 2011) *Viaggio nei social networks (E/C monographic issue 9)*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- BINOTTO M. (2000) *Pestilenze. Dall'AIDS alle reti di comunicazione: virus e contaminazione come metafora del nostro tempo*, Roma: Castelvecchi.
- BLACKMORE S. (1998) *Imitation and the definition of a meme*, «*Journal of Memetics. Evolutionary Models of Information Transmission*» 2, cfpm.org/jom--emit/1998/vol2/blackmore\_s.html.
- (1999) *The Meme Machine*, Oxford and New York: Oxford University Press.
- BLOMMAERT J. 2014 *Meaning as a nonlinear effect: The birth of cool*, «*AILA Review*» 28, 7–27.
- BOCCIA ARTIERI G. (2013) *Postfazione. La cultura della circolazione: media diffondibili e contenuti "spalmabili" oltre le ideologie del web 2.0.*, in: Henry Jenkins, Sam Ford and Joshua Green *Spreadable media: I media tra condivisione, circolazione, partecipazione*, Trans. Virginio B. Sala. Santarcangelo di Romagna (RM): Apogeo (It. trans. of Jenkins, Ford and Green 2013), 327–341.

- BÖRZSEI L. (2013) *Makes a Meme Instead. A Concise History of Internet Memes*, « New Media Studies Magazine » 7, [works.bepress.com/linda\\_borzsei/2](http://works.bepress.com/linda_borzsei/2).
- BOUISSAC P. (1993) *Why do memes die?*, in: John Deely (ed) « Semiotics 1992 », Lanham (MD): University Press of America, 183–191.
- (1994) *Editorial: Memes Matter*, « The Semiotic Review of Books » 5 (2): 1–2.
- (2001) *On signs, memes and MEMS: Toward evolutionary ecosemiotics*, « Sign Systems Studies » 29 (2): 624–646.
- (2007), *How to catch a meme*, “Semioticon”, [semioticon.com/virtuals/imitation/bouissac\\_paper.pdf](http://semioticon.com/virtuals/imitation/bouissac_paper.pdf).
- BOWLES C. (2013), *The Science of Virality. Marketing Lessons from Internet Cats*, “Kissmetrics”. [blog.kissmetrics.com/science-of-virality](http://blog.kissmetrics.com/science-of-virality).
- BROCKMAN J. and SPERBER D. (2005) *An epidemiology of representations*, “Edge” July 26. [edge.org/conversation/dan\\_sperber-an-epidemiology-of-representations](http://edge.org/conversation/dan_sperber-an-epidemiology-of-representations).
- BRUNELLO J. (2012) *Internet–memes and everyday–creativity. Agency, sociability and the aesthetics of postmodernism*, Master thesis in Sociology of Culture, Media and the Arts, Erasmus School of History, Culture and Communication, Erasmus University Rotterdam, supervised by Prof. Jeroen Jansz, [thesis.eur.nl/pub/13426/Brunello.pdf](http://thesis.eur.nl/pub/13426/Brunello.pdf) [direct download].
- BURGESS J. (2008) *All Your Chocolate Rain Are Belong to Us? Viral Video, YouTube and the Dynamics of Participatory Culture*, in: Geert Lovink (ed) *Video Vortex Reader: Responses to YouTube*, Amsterdam: Institute of Network Cultures, 101–109.
- BURGESS J. and GREEN J. (2009) *YouTube: Online Video and Participatory Culture*, Cambridge: Polity Press.
- CAMPANELLI V. (2015) *Remix. Analisi socio–estetica delle forme comunicative del Web*, Milano: Doppiozero.
- CHANG K.X. (2013) *10 ways to make your video go viral*, “Karenx.com” July 31, [karenx.com/blog/10-ways-to-make-your-video-go-viral](http://karenx.com/blog/10-ways-to-make-your-video-go-viral).
- CONSTINE J. (2009) *Symbiotic Memes. A Study of Meme Popularity Cycles*, Final paper of the Cybersociology Master’s degree independent study with Howard Rheingold, [scribd.com/doc/126081918/Symbiotic-Memes-A-Study-of-Meme-Popularity-Cycles-by-Josh-Constine](http://scribd.com/doc/126081918/Symbiotic-Memes-A-Study-of-Meme-Popularity-Cycles-by-Josh-Constine).
- (2013) *The Science Behind Why The Harlem Shake Is So Popular*, “Tedcrunch” Feb. 18., [techcrunch.com/2013/02/18/what-is-the-harlem-shake-so-popular](http://techcrunch.com/2013/02/18/what-is-the-harlem-shake-so-popular).
- COSCIA M. (2013), *Competition and Success in the Meme Pool: a Case Study on Quickmeme.com*, in: Emre Kiciman (ed) *Proceedings of the Seventh International Conference on Weblogs and Social Media*, Cambridge (MA): AAAI Press, 100–109, [aaai.org/ocs/index.php/ICWSM/ICWSM13/paper/viewFile/5990/6348](http://aaai.org/ocs/index.php/ICWSM/ICWSM13/paper/viewFile/5990/6348).
- COSENZA G. (2014) *Introduzione alla semiotica dei nuovi media*, Roma–Bari: Laterza.
- DAVISON P. (2012) *The Language of Internet Memes*, in: Mandiberg 2012, 120–134.

- DAWKINS R. (1993) *Viruses of the mind*, in: Bo Dahlbom (ed) *Dennett and his Critics: Demystifying Mind*. Hoboken (NJ): Wiley–Blackwell, 13–27.
- (2006) [1976] *The Selfish Gene*. 30<sup>th</sup> Anniversary Edition, Oxford: Oxford University Press.
- DEACON T.W. (1999) *Editorial: Memes as Signs*, «The Semiotic Review of Books» 10 (3): 1–3.
- (2004) *Memes as Signs in the Dynamic Logic of Semiosis: Beyond Molecular Science and Computation Theory*, «Conceptual Structures at Work. Lecture Notes in Computer Science» 3127: 17–30.
- DUSI N. and SPAZIANTE L. (eds) *Remix–remake: Pratiche di replicabilità*, Roma: Meltemi.
- FAGERJORD A. (2010) *After Convergence: YouTube and Remix Culture*, in: Hunsinger, Jeremy, Klastrup, Lisbeth and Allen, Matthew (eds) «International Handbook of Internet Research», Berlin: Springer, 187–200.
- FIORENTINI I. (2013) “Zomg! Dis Iz A New Language”: *The Case Of Lolspeak*, in: Nicholas S. Roberts and Claire Childs (eds) «Selected Papers from Sociolinguistics Summer School 4» (*Newcastle Working Papers in Linguistics* 19.1), 90–108.
- (2015) *Le lingue del LOL: scritture ludiche di varietà non standard in rete*, in: Dal Negro S., Guerini F. and Iannàccaro G. (eds) *Elaborazione ortografica delle varietà non standard. Esperienze spontanee in Italia e all'estero*, Bergamo: Sestante Edizioni, 159–179.
- FIORENTINI I. and MELUZZI C. (2014) *Sfottiamo l'itaGliano. L'errore linguistico in rete tra sanzione e imitazione*, in: Cerruti, M., Corino, E. and Onesti, C. (eds) *Lingue in contesto. Studi di linguistica e glottodidattica sulla variazione diafasica*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 77–96.
- GALLAGHER O. (2012) *Remix Semiosis as Ideology Critique: A Visual Semiotic Study of Critical Remix Video*, «Grammar: Journal of Theory & Criticism» 20, 127–144.
- GAWNE L. and VAUGHAN J. (2012) *I can haz language play: The construction of language and identity in LOLspeak*, in: Maïa Ponsonnet, Loan Dao and Margit Bowler (eds) *Proceedings of the 42<sup>nd</sup> Australian Linguistic Society Conference – 2011*, Australian Linguistic Society, 97–122.
- GENETTE G. (1982) *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- GIROLAMI A. (2014) *Il quadrato semiotico dell'informazione online*, “Wired” Feb. 13. [wired.it/attualita/media/2014/02/13/il-quadrato-semiotico-dellinformazione-online](http://wired.it/attualita/media/2014/02/13/il-quadrato-semiotico-dellinformazione-online).
- GLADWELL M. (2000) *The Tipping Point: How Little Things Can Make a Big Difference*, New York: Little Brown.
- GODWIN M. (1994) *Meme, Counter–Meme*, “Wired” Oct. 1. [wired.com/1994/10/godwin-if-2](http://wired.com/1994/10/godwin-if-2).
- GOLDBERG B. (2013) *Viral content is going to be a terrible business model*, “Pando” Nov. 29. [pando.com/2013/11/29/viral-content-is-going-to-be-a-terrible-business-model](http://pando.com/2013/11/29/viral-content-is-going-to-be-a-terrible-business-model).

- GUADAGNOA R.E. et alii (2013) *What makes a video go viral? An analysis of emotional contagion and Internet memes*, « Computers in Human Behavior » (29) 6: Nov., 2312–2319.
- HERNÁNDEZ E.L. (2012) *Enciclopèdia virtual de memes: Semiòtica de un fenomen visual cibernètic*, [issuu.com/luciahndz/docs/memepediavirtualor](http://issuu.com/luciahndz/docs/memepediavirtualor).
- HEYLIGHEN F. (1996) *Evolution of Memes on the Network: from chain-letters to the global brain*, in: Gerfried Stocker and Cristine Schöpf (eds) « Ars Electronica Festival 96. Memesis: the future of evolution », Vienna/New York: Springer, 48–57.
- HODGE K. (2000), *It's all in the memes*, « The Guardian » Aug. 10. [theguardian.com/science/2000/aug/10/technology](http://theguardian.com/science/2000/aug/10/technology).
- HOU M. (2013) *The Semiotics of Internet Celebrity: Gangnam Style Case*, “Tilburg Papers in Culture Studies” 82. [tilburguniversity.edu/research/institutes-and-research-groups/babylon/tpcs/download-paper-82-semiotics-internet-celebrity.htm](http://tilburguniversity.edu/research/institutes-and-research-groups/babylon/tpcs/download-paper-82-semiotics-internet-celebrity.htm).
- IANNEO F. (2005), *Memetica. Genetica e virologia di idee, credenze e mode*, Roma: Castelvecchi.
- ISKANDER A. (2014), *The Meme-ing of Revolution: Creativity, Folklore, and the Dislocation of Power in Egypt*, “jadaliyya.com” Sep. 5. [jadaliyya.com/pages/index/19122/the-meme-ing-of-revolution\\_creativity-folklore-and](http://jadaliyya.com/pages/index/19122/the-meme-ing-of-revolution_creativity-folklore-and).
- JENKINS H. (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press.
- (2009) *If It Doesn't Spread, It's Dead (Part One): Media Viruses and Memes, Confessions of an Aca-Fan*. *The Official Weblog of Henry Jenkins* Feb. 11. [henryjenkins.org/2009/02/if\\_it\\_doesnt\\_spread\\_its\\_dead\\_p.html](http://henryjenkins.org/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p.html).
- JENKINS H. and SHIFMAN L. (2014) *A Meme is a Terrible Thing to Waste: An Interview with Limor Shifman (Part One)*, *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins* Feb. 17. [henryjenkins.org/2014/02/a-meme-is-a-terrible-thing-to-waste-an-interview-with-limor-shifman-part-one.html](http://henryjenkins.org/2014/02/a-meme-is-a-terrible-thing-to-waste-an-interview-with-limor-shifman-part-one.html).
- JENKINS H., FORD S. and GREEN J. (2013) *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York and London: New York University Press.
- KILPINEN E. (2008) *Memes versus signs: On the use of meaning concepts about nature and culture*, « Semiotica » 2008 (171): 215–237.
- KULL K. (2000) *Copy versus translate, meme versus sign: development of biological textuality*, « European Journal for Semiotic Studies » 12 (1): 101–120.
- LANDOWSKI E. (1998) *De la contagion. Sémiotique gourmande. Du goût, entre esthétique et sociabilité* (« Nouveaux Actes Sémiotiques » 55–56), 67–76.
- (2002), *En deça ou au-delà des stratégies, la présence contagieuse (Nouveaux Actes Sémiotiques 83)*, 9–44.
- (2003) *Al di qua o al di là delle strategie: la presenza contagiosa*, in: Manetti, Barcellona and Rampoldi 2003, 29–65.

- LANKSHEAR C. and KNOBEL M. (2003), *New Literacies: Changing Knowledge and Classroom Learning*, Buckingham (UK): Open University Press.
- (2007), *Online memes, affinities, and cultural production*, in: Id. (eds) *A New Literacies Sampler* (2<sup>nd</sup> ed.). New York: Peter Lang, 199–227.
- LEONE M. (2011) *Reti di nodi e reti di segni. Lettera ai semiotici col mal di mare*, in: Bigi and Codeluppi 2011, 11–18.
- (2014) *Détrompe l’oeil: come disfare cose con le immagini*, in: Massimo Leone (ed) *Immagini efficaci/Efficious images* (« Lexia » new series 17–18), 41–70.
- (2015) *The Semiotics of Innovation*, in: Peter Pericles Trifonas (ed) « International Handbook of Semiotics », New York: Springer, 377–388.
- (2015), *To be or not to be Charlie Hebdo: ritual patterns of opinion formation in the social networks*, « Social Semiotics » (25)5, 656–680.
- LIVOLSI M. and VOLLI U. (eds 2005) *Rumor e pettegolezzi: l’importanza della comunicazione informale*, Milano: FrancoAngeli.
- LOVINK G. (2012) *What Is the Social in Social Media?* e-flux 40 Dec. e-flux.com/journal/what-is-the-social-in-social-media.
- MADDY C. (2012) *Gangnam Semiotics: Irony And The Postironic Meme Culture*, “Lemonhound” Sep. 26. lemonhound.com/2012/09/26/gangnam-semiotics-irony-and-the-postironic-meme-culture.
- MANDIBERG M. (ed 2012) *The Social Media Reader*, New York and London: New York University Press.
- MANETTI G., BARCELLONA L. and RAMPOLDI C. (eds 2003) *Il contagio e i suoi simboli. Saggi semiotici*, Pisa: Edizioni ETS.
- MARINO G. (2014) “Keep calm and Do the Harlem Shake”: meme, Internet meme e meme musicali, in: Isabella Pezzini and Lucio Spaziante (eds) *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, Pisa: Edizioni ETS, 85–105.
- (2015a) *Omnia vincit social. Di matrimoni gay e Facebook over the rainbow*, “Doppiozero” July 8. doppiozero.com/materiali/web-analysis/omnia-vincit-social.
- (2015b) *Semiotics of Spreadability: A Systematic Approach to Internet Memes and Virality*, in: Gregory Paschalidis (ed) *Semiotics of the Web* (Punctum monographic issue 1,1), 43–66, punctum.gr/?page\_id=194.
- MARINO G. and TERRACCIANO B. (2015) *La Grande Bellezza italiana*, in: Daniela Panosetti (ed) *Storytelling Europe (ICS Magbook 1)*, Bologna: Fausto Lupetti, 130–163.
- MARSHALL G. (1998) *The Internet and Memetics*, Paper presented at the 15<sup>th</sup> International Congress on Cybernetics, Namur (Belgium), Aug. 24–28, pespmci.vub.ac.be/Conf/MemePap/Marshall.html.
- MARWICK A. (2013) *memes. Contexts* Nov. 16. contexts.org/articles/memes.

- MCKENZIE W. (1996) *nettime: is "meme" a bad meme?* *Nettime* Dec. 23. [nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9612/msg00064.html](http://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9612/msg00064.html).
- METAHAVEN (2012) (Daniel van der Velden and Vinca Kruk), *Can Jokes Bring Down Governments?*, Amsterdam: Strelka.
- MILNER R. and BURGESS J. (2015) *The Culture Digitally Festival of Memeology: An Introduction*, "Culture Digitally" Oct. 23. [culturedigitally.org/2015/10/00-the-culture-digitally-festival-of-memeology-an-introduction-ryan-m-milner-jean-burgess](http://culturedigitally.org/2015/10/00-the-culture-digitally-festival-of-memeology-an-introduction-ryan-m-milner-jean-burgess).
- MILNER R.M. (2012) *The world made meme: Discourse and identity in participatory media*, Ph.D. dissertation, Graduate degree program in Communication Studies and the Graduate Faculty of the University of Kansas, [kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/10256](http://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/10256).
- MOROZOV E. (2013a) *The Meme Hustler*. *Tim O'Reilly's crazy talk*, "The Baffler" 22. [thebaffler.com/salvos/the-meme-hustler](http://thebaffler.com/salvos/the-meme-hustler).
- (2013b) *To Save Everything, Click Here: The Folly of Technological Solutionism*, New York: PublicAffairs.
- NAHON K. and HEMSLEY J. (2013) *Going Viral*, Cambridge (UK): Polity.
- NAVAS E., GALLAGHER O. and burrough, xtine (eds 2014) *The Routledge Companion to Remix Studies*, London: Routledge.
- NEAL M. (2014) *How Conspiracies Go viral*, "Motherboard" March 19. [motherboard.vice.com/read/how-conspiracy-theories-go-viral](http://motherboard.vice.com/read/how-conspiracy-theories-go-viral).
- PALAMINI C. (2013) *Metamemi per il metadesign. Teorie e pratiche memetiche per il progetto di comunicazione nell'era digitale e nelle reti sociali aumentate*, MA dissertation in Communication Design, School of Design, Polytechnic University of Milan, supervised by Salvatore Zingale, [politesi.polimi.it/handle/10589/95267](http://politesi.polimi.it/handle/10589/95267).
- PEVERINI P. (2014a) *Environmental issues in unconventional social advertising: A semiotic perspective*, "Semiotica" (2014) 199: 219–246.
- (2014b) *Social Guerrilla: Semiotica della comunicazione non convenzionale*, Milano: LUISS University Press.
- PEZZINI I. (ed) *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Roma: Meltemi.
- QUATTROCIOCCI W., CALDARELLI G. and SCALA A. (2014) *Opinion dynamics on interacting networks: media competition and social influence*, « Nature – Scientific Reports » 4. Article number 4938, [nature.com/articles/srep04938](http://nature.com/articles/srep04938).
- RIJTANO R. and STAGLIANÒ R. (2015) *Come ti costruisco una bufala sul web*, « Repubblica / L'Espresso – Le inchieste » Jan. 8. [inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/2015/01/08/news/come\\_ti\\_vendo\\_una\\_bufala\\_sul\\_web-103114905](http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/2015/01/08/news/come_ti_vendo_una_bufala_sul_web-103114905).
- RINTEL S. (2013) *Crisis Memes: The Importance of Templatability to Internet Culture and Freedom of Expression*, « Australasian Journal of Popular Culture » 2 (2): 253–271.

- ROSSOLATOS G. (2015) *The Ice-Bucket Challenge: The Legitimacy of the Memetic Mode of Cultural Reproduction Is the Message*, « Signs and Society » (3)1, Spring, 132–152.
- SAMPSON T.D. (2012) *Virality: Contagion Theory in the Age of Networks*, Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- SHIFMAN L. (2009) *Assessing global diffusion with Web memetics: The spread and evolution of a popular joke*, « Journal of the American Society for Information Science and Technology » 60 (12): 2567–2576.
- (2013a) *Internet humour*, in: Salvatore Attardo (ed) *Encyclopedia of Humor Studies*, London: Sage, 389–393.
- (2013b) *Memes in Digital Culture*, Cambridge (MA): MIT Press.
- SHIFMAN L., HADAR L. and THELWALL M. (2014) *Internet Jokes: The Secret Agents of Globalization?* « Journal of Computer–Mediated Communication » 19 (4): 727–743.
- SOLON O. (2013) *Richard Dawkins on the internet’s hijacking of the word “meme”*, “Wired” June 20. [wired.co.uk/news/archive/2013-06/20/richard-dawkins-memes](http://wired.co.uk/news/archive/2013-06/20/richard-dawkins-memes).
- SPERBER D. (2000) *An objection to the memetic approach to culture*, in: Robert Aunger (ed) *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science*, Oxford: Oxford University Press, 163–173.
- (2012) *Cultural Attractors*, in: John Brockman (ed) *This Will Make You Smarter. New Scientific Concepts to Improve Your Thinking*, New York: Harper, 180–183
- USHER N. and JENKINS H. (2010) *Why spreadable doesn’t equal viral: A conversation with Henry Jenkins*, “NiemanLab” Nov. 23. [niemanlab.org/2010/11/why-spreadable-doesnt-equal-viral-a-conversation-with-henry-jenkins](http://niemanlab.org/2010/11/why-spreadable-doesnt-equal-viral-a-conversation-with-henry-jenkins).
- VARIS P. and BLOMMAERT J. (2014) *Conviviality and collectives on social media: Virality, memes and new social structures*, “Tilburg Papers in Culture Studies” 108. [tilburguniversity.edu/research/institutes-and-research-groups/babylon/tpcs/item-paper-108-tpcs.htm](http://tilburguniversity.edu/research/institutes-and-research-groups/babylon/tpcs/item-paper-108-tpcs.htm).
- WORTHAM J. (2008) *Internet Memes Timeline Goes Viral*, “Wired” Sep. 18. [wired.com/2008/09/track-the-life](http://wired.com/2008/09/track-the-life).
- ZAPPAVIGNA M. (2012) *Internet Memes*, in: Id. *Discourse of Twitter and Social Media: How We Use Language to Create Affiliation on the Web*, London: Bloomsbury, 100–126.
- ZITTRAIN J. (2008) *The Future of the Internet. And How to Stop It*, New Haven and London: Yale University Press.
- ZOLLO F. et alii (2015) *Emotional Dynamics in the Age of Misinformation*, “arXiv.org” May 29. [arxiv.org/abs/1505.08001](http://arxiv.org/abs/1505.08001).

## Schedule / Calendario / Calendrier / Calendario

Here is the expected publication schedule of the volume:

Questo è il calendario previsto per la pubblicazione del volume:

Voici le calendrier prévu pour la publication du volume:

Éste es el calendario previsto para la publicación del volumen:

- June 15, 2016: deadline for contributions  
15 giugno 2016: deadline per i contributi  
15 giugno 2016: date limite pour les articles  
15 giugno 2016: fecha límite para los artículos
- July 15, 2016: deadline for referees  
15 luglio 2016: deadline per i revisori  
15 luglio 2016: date limite pour les réviseurs  
15 luglio 2016: fecha límite para los revisores
- September 15, 2016: deadline for revised versions of contributions  
15 settembre 2016: deadline per le versioni rielaborate dei contributi  
15 settembre 2016: date limite pour les versions révisées des contributions  
15 settembre 2016: fecha límite para las revisiones de los artículos
- December 15, 2016: publication of « Lexia » n. 24.  
15 dicembre 2016: pubblicazione di « Lexia » n. 24.  
15 dicembre 2016: publication de « Lexia » n. 24.  
15 dicembre 2016: publicación de « Lexia » n. 24.

\*\*\*

Contributions, 30,000 characters max, MLA stylesheet, with a 500 words max English abstract and 5 English key-words, should be sent to Gabriele Marino ([gaber.en@libero.it](mailto:gaber.en@libero.it)) and Mattia Thibault ([mattia.thibault@gmail.com](mailto:mattia.thibault@gmail.com)).

I contributi, max 30.000 battute, foglio di stile MLA, con un abstract in inglese di 500 parole max e 5 parole chiave in Inglese, dovranno essere inviati a Gabriele Marino ([gaber.en@libero.it](mailto:gaber.en@libero.it)) e Mattia Thibault ([mattia.thibault@gmail.com](mailto:mattia.thibault@gmail.com)).

Les articles, 30.000 frappes max, feuille de style MLA, avec un résumé en anglais de 500 mots max et 5 mots-clé en anglais, devront être envoyés à Gabriele Marino ([gaber.en@libero.it](mailto:gaber.en@libero.it)) et Mattia Thibault ([mattia.thibault@gmail.com](mailto:mattia.thibault@gmail.com)).

Los artículos, 30.000 caracteres max, hoja de estilo MLA, con un resumen en inglés de 500 palabras max y 5 palabras–llave en inglés, deberán ser enviadas a Gabriele Marino (gaber.en@libero.it) y Mattia Thibault (mattia.thibault@gmail.com).

*Languages / lingue / langues / lenguas:*

English, Italiano, Français, Español (other languages if reviewers are available).

# LEXIA. RIVISTA DI SEMIOTICA

## LEXIA. JOURNAL OF SEMIOTICS

- I–2. *La città come testo. Scritture e riscritture urbane*  
ISBN 978-88-548-2471-3, formato 17 × 24 cm, 456 pagine, 35 euro
- 3–4. *Attanti, attori, agenti. Senso dell'azione e azione del senso. Dalle teorie ai territori*  
ISBN 978-88-548-2790-5, formato 17 × 24 cm, 464 pagine, 35 euro
- 5–6. *Analisi delle culture, culture dell'analisi*  
ISBN 978-88-548-3459-0, formato 17 × 24 cm, 488 pagine, 35 euro
- 7–8. *Immaginario*  
ISBN 978-88-548-4137-6, formato 17 × 24 cm, 548 pagine, 35 euro
- 9–10. *Ambiente, ambientamento, ambientazione*  
ISBN 978-88-548-4516-9, formato 17 × 24 cm, 428 pagine, 35 euro
- 11–12. *Culto*  
ISBN 978-88-548-5105-4, formato 17 × 24 cm, 720 pagine, 35 euro
- 13–14. *Protesta*  
ISBN 978-88-548-6059-9, formato 17 × 24 cm, 456 pagine, 35 euro
- 15–16. *Estasi*  
ISBN 978-88-548-7394-0, formato 17 × 24 cm, 348 pagine, 35 euro
- 17–18. *Immagini efficaci*  
ISBN 978-88-548-7680-4, formato 17 × 24 cm, 776 pagine, 52 euro
- 19–20. *Cibo e identità culturale*  
ISBN 978-88-548-8571-4, formato 17 × 24 cm, 560 pagine, 35 euro

Finito di stampare nel mese di dicembre del 2015  
dalla tipografia «System Graphic S.r.l.»  
00134 Roma – via di Torre Sant’Anastasia, 61  
per conto della «Aracne editrice int.le S.r.l.» di Ariccia (RM)