



Il programma scientifico della semiotica

Protagonista assoluto della storia della semiotica italiana sin dagli albori e intensamente attivo sin dalla sua fondazione, Ugo Volli intercetta, modella e influenza alcune fra le tendenze intellettuali più cruciali degli ultimi cinquanta anni. La sua produzione accademica, in termini di pubblicazioni, lavoro culturale e formazione di studiosi, è prodigiosa. Le pubblicazioni spaziano fra più formati, dalla monografia filosofica al manuale, e costantemente intrecciano alcuni temi ricorrenti: la razionalità interpretativa; la singolarità delle forme testuali; la necessità di conseguire un'intelligibilità delle culture e delle loro forme di comunicazione senza cedere all'ideologia. Nel lavoro accademico, l'esempio di Volli ispira un'etica professionale e una scrupolosità epistemologica che sono il suo lascito più importante per la moltitudine di giovani semiotici che egli ha contribuito a formare, specialmente nell'ambito della "scuola torinese di semiotica".

Contributi di Federico Biggio, Eleonora Chiais, Alessandra Chiappori, Martina Federico, Giovanni Leghissa, Massimo Leone, Alessandra Luciano, Roberto Mastroianni, Gabriele Marino, Jenny Ponzo, Simona Stano, Bruno Surace, Mattia Thibault, Federica Turco.

In copertina

Gabriele Marino, 2014, Ugo Volli (ritratto di Ugo Volli), disegno a mano su Microsoft Paint, vettorializzato.

euro 18,00

ISBN 978-88-255-2763-6



9 788825 527636

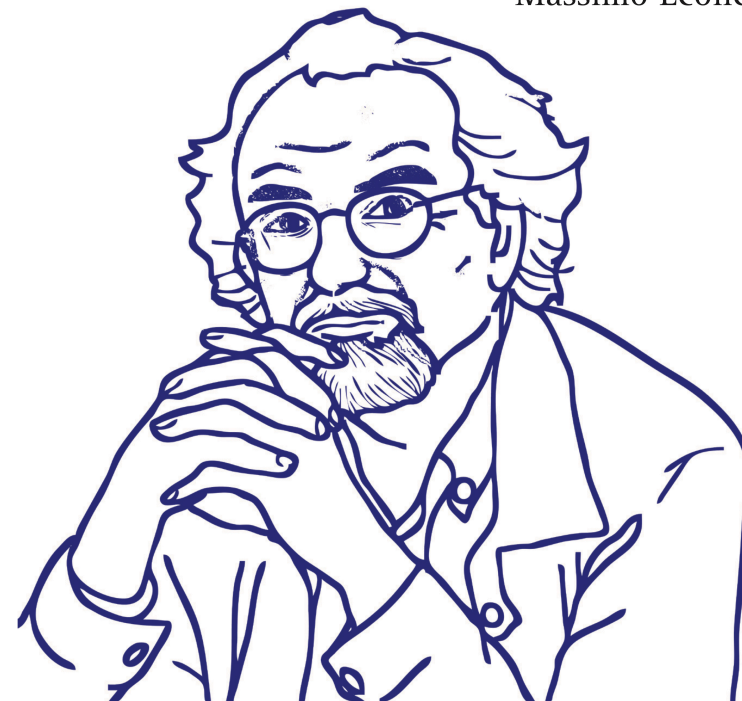
Il programma scientifico della semiotica a cura di M. Leone

ARACNE

IL PROGRAMMA SCIENTIFICO DELLA SEMIOTICA

SCRITTI IN ONORE DI UGO VOLLI

a cura di
Massimo Leone



I SAGGI DI LEXIA

33

Direttori

Ugo VOLLI

Università degli Studi di Torino

Guido FERRARO

Università degli Studi di Torino

Massimo LEONE

Università degli Studi di Torino

Aprire una collana di libri specializzata in una disciplina che si vuole scientifica, soprattutto se essa appartiene a quella zona intermedia della nostra enciclopedia dei saperi — non radicata in teoremi o esperimenti, ma neppure costruita per opinioni soggettive — che sono le scienze umane, è un gesto ambizioso. Vi potrebbe corrispondere il debito di una definizione della disciplina, del suo oggetto, dei suoi metodi. Ciò in particolar modo per una disciplina come la nostra: essa infatti, fin dal suo nome (semiotica o semiologia) è stata intesa in modi assai diversi se non contrapposti nel secolo della sua esistenza moderna: più vicina alla linguistica o alla filosofia, alla critica culturale o alle diverse scienze sociali (sociologia, antropologia, psicologia). C'è chi, come Greimas sulla traccia di Hjelmslev, ha preteso di definirne in maniera rigorosa e perfino assiomatica (interdefinita) principi e concetti, seguendo requisiti riservati normalmente solo alle discipline logico-matematiche; chi, come in fondo lo stesso Saussure, ne ha intuito la vocazione alla ricerca empirica sulle leggi di funzionamento dei diversi fenomeni di comunicazione e significazione nella vita sociale; chi, come l'ultimo Eco sulla traccia di Peirce, l'ha pensata piuttosto come una ricerca filosofica sul senso e le sue condizioni di possibilità; altri, da Barthes in poi, ne hanno valutato la possibilità di smascheramento dell'ideologia e delle strutture di potere. . . Noi rifiutiamo un passo così ambizioso. Ci riferiremo piuttosto a un concetto espresso da Umberto Eco all'inizio del suo lavoro di ricerca: il "campo semiotico", cioè quel vastissimo ambito culturale, insieme di testi e discorsi, di attività interpretative e di pratiche codificate, di linguaggi e di generi, di fenomeni comunicativi e di effetti di senso, di tecniche espressive e inventari di contenuti, di messaggi, riscritture e deformazioni che insieme costituiscono il mondo sensato (e dunque sempre sociale anche quando è naturale) in cui viviamo, o per dirla nei termini di Lotman, la nostra semiosfera. La semiotica costituisce il tentativo paradossale (perché autoriferito) e sempre parziale, di ritrovare l'ordine (o gli ordini) che rendono leggibile, sensato, facile, quasi "naturale" per chi ci vive dentro, questo coacervo di azioni e oggetti. Di fatto, quando conversiamo, leggiamo un libro, agiamo politicamente, ci divertiamo a uno spettacolo, noi siamo perfettamente in grado non solo di decodificare quel che accade, ma anche di connetterlo a valori, significati, gusti, altre forme espressive. Insomma siamo competenti e siamo anche capaci di confrontare la nostra competenza con quella altrui, interagendo in modo opportuno. È questa competenza condivisa o confrontabile l'oggetto della semiotica.

I suoi metodi sono di fatto diversi, certamente non riducibili oggi a una sterile assiomatica, ma in parte anche sviluppati grazie ai tentativi di formalizzazione dell'École de Paris. Essi funzionano un po' secondo la metafora wittgensteiniana della cassetta degli attrezzi: è bene che ci siano cacciavite, martello, forbici ecc.: sta alla competenza pragmatica del ricercatore selezionare caso per caso lo strumento opportuno per l'operazione da compiere.

Questa collana presenterà soprattutto ricerche empiriche, analisi di casi, lascerà volentieri spazio al nuovo, sia nelle persone degli autori che degli argomenti di studio. Questo è sempre una condizione dello sviluppo scientifico, che ha come prerequisito il cambiamento e il rinnovamento. Lo è a maggior ragione per una collana legata al mondo universitario, irrigidito da troppo tempo nel nostro Paese da un blocco sostanziale che non dà luogo ai giovani di emergere e di prendere il posto che meritano.

Ugo Volli

Il programma scientifico della semiotica

Scritti in onore di Ugo Volli

a cura di

Massimo Leone

Contributi di

Federico Biggio

Eleonora Chiais

Alessandra Chiappori

Martina Federico

Giovanni Leghissa

Massimo Leone

Alessandra Luciano

Roberto Mastroianni

Gabriele Marino

Jenny Ponso

Simona Stano

Bruno Surace

Mattia Thibault

Federica Turco





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it

info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXIX

Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it

info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20

00020 Canterano (RM)

(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2763-6

*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: ottobre 2019

Indice

- 11 *Iipse disputavit*
Massimo Leone
- 35 La visione ecologica di Ugo Volli per una semiosfera informazionale
Federico Biggio
- 47 Dal cattivo gusto allo stile, *divertissement* modaioli
Eleonora Chiais
- 55 Sguardi sulla *Barriera*
Alessandra Chiappori
- 69 Il montaggio nella scena di seduzione
Martina Federico
- 83 Ciò di cui il desiderio è segno
Giovanni Leghissa
- 97 Il problema difficile
Alessandra Luciano
- 109 Le “periferie del senso” e un “esploratore del presente”
Roberto Mastroianni
- 119 È possibile una semiotica della musica?
Gabriele Marino
- 135 Carmelo Bene e il santo-feticcio
Jenny Ponzio
- 149 La soglia del senso
Simona Stano
- 163 Lo strano caso di Ugo Volli e Akira Kurosawa
Bruno Surace

- 179 Semiotica e ludosemiotica urbana
 Mattia Thibault
- 193 Fascino, seduzione, bellezza
 Federica Turco
- 205 Il senso della semiotica
 Gabriele Marino, Federico Biggio

Ipse disputavit

Ugo Volli e la “scuola torinese” di semiotica

MASSIMO LEONE*

La verità non diventa più vera in virtù del fatto che il mondo intero concorda con essa, né diviene meno vera se il mondo intero è con essa in disaccordo.

Maimonide, Moreh Nevukhim, *La guida dei perplessi*, 2:15

Abstract

Ugo Volli is an absolute protagonist of the history of Italian semiotics; active since its very foundation, he intercepts, molds, and influences some of the most crucial intellectual trends of the last fifty years. His academic production, in terms of publications, cultural work, and formation of scholars, is prodigious. As regards publications, they span across several formats, from the philosophical monography to the handbook, and constantly intertwine some recurrent themes: interpretive rationality; the singularity of textual forms; the necessity to gain an intelligibility of cultures and their forms of communication without yielding to ideology. As regards the academic work, Volli's example inspires an ethics of work and an epistemological scrupulousness that are his most important legacy to the multitude of young semioticians that he contributed to train, especially within the “Turin school of semiotics”.

Keywords: Ugo Volli; *Intellectual Biography*; *Semiotics*; *Epistemology*; *Turin School*.

La verità non diventa più vera in virtù del fatto che il mondo intero concorda con essa, né diviene meno vera se il mondo intero è con essa in disaccordo.

1. Una vocazione agli albori

Ugo Volli attraversa per intero la storia della semiotica italiana. Nel 1971, a soli ventitré anni, è già redattore della rivista *Versus*, fondata da Umberto

* Università degli Studi di Torino; Università di Shanghai.

Eco, fra le più importanti al mondo per la disciplina. Da subito, tuttavia, la prospettiva di Volli si caratterizza per un tratto che l'accompagnerà sempre, e che chi lo ha affiancato negli anni a venire gli riconosce immediatamente: la capacità di smarcarsi da ogni *idée reçue*, da ogni dogma acriticamente accettato, da ogni moda intellettuale, anche a costo dell'impopolarità, o dell'assumere la posizione, a volte scomoda, del dissidente. Aiutano senz'altro i solidissimi studi filosofici, con Laurea a pieni voti presso l'Università Statale di Milano con tesi intitolata *Problemi di logica del linguaggio naturale*, relatore Corrado Mangione, correlatore il celebre Ludovico Geymonat; aiuta anche l'iniziale formazione in logica formale, il primo manifestarsi del desiderio — poi mai più abbandonato — di sottoporre la realtà apparentemente magmatica del linguaggio al vaglio dell'articolazione formale, per ritrovarne con rigore scientifico le regolarità e i pattern.

Dopo un periodo di collaborazione alla cattedra dello stesso Mangione, la traiettoria di Volli si discosta però dall'ambito strettamente logico-linguistico per abbordare, già nell'alveo degli incipienti studi semiotici italiani, il problema della comunicazione visiva: è il tema di una borsa di studi presso l'Istituto "Agostino Gemelli" (1973), in collaborazione con uno dei maestri della semiotica italiana, Gianfranco Bettetini. Ma è soprattutto nel sodalizio intellettuale con Umberto Eco che Volli espande il raggio delle sue attività sia nell'ambito editoriale, con l'incarico, ricevuto in giovanissima età, di Redattore Scientifico e poi Caporedattore presso la Casa Editrice Bompiani (1973-76), sia in quello accademico, con l'insegnamento di "Struttura della figurazione" presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bologna. Quest'ultima città si aggiunge alla nativa Trieste e a Milano, città degli studi universitari, per comporre la geometria biografica e intellettuale di Volli. Professore Incaricato di "Struttura della Figurazione" (1973-76), poi *Stabilizzato* (1976-1983), quindi Associato (poi Confermato) di "Filosofia del Linguaggio" (1983-2000), Volli rimane figura chiave della semiotica bolognese fino al 2000, quando si apre il periodo torinese della sua carriera. Vincitore dell'idoneità da Professore Ordinario nel 1999 (Siena), chiamato come professore straordinario di "Semiotica del Testo" presso l'Università di Torino, poi confermato Ordinario dal 2002, Volli manterrà questo insegnamento fino alla sua ultima lezione accademica, giocando un ruolo essenziale nel fondare la scuola torinese di semiotica: nell'ambito dei Corsi di Laurea in Comunicazione; in costante collaborazione con il Dipartimento di Filosofia; con la fondazione di un centro di ricerca internazionale (CIRCE); con la ri-fondazione e l'internazionalizzazione della rivista di semiotica *Lexia*; e con la conduzione quasi ventennale di un percorso dottorale e di un gruppo di ricerca.

Ma gli anni bolognesi non sono solo accademici: accanto alla ricerca teoretica, Volli onora la vocazione della semiotica applicandola ad ambiti

della comunicazione, come il teatro, già studiati in modo completamente diverso da altre discipline, ovvero trascurati dall'accademia, come la moda. In entrambi gli ambiti Volli diviene protagonista degli studi a livello nazionale e internazionale. In quello teatrale, in particolare, abbina l'attività di studioso alla pratica di critico e organizzatore culturale, scrivendo dalle pagine de *La Repubblica* come critico teatrale di punta (dal 1976 al 2010) e collaborando alla prestigiosa *International School of Theatre Anthropology* (sin dalla prima edizione nel 1982). Si evince da questo come da altri frangenti della carriera di Volli la sua capacità d'intercettare e influenzare da protagonista i fermenti e le tendenze dell'innovazione intellettuale dell'ultimo quarto del Novecento, assumendo sempre una prospettiva curiosa rispetto alla novità ma scettica rispetto all'infatuazione modaiola. Precoce è anche l'attività internazionale, sia come semiotico puro che come specialista del linguaggio teatrale: Ginevra (1977), Bonn (1982), Lima (1985), fino al prestigioso incarico come Visiting Professor per il semestre autunnale presso la New York University (1989), con attività didattica anche alla Columbia University e al Brooklyn College; Volli tornerà poi come Visiting negli USA, questa volta presso la Brown University, nel 1995. Seguiranno Sofia, Helsinki, Haifa, e molte altre sedi internazionali, una delle quali, la New Bulgarian University, gli conferisce una Laurea Honoris Causa nel 2010.

Stupisce, nel percorso di Volli, la capacità di spendersi ai più alti livelli su più fronti, con un'efficacia intellettuale che i collaboratori apprezzano da sempre: all'insegnamento teorico bolognese si abbina quello più applicativo presso lo IULM di Milano (1993–94, professore a contratto di “Teoria e Tecnica delle Comunicazioni di Massa”, poi di “Semiotica”, incarico mantenuto dal 1994 al 2002, quindi di “Storia del Costume e della Moda”, 1995–2000); ma Volli opera al contempo nell'ambito della politica culturale, come consigliere degli Assessorati alla Cultura della Regione Lombardia (1986–90) e del Comune di Milano (1988–93), nonché dirigendo progetti di ricerca nazionali e internazionali (è del 1996–7 quello sulla “Semiotica della divinazione”, del 1997–8 quello sulla “Semiotica dei culti televisivi” presso lo stesso IULM). Tra gli ultimi anni Novanta e i primi anni 2000 si moltiplicano le attività di docenza, di organizzazione accademica di alto profilo (membro del Collegio dei Docenti del Dottorato di Ricerca bolognese in “Semiotica” sin dal 1990 e fino al 2000; poi di quello in “Comunicazione e Nuove Tecnologie” presso l'Università IULM di Milano, dal 2000 al 2003; poi del Dottorato in “Scienze e Progetto della Comunicazione”, Università di Torino, confluito come curriculum del dottorato in “Lettere”, dal 2001 a fine carriera); di allestimento di mostre internazionali (a partire da quella su “Autoritratto del teatro”, Taormina Arte, luglio 1990, fino alla mostra su “Il figlio malvagio” presso il Festival della Cultura Ebraica di Milano del 2014); di consulenza editoriale (per l'Enciclopedia Treccani della Moda nel 2002–2003).

2. Mezzo secolo di scrittura accademica

Vi sono due aspetti che stupiscono chiunque osservi la trama di questa biografia intellettuale. Il primo è osservabile dall'esterno: prodigiosamente, Volli riesce ad abbinare a questa intensa attività di docente, pubblicistica (*L'Espresso*, *Panorama*, *Europeo*, *Epoca*, *Lo Specchio*, *Il Mondo*, solo per citare le principali testate presso cui scrive regolarmente; ma anche radio, televisione e la direzione, per tre anni, della rivista *Teatro Festival*, del Teatro Stabile di Parma), di coordinamento accademico (direzione del Centro di ricerca inter-dipartimentale sulla comunicazione (CIRCE), Università di Torino, 2002–2010, 2013–2019), di alto assessorato culturale (per citare solo quelli della “fase torinese”: consulente del Comune per le Politiche Giovanili, membro della Commissione Comunicazione dell'Ateneo, membro del Comitato Scientifico di “Torino Spiritualità”, ecc.), un'intensissima, instancabile, fittissima scrittura accademica, principalmente in italiano ma anche in inglese e in altre lingue, spesso tradotta all'estero.

L'immensa produzione scientifica di Ugo Volli consiste in quasi mezzo secolo di pubblicazioni. Essa può articolarsi in diversi filoni, distinguibili per genere e per contenuto. Per quanto riguarda il primo criterio, quello del genere, anche in questo ambito Volli si caratterizza per la capacità di brillare in più formati e stili: innanzitutto, il formato di scrittura privilegiato e classico del pensiero filosofico occidentale, la monografia (a partire da *La retorica delle stelle*, Espresso Strumenti, Roma 1979, poi ampliato ne *Il linguaggio dell'astrologia*, Bompiani, Milano, 1988, tradotto in portoghese: una magistrale lettura del discorso astrologico; fino a *Il resto è interpretazione: Per una semiotica delle scritture ebraiche*, Simone Belforte, Livorno, 2019: una sorta di *summa* di più di un decennio di studi semiotici sull'ermeneutica ebraica). In questo primo ambito, i libri di Volli dimostrano sistematicamente la capacità di accendere il dibattito accademico ma di attirare l'attenzione anche di un pubblico più vasto, offrendo chiavi di lettura illuminanti della società e della cultura contemporanee: *Contro la moda* (Feltrinelli, Milano 1988); *Apologia del silenzio imperfetto* (stesso editore, 1991); *Per il politeismo* (sempre Feltrinelli, 1992); fino a *Le figure del desiderio* (Raffaello Cortina Editore, Milano 2002) e oltre sono titoli che restano nella memoria culturale sia degli specialisti sia di chiunque abbia seguito il pensiero intellettuale italiano dell'ultimo mezzo secolo.

Accanto a questo filone, che si potrebbe definire di “filosofia semiotica della comunicazione”, ne scorre parallelo un secondo, che si potrebbe etichettare come di “analisi semiotica della comunicazione”, in cui predomina non tanto il desiderio di cogliere le tendenze salienti della cultura contemporanea, e di prendere posizione filosoficamente rispetto a esse, bensì il tentativo di utilizzare la metodologia semiotica per maturare una co-

noscenza minuziosa dei meccanismi della comunicazione, spesso in ambiti trascurati o travisati dal sapere accademico classico; volumi come *Il telegiornale, istruzioni per l'uso* (Laterza, Bari, 1995, scritto insieme con l'amico fraterno Omar Calabrese), fino ai saggi contenuti nelle raccolte *Laboratorio di semiotica* (Laterza, Roma–Bari 2005) e *Alla periferia del senso: Esplorazioni semiotiche* (Aracne, Roma 2016) diventano strumenti fondamentali per chiunque desideri conoscere il funzionamento della comunicazione dall'interno, attraverso una conoscenza approfondita e strutturata dei suoi meccanismi semiotici minuti, smarcandosi da ogni cliché ideologico e superficialità sensazionalistica, specie in relazione al rapido mutare di tecnologie, formati, generi e stili che caratterizza il passaggio fra i millenni. Nell'arco di cinquant'anni, spesso in collaborazione con gli intellettuali più in vista della cultura italiana (il già citato Omar Calabrese, Marino Livolsi, Gianfranco Bettetini, lo stesso Umberto Eco, fino alla collaborazione di vita e di lavoro con la storica dell'arte Martina Corgnati), gli scritti di Volli forniscono un vademecum indispensabile per capire il cambiamento profondo del secolo della comunicazione, dall'avvento della televisione di massa fino ai media digitali e oltre.

Un terzo filone di scritti accademici, poi, è quello in cui Volli ha prodotto compendi relativi alla semiotica teorica e i suoi campi di applicazione; chiunque abbia studiato comunicazione o se ne sia occupato professionalmente in Italia ha letto *Il libro della comunicazione* (Il Saggiatore, Milano 1994); chiunque abbia studiato semiotica si è imbattuto nel *Manuale* di questa disciplina pubblicato e poi più volte aggiornato da Volli (Laterza, Roma–Bari 2002); e rientrano in questa categoria anche il *Manuale di semiotica della pubblicità* (Laterza, Roma–Bari 2003), *Il nuovo libro della comunicazione* (Il Saggiatore, Milano 2007), fino alle *Lezioni di filosofia della comunicazione* (Laterza, Roma–Bari 2008) e oltre.

La sterminata produzione scientifica di Ugo Volli non si articola però solo per generi e formati di scrittura accademica ma anche per poli d'interesse. Ne risaltano alcuni in particolare: in primo luogo, la già menzionata vocazione a cercare di cogliere un'intelligibilità scientifica e dunque una razionalità nella produzione culturale, guardata attraverso il prisma fondamentale del linguaggio e nella prospettiva di sistematizzazione offerta dalla logica (primi studi di Volli), poi dalla linguistica e dalla semiotica strutturale, infine da una filosofia della comunicazione semioticamente intesa. L'approccio in tale ambito è arricchente proprio perché complesso: Volli non cede mai alle facili utopie di sistematizzazione totale del senso, attecchite invece in certi ambienti della semiotica francese e italiana solo per poi essere abbandonate come sterili trent'anni dopo, ma ambisce a capire il meccanismo del linguaggio senza ridurne il funzionamento a schemi semplicistici. Da un lato si adopera dunque per razionalizzare la comprensione delle forme del senso,

mentre dall'altro non smette di sottolineare le aporie di questa operazione. Da questo punto di vista, Volli è allora forse il più fedele interlocutore di Eco nel coltivare il gusto di un'epistemologia rigorosa ma ragionevole, lontana da ogni irrazionalismo dogmatico ma anche guardinga nei confronti di ogni irrigidimento scolastico. Questo tratto della scrittura e del pensiero di Volli, che costituisce anche la direttrice della sua etica epistemologica, si esprime con straordinaria contiguità dalla sua Tesi di Laurea fino all'ultima lezione accademica per l'Università degli Studi di Torino, lezione di cui il presente volume adotta il titolo.

In secondo luogo, la complessità dell'opera di Volli abbina a questa tensione verso l'equilibrio epistemologico la pratica di ricercarne la misura non attraverso un'esplorazione delle centralità culturali, bensì delle eccentricità del senso, intese tuttavia non come stramberie o barocchismi ma, topologicamente, come punti di vista anamorfici rispetto al corpo della cultura. Temi teoreticamente centrali come l'iconismo, la narratività o, più in generale, la dimensione estetica della comunicazione vengono abordati a partire dalla "periferia del senso", come recita il titolo di una raccolta di saggi del 2016 (*Aracne*, Roma): il teatro d'avanguardia, il kitsch, la divinazione, la moda, il fascino, il desiderio, il silenzio, ecc. sono occasioni tematiche che Volli coglie al fine di denudare la natura intima del linguaggio e della comunicazione. In ciò forse il lavoro di Volli si discosta da quello di Eco: se questi coglie l'eccezione dal punto di vista della regola, Volli sembra invece propendere verso un gusto teoretico simmetricamente opposto, quello di cogliere la regola a partire dalle eccezioni, come a voler salvaguardare le singolarità del senso, la grana fine della lettura.

Anche questo secondo tratto della fisionomia intellettuale di Volli gli appartiene dall'inizio con una coerenza straordinaria, e diviene particolarmente cruciale negli studi dedicati al rapporto fra comunicazione e società: l'adozione di un punto di vista decentrato consente a Volli d'identificare e stigmatizzare con immediatezza ed efficacia ogni tentativo di piegare la metodologia a prospettive ideologiche; Volli non nega l'importanza di queste ultime, e perora la propria con passione nella vita non accademica, ma insiste sulla necessità di non inquinare le acque dell'indagine analitica sul linguaggio e il senso predeterminandone i risultati ad uso di un'etica, per quanto lodevole essa possa apparire ai suoi fautori: anche nell'ambito evidentemente conflittuale dello studio del senso, del linguaggio e della comunicazione nei loro contesti sociali, il rigore della semiotica non deve servire a costringere lo scambio delle interpretazioni in un letto di Procuste, né a trasformarlo in un vaso di Pandora, ma a conciliare l'infinità delle interpretazioni con la ragionevolezza del loro metodico confronto.

L'ultimo Volli, in senso cronologico, si occupa intensamente di cultura ebraica, e in particolare di teorie del linguaggio, della comunicazione, del

sensu e dell'interpretazione in tale millenaria cultura. Peccherebbe però di superficialità chi vedesse nella genesi di questo interesse una cesura; non solo Volli si occupa da sempre di cultura ebraica, ma arriva ad interessarsene in maniera sempre più approfondita giustappunto perché, da un lato, vi coglie l'origine, nel lunghissimo periodo, della propria etica epistemologica e, in secondo luogo, perché è precisamente nella fine, interminabile, ma non per questo inconcludente rete d'interpretazioni che la tradizione ermeneutica ebraica tesse e ritesse e soprattutto scrive e riscrive attorno alla Torah che Volli sembra cogliere una sorta di modello semiotico generale, in cui interpretazioni diverse del testo sorgono continuamente ma si confrontano ragionevolmente, rifiutando con fine ironia ogni dogmatismo, e arrivando infine a considerare che scopo dell'intelligenza semiotica non è né assecondare l'autorità, né negare l'autorevolezza, bensì dubitare della prima per meglio fondare la seconda.

I diversi generi della scrittura di Volli, così come le disparate sensibilità tematiche che vi si esprimono, non corrono semplicemente paralleli ma s'intrecciano di continuo: le monografie di alta riflessione sulla filosofia semiotica della comunicazione sono nutrite dai casi di studio affrontati negli studi più applicativi, e le une e gli altri confluiscono poi con estrema efficacia didattica nei manuali per la formazione avanzata degli studiosi. Parimenti, la vocazione allo studio scientifico del senso viene continuamente messa alla prova dall'esamina di casi-limite, anche al fine di difendere il discorso accademico dagli impulsi dell'ideologia, nell'alveo di quella razionalità ermeneutica ebraica che costituisce uno dei bastioni della cultura occidentale.

3. Al servizio della comunità

Si è accennato che, oltre all'intensissima attività di scrittura accademica, un altro tratto in particolare colpisce chi abbia avuto occasione di collaborare con Ugo Volli: tutto quanto si è descritto finora per dare un'idea della sua operosità intellettuale in ambito accademico fornirebbe un quadro incompleto se non si sottolineasse l'enorme dispendio di energie profuso da Volli nell'insegnamento, e questo non soltanto nelle epoche ancora dorate dell'accademia italiana, ma anche nelle sue fasi di crisi e progressiva burocratizzazione, con un aumento vertiginoso, per i docenti, del carico di lavoro sia didattico sia soprattutto amministrativo. Pur battendosi strenuamente contro queste tendenze, Volli non si è mai sottratto a un capillare lavoro di organizzazione accademica e di formazione, il quale lascia in eredità uno stuolo di giovani studiosi, alcuni dei quali già docenti, addottorati, laureati,

o studenti sia in Italia che all'estero. È soprattutto nella fase torinese, poi, che Volli ha dato luogo a un vero gruppo di lavoro.

Trattasi di "scuola"? Forse il lascito maggiore di Volli, perlomeno nel breve periodo, è stato quello di dar luogo a una scuola senza volerlo, con l'insegnamento e con l'esempio più che con l'ambizione, a una scuola che è tale senza esserlo. Lo è nel senso che tutti coloro che vi si riconoscono, e vi si riconoscono non tanto con orgoglio quanto con affetto sincero nei confronti sia di Volli che degli altri membri, non aderiscono ciecamente a un credo semiotico, né tantomeno però disconoscono le virtù euristiche della disciplina; al contrario, sono accomunati innanzitutto da un'etica del lavoro, che è quella incarnata dallo stesso Volli ma attecchita perfettamente nell'ambiente professionale sabauda: il desiderio costante di fare bene il proprio lavoro, anche nelle minuzie, e il desiderio parallelo di sacrificare una parte del proprio tempo e delle proprie energie per il funzionamento della macchina accademica con le sue inevitabili pesantezze. Tutti i giovani membri della "scuola torinese" sono studiosi raffinati e scrupolosi, ma sono anche docenti e organizzatori infaticabili.

Un'altra caratteristica, poi, forse ancora più importante, contraddistingue coloro che, a Torino ma anche altrove, si riconoscono nell'insegnamento e soprattutto nell'esempio di Ugo Volli: l'insofferenza per il pensiero inerziale, quello che si sostiene grazie all'impeto di altri, quello che non si libra grazie alla propria energia ma cerca vigore nell'ideologia del gruppo o nel dogma dell'*ipse dixit*. Gli epigoni della scolastica tacitavano il dibattito filosofico appellandosi ad Aristotele con "*l'ipse dixit*". Gli allievi di Volli, al contrario, lo ricorderanno dicendone che "*ipse disputavit*". E così facendo metteranno alla prova della semiotica la parola del maestro, e con essa anche la propria. La raccolta di saggi che segue rappresenti un augurio, da parte di tutti gli autori, che Volli possa continuare a dissertare e discettare ancora per molti decenni al loro fianco.

Riferimenti bibliografici selezionati di Ugo Volli

Libri e curatele

- BETTETINI G., CALABRESE O., LORUSSO A.M., VIOLI P., VOLLI U. (a cura di), *Semiotica*, Antologia di testi, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005.
- BONADEI R., VOLLI U. (a cura di), *Lo sguardo del turista e il racconto dei luoghi*, FrancoAngeli, Milano 2003.
- CORGNATI M., VOLLI U. (a cura di), *Il genocidio infinito*, Guerini editore, 2016; *Israele, diario di un assedio*, Proedi Milano, pp. 17–622, ISBN: 9788897350316.

- LIVOLSI M., VOLLI U. (a cura di), *Rumor e pettegolezzi. L'importanza della comunicazione informale*, FrancoAngeli, Milano 2005.
- , *L'attesa continua*, FrancoAngeli, Milano, 2003.
- LIVOLSI M., VOLLI U., DI FRAIA G., *La famiglia e l'adozione delle nuove tecnologie della comunicazione. La trasmissione delle competenze e strategie. Problemi di utilizzo*, Centro San Salvador, Venezia 1997.
- , *La retorica delle stelle*, Espresso Strumenti, Roma 1979; seconda edizione rivista e accresciuta, *Il linguaggio dell'astrologia*, Bompiani, Milano 1988; trad. portoghese *A linguagem da astrologia*, Editorial Preseca, Lisbona 1990.
- VOLLI U., *Teatro o festa*, Arcari, Treviso 1980.
- , *Contro la moda*, Feltrinelli, Milano 1988.
- , *La quercia del duca*, Feltrinelli, Milano 1990.
- , *Autoritratto del teatro*, Taormina Arte, 1990.
- , *Apologia del silenzio imperfetto*, Feltrinelli, Milano 1991.
- , *Jeans*, Lupetti, Milano 1991.
- , *Per il politeismo*, Feltrinelli, Milano 1992.
- , *Soprannomi d'Italia*, Cosimo Panini, Modena 1993.
- , *Il libro della comunicazione*, Il Saggiatore, Milano 1994.
- , *Hair language*, Procter & Gamble, Roma 1996.
- , *Fascino-Feticismi e altre idolatrie*, Feltrinelli, Milano 1997. trad. parziale in bulgaro *Fetizismus*, in *EFSS '97*, Sofia, trad. in portoghese *Fascinio*, Ed. Fim de seculo, Lisboa 2006.
- , *Una scrittura del corpo*, Stampa Alternativa, Roma 1998; trad. bulgara in *EFFSS '97*, Sofia.
- , *Block modes*, Lupetti, Milano 1998.
- , *Manuale di semiotica*, Laterza, Bari 2000; trad. tedesca *Semiotik. Eine Einführung in ihre Begriffe*, A.Franke Verlag, Tübingen und Basel, 2002.
- , *Le figure del desiderio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002.
- , *Semiotica della pubblicità*, Laterza, Bari 2003; trad. bulgara parziale in *Semiotikata v Destvie*, Sofia 2003.
- , *Laboratorio di semiotica*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- , *Superstar. 99 miti del '900*, Catalogo, Federico Motta Editore, Milano 2006.
- , *La fabbrica comunica*, Catalogo, Castello di Rivoli, novembre 2006.
- , *Il nuovo libro della comunicazione*, Il Saggiatore, Milano 2007.
- , *Lezioni di filosofia della comunicazione*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- , *Parole in gioco*, Editrice Compositori, Bologna 2009.

- , *Domande alla Torah. Semiotica e filosofia della Bibbia ebraica*, pp. 9–303, L'Espos, Palermo 2012, ISBN: 9788883024368.
- , *Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche*, Aracne, Roma 2016, pp. 1–388, ISBN: 9788854894655, vol. XXI.
- , *Il resto è interpretazione. Per una semiotica delle scritture ebraiche*, Simone Belforte, Livorno 2019, pp. 1–519, ISBN: 9788874671472, vol. III.
- VOLLI U. (a cura di), *I filosofi e il linguaggio*, Esculapio, Bologna 1993.
- , *La scienza e l'arte*, Mazzotta, Milano 1972.
- , *Culti Tv*, Sperling & Kupfer, Milano 2002.
- , *Nel paese della pubblicità*, Castello di Rivoli/Skirà, Milano 2003.
- , *La cultura italiana* diretta da Luigi Luca Cavalli Sforza, Vol. IX “Musica, teatro, fotografia, design”, Utet, Torino 2009.
- VOLLI U., CALABRESE O., *Leggere il telegiornale*, Laterza, Bari 1979.
- , *Il telegiornale, istruzioni per l'uso*, Laterza, Bari 1995.
- VOLLI U., LIVOLSI M. (a cura di), *La comunicazione politica fra Prima e Seconda Repubblica*, FrancoAngeli, Milano 1995.
- , *Il televoto*, FrancoAngeli, Milano 1997.
- , *Personalizzazione e distacco*, FrancoAngeli, Milano 2000.
- VOLLI U., TAURO P., *Il corpo della danza*, Edizioni Osiride, Rovereto 2001.
- VOLLI U., CALABRESE O., SILVA A., *Los Juegos de la imagen*, Istituto Italiano di cultura, Santafe de Bogotà, Colombia.
- VOLLI U., MAGLI P., CALABRESE O. (a cura di), *Bibliographia semiotica*, Vs 8/9, 1974.

Saggi in volumi vari e miscellanei

- Pornografia e pornokitsch*, in Gillo Dorfles (ed.), *Il Kitsch*, Mazzotta, Milano 1968.
- Voce “Semiotica”, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, UTET, Torino 1975.
- Leggere il teatro come un rebus*, in Dario Fo, *La Storia di un soldato*, Electa, 1979.
- Battute, pensieri, rumori*, in L. Barbiani, A. Abruzzese, *Pornograffiti*, Napoleone, Roma 1980.
- Mode, modi, modelli*, in AA.VV., *Il trionfo del privato*, Laterza, Bari 1980.
- Tecniche del corpo*, in Nicola Savarese (ed.), *Anatomia del teatro*, Casa Usher, Firenze 1983. Traduzione spagnola, *Anatomia del actor*, Editorial Gaceta, Veracruz, 1988.
- Il politeama del corpo*, in A. Farassino, T. Sanguineti (eds.), *Gli uomini forti*, Mazzotta, Milano 1983.
- Il teatro a teatro*, in V. Spinazzola (ed.), *Pubblico 1983*, Milano Libri, Milano 1984.

- Modeles, icones, simulations*, in AA.Vv., *L'imaginaire scientifique*, La villette, Paris 1984.
- L'organizzazione teatrale come politica*, in *10 anni*, Centro per la sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera.
- Teatro-danza*, in *Leggere lo spettacolo 1982*, Amm. Prov. di Pavia e Editrice bibliografica, Milano 1984.
- Teatro e fotografia. Abbandono e decisione*, in M. Buscarino, P. Pierazzini (eds.), *Il teatro abbandonato*, Casa Usher, Firenze 1985.
- Mente e macchina*, in F. Boldrini, L. Pellegrini (ed.), *Menti e cervelli*, Mucchi, Modena 1987.
- Il dono dell'incontro*, in Maurizio Buscarino, *Il popolo del teatro*, Electa, Milano 1988.
- Il sogno della pace*, in D. Faccioli, M. Teatini (eds.), *Norman Rokwell*, Electa Milano 1990.
- Totalità e frammento*, in W. Castronovo (ed.), *Il mito dell'opera d'arte totale*, Il Comballo, Lecco 1991.
- Un corpo violento e artificiale*, in G. Buttazzi, A. Mottola Molfino, *Virilità e trasgressione*, De Agostini, Milano 1992.
- Al di là del paradigma comunicativo*, in E. Detti, R. Marigliano (eds.), *La tv di testo*, Editori Riuniti, Roma 1992.
- Il campo e la soglia*, in P. Violi, G. Manetti, P. Magli (ed.), *Semiotica. Storia, teoria, interpretazione*, Bompiani, Milano 1992.
- La moda delle "ole", le "ole" della moda*, in R. Grandi (ed.), *WP Stories*, Lupetti, Milano 1992.
- Logos-Lex*, in *Studi in onore di Enzo Volli*, Trieste 1993.
- La scena del vizio*, in AA.Vv., *I sette vizi capitali*, Nodo Libri, Como 1993.
- Scénographie du jeu, jeu de la scénographie*, in E. Luzzati, , UTE, Paris 1993.
- Per una grammatica dell'artificio*, in O. Calabrese (ed.), *A onor del falso*, De Luca, Roma 1993.
- La non moda americana*, in S. Romano (ed.), *Gli americani e l'Italia*, Scheiwiller, Milano.
- Voci "Moda" e "Desiderio"* in A. Abruzzese e F. Colombo (eds) *Dizionario della pubblicità*, Zanichelli, Bologna 1994.
- I settimanali*, in V. Castronovo, N. Tranfaglia (eds.), *La stampa italiana nell'età della TV*, Laterza, Bari 1994.
- Sull'aspro Citerone*, in Claudio Meldolesi, Arnaldo Picchi, Paolo Puppa (eds.), *Passione e dialettica della scena*, Bulzoni Editore, Roma 1994.
- Semiotica della moda, semiotica dell'abbigliamento?*, in G. Ceriani, Roberto Grandi (eds.), *Moda, regole e rappresentazioni*, FrancoAngeli, Milano 1995.

- Più enunciazione che enunciato*, in J. Jacobelli (ed.), *Check up del giornalismo italiano*, Laterza, Bari 1995.
- Le semiotiche speciali*, in Giglioli (ed.), *Guida al Corso di laurea in Comunicazione*, il Mulino, Bologna.
- Il segreto del tenore*, in P.L. Berbotto (a cura di), *Luciano Pavarotti. Canto e contro canto*, Quattroventi, Urbino 1995.
- Strategie teatrali e pubblici del teatro*, in *Consumi culturali*, FrancoAngeli, Milano 1995.
- Diventare padre*, saggio introduttivo a Piero Calamandrei, *Colloqui con Franco*, Vallecchi, Firenze 1995.
- Identità e opposizione. Alcune riflessioni sulla comunicazione politica delle elezioni del marzo 1994*, in Volli, Livolsi (eds.), *La comunicazione politica tra Prima e Seconda Repubblica*, FrancoAngeli, Milano 1995.
- Tra assenza e seduzione virtuale. Appunti sulla comunicazione di Silvio Berlusconi*, in Volli, Livolsi (eds.), *La comunicazione politica tra Prima e Seconda Repubblica*, FrancoAngeli, Milano 1995.
- Attrito semantico e referendum*, in Volli, Livolsi (eds.), *La comunicazione politica tra Prima e Seconda Repubblica*, FrancoAngeli, Milano 1995.
- La personalizzazione*, in U. Volli, M. Livolsi (eds.), *Il televoto*, FrancoAngeli, Milano 1997.
- Etica della comunicazione e morale della verità*, in *Etica e comunicazione*, Banca Europa Stampa, Milano 1997.
- Una piazza e il suo popolo*, in AA.Vv., *Il popolo del tram*, Lupetti Editore, Milano 1997.
- Il pensiero dell'effetto*, in AA.Vv., *Il gioco. Segni e strategie*, Scriptorium, Paravia Editore, Torino 1997.
- Comunicazione senza opere*, in S. Zecchi (a cura di), *Estetica 1997*, il Mulino, Bologna 1998.
- The difficult identity*, in G. Malossi (ed.), *The Icon of Italy in a Global Pop Culture*, The Monacelli Press, New York 1999.
- Best seller all'italiana*, in *Il modello italiano. Le forme della creatività*, Skirà Editore, Milano 1999.
- Appunti sulla comunicazione in tempi di guerra*, in *Il medium è il massacro. Il giornalismo nella guerra del Kosovo*, a cura di Laura Tettamanzi, *Ricerca e sviluppo Mediaset*, 1999.
- Body fetish*, in D. Bartlett (ed.), *Body in transition*, Faculty of textile technology, University of Zagreb, Zagreb 1999.
- Il piacere della tecnica*, in A. Baricco, G. Vacis, U. Volli, *Totem*, Fandango, Roma 1999.

- Enunciazione*, in *La scatola nera della pubblicità*, a cura di A. Grasso, Sipra, Milano 2000.
- Bello da pensare*, in A.M. Curcio (ed.), *La dea delle apparenze*, FrancoAngeli, Milano 2000.
- Uomo, cioè Odisseo*, in G. Malossi (a cura di), *Uomo Oggetto*, Edizioni Bolis, Milano 2000; trad. inglese *Odysseus and Male Cunning*, in G. Malossi (ed.), *Material Man*, Abrams, New York 2000.
- Il contratto con il lettore*, in A. Zana (ed.), *Direttori in & out*, Albacom–Lupetti, Milano 2000.
- Rappresentanza e rappresentazione*, in U. Volli, M. Livolsi (a cura di), *Personalizzazione e distacco*, FrancoAngeli, Milano 2000.
- Effectiveness, desire, reception*, in I. Pezzini (ed.), *Semiotic efficacy and the effectiveness of the text. From effects to affects*, Brepols, Turnhout 2001.
- L'immaginario erotico in Internet*, in G. Fabris (ed.), *Amore e sesso al tempo di Internet*, FrancoAngeli, Milano 2001.
- I nomi e le cose*, in *Non sono una signora*, a cura di S. Annichiarico, La Triennale di Milano, Milano 2002; trad. inglese *Names and things*, in *I'm no lady*, Carta Edizioni, Milano 2002.
- La grammatica dell'imballaggio*, in AA.Vv., *PackAge*, Lupetti, Milano 2002.
- Voci "Ricezione" e "Retorica"*, in F. Lever, P.L. Rivoltella, A. Zancchi (eds.), *La comunicazione. Dizionario di scienze e tecniche*, Eri, Roma 2002.
- Tipologia, Moda, Immagine*, in R. Riccini (ed.), *Gli occhiali presi sul serio*, catalogo della mostra tenuta alla Triennale di Milano 4 maggio–29 settembre 2002, Silvana editoriale, 2002.
- Il testo generale dei mezzi di massa*, in AA.Vv., *Per Alberto Abruzzese*, Luca Sossella Editore, Roma 2002.
- Il testo urbano. Visibilità e complessità*, in AA.Vv., *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su "Le città invisibili" di Italo Calvino*, Mondadori, Milano 2002.
- Semiotica del web*, in V. di Bari (ed.), *Dizionario dell'economia digitale*, Il Sole 24 Ore, Milano 2002.
- La spazialità di Internet*, in R. Antonucci, O. Pademonte (eds.), *Il tao del web*, Il melangolo, Genova 2003.
- Tempo interno e tempo esterno ai testi*, in AA.Vv., *La realtà dell'immaginario*, Vita e pensiero, Milano 2003.
- La plastica, c'est nous*, in *Plastica, soggetto del desiderio*, a cura di A. de Angelis, Editoriale Modo, Milano 2003.
- Svago, sguardo, iper-esperienze*, in R. Bonadei, U. Volli (a cura di), *Lo sguardo del turista e il racconto dei luoghi*, FrancoAngeli, Milano 2003.

- La politica dell'immagine fra rappresentanza e rappresentazione*, in M. Livolsi, U. Volli (a cura di), *L'attesa continua*, FrancoAngeli, Milano, 2003.
- Gli spazi della pubblicità, l'immaginario, lo sguardo*, in U. Volli (a cura di), *Nel paese della pubblicità*, Castello di Rivoli/Skira, Milano 2003.
- La comunicazione politica*, in F. Tuccari (a cura di), *L'opposizione al governo Berlusconi*, Laterza, Bari 2004.
- La schiuma metropolitana o il senso dell'indistinzione*, in *La città infinita*, a cura di A. Bonomi, A. Abruzzese, Bruno Mondadori, Milano 2004.
- Segni e oggetti del desiderio*, in G. Canova (a cura di), *Dreams*, Bruno Mondadori, Milano 2004.
- La plastica siamo noi*, in Gaetano Pesce. *Plastica e design*, a cura di Maria Luisa Caffarelli, Alessandria aprile 2005.
- Analizzare testi. Semiotica*, in *Filosofia della comunicazione*, a cura di Claudia Bianchi, Nicla Vassallo, Laterza, Roma–Bari 2005.
- Piacere e forme della maldicenza*, in (a cura di) M. Livolsi, U. Volli, *Rumor e pettegolezzi. L'importanza della comunicazione informale*, FrancoAngeli, Milano 2005.
- Moda e creatività*, in *La creatività a più voci*, a cura di A. Testa, Laterza, Bari–Roma 2005.
- Falsi amici*, in *Primo rapporto sulla comunicazione sociale in Italia*, a cura di E. Cucco, R. Pagani, M. Pasquali, Rai–Eri, Roma 2005.
- L'evoluzione della comunicazione universitaria. Da giornalismo episodico ad attività istituzionale*, in *Un'idea di università. Comunicazione universitaria e logica dei media*, a cura di M. Boldrini, M. Morcellini, Crui–FrancoAngeli, Milano 2005.
- Contro il "riformismo"*, in *Andare a sinistra, perché? Riflessioni sulla grande trasformazione*, a cura di R. Mastroianni, N. Tranfaglia, Badini Castoldi Dalai editore, Milano 2006.
- Scenari mediatici. Democrazia o barbarie?*, in *Immaginari postdemocratici*, a cura di A. Abbruzzese, V. Susca, FrancoAngeli, Milano, 2006.
- Il segreto dei monoliti*, prefazione a Mark Tungate, *Giganti fra i media*, Etas, Milano 2006.
- Voce "Moda", in AA.Vv., *Enciclopedia della Moda*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2006.
- Voce "Gusto e cattivo gusto", in AA.Vv. *Enciclopedia della Moda*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2006.
- Voce "Stile", in AA.Vv., *Enciclopedia della Moda*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2006.
- Voce "Semiotica della moda", in AA.Vv., *Enciclopedia della Moda*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2006.

- L'industria che parla*, in *La fabbrica comunica*, a cura di U. Volli, Castello di Rivoli 2006.
- Lo schermo, "equivalente generale" dell'arte contemporanea*, in *Vertigo*, a cura di G. Celant, Skirà, Milano 2007.
- Fra moralità del gesto e metodo labirintico. Lo sguardo estetico di Gillo Dorfles*, in *Gillo Dorfles 1935–2007*, a cura di M. Corgnati, Skirà, Milano 2007.
- Informazione, comunicazione, bisogni, diritti di cittadinanza*, in AA.Vv., *Giovani e informazione*, EGA, Torino 2007.
- Il linguaggio della marca*, in AA.Vv., *Il valore del Brand*, Priuli & Venacca, Torino 2007.
- È possibile una semiotica dell'esperienza?*, in AA.Vv., *Narrazione ed esperienza*, Meltemi, Roma 2007.
- Un marchio di valore*, in *On the move*, a cura di M. Gentili, Skirà, Milano 2007.
- Teatro della tosse e dell'ironia. Teatro e scenografie ebraiche del Novecento*, in AA.Vv., *Italia ebraica*, Istituto Italiano di Cultura di Tel Aviv/ Editore Allemandi, 2007, traduzione ebraica, Tel Aviv 2008.
- Nuove comunicazioni, vecchi problemi*, in L. Pardo, L. Pagnoni, *L'arte di crescere*, CLUEB, Bologna 2007.
- Il pensiero della bellezza*, in *Beauty*, a cura di E. Vaccarino, Marsilio, Venezia 2008.
- Col vento in poppa*, in *Il cammino con lo spettatore*, a cura di S. Geraci, Casa Usher, Firenze 2008.
- Separazione e rivelazione. I nomi del santo in Sefer Shemot*, in *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, a cura di N. Dusi, G. Marrone, Meltemi, Roma 2008.
- Case di sogno. La rappresentazione dell'architettura in pubblicità*, in *Città e luce. Fenomenologia del paesaggio illuminato*, a cura di F. Zanella, Edizioni del Festival d'architettura, Università di Parma, Parma 2008.
- Trent'anni dopo o l'autodistruzione del giornalismo militante*, in AA.Vv., *Testure*, Protagon Editore, Siena 2009.
- Risorgimento e sionismo*, in M. Corgnati (a cura di), *I sensi del mediterraneo*, Skirà editore, Milano 2011.
- Previsione, profezia, senso*, in *Ieri, oggi, domani. Studi sulla previsione nelle scienze umane*, a cura di G.M. De Maria, Aracne, Roma 2011.
- Senso e marcatura*, pp. 16–27, in *Corpi mediali*, a cura di I. Pezzini, L. Spaziante, EDIZIONE ets, 2014.
- Postfazione*, pp. 175–179, in *Storia generale della Brigata Ebraica di Bruno Archi*, Aracne editrice, 2014.
- Il suicidio si dice in molti modi*, pp. 41–56, in *Il suicidio*, a cura di P. Nerhot, Giappichelli, Torino 2015.

- Dalla semiotica del mito al mito della semiotica*, in *Filosofie del mito nel Novecento*, a cura di G. Leghissa, Carocci, Roma 2015.
- La pericolosa virtù della sorella delle Moire* in *Dike*, a cura di M. Abrate, Editore all'Ombra del Monviso, 2015; *La coazione a ripetere del negazionismo: Metz Yeghern e Shoah*, pp. 51–70, in *Il genocidio infinito*, a cura di U. Volli, M. Corgnati, Guerini, Milano 2015; *Postfazione. Una vicenda esemplare*, pp. 172–175, in *Musei di Torino* a cura di Gabardi, FrancoAngeli, Milano.
- Il significato riflessivo della preghiera ebraica*, in *Pregare*, a cura di L. Scaraffia, F. La Cacla, Vita e Pensiero, Milano 2015.
- Vazdeistvie, jelanie, priemane*, pp. 30–38, in *V gradinata s rozite. Lekcii i slova (2007–2014)*, ISBN: 9789545357978, vol. III, NBU editore, 2015.
- Una storia salvata dal silenzio*, pp. 7–14, in *Il caso Mortara Giuntina*, Firenze 2016, ISBN:9788880576402.
- Approssimazione, imprecisione, imperfezione*, pp. 45–53, in *La logica dell'approssimazione, nell'arte e nella vita*, Silvana, Milano 2016, ISBN: 9788836634361; *L'incrocio fecondo fra giochi e città*, pp. 13–20, in *Gamification urbana*, Aracne, Roma 2016, ISBN: 9788854892880.
- Il velo di Mosè e altri filtri ottici nella Bibbia ebraica*, pp. 229–264, in *Il sistema del velo Système du voile*, Aracne, Roma 2016, ISBN: 9788854888388, vol. XX.
- La svolta narrativa della semiotica*, pp. 225–236, in *Narrazione e realtà*, Bononia University Press, Bologna 2017, ISBN: 9788825505603, vol. XXV.
- Sense beyond Communication*, pp. 225–238, in *Semiotics and its masters*, De Gruyter Mouton, 2017 ISBN: 9781501511752.
- Segni anomali*, pp. 38–48, in *Semiotica generale–semiotica specifica, Sémiotique générale–sémiotique spécifique*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Lodz, Polonia 2017, ISBN: 9788380887305.
- Der Dybuk/Il dibbuk*, pp. 351–361, in *Cercatori di felicità. Luci ombre e voci dello schermo yiddish*, Academia Un. Press, Torino 2018, ISBN: 9788831978293.
- Fine del racconto*, pp. 53–67, in *Fin de Partie*, vol. XXIII, Edizioni del Teatro alla Scala, 2018.
- La danza dei segni/The dance of the signs*, pp. 32–38, in A. Ferrari, *Catalogo generale*, Electa, Milano 2018, ISBN: 9788891818416.
- Un paradosso antico che ci interpella ancora*, pp. 146–151, in *Ananke. La legge delle cose e l'adattamento*, a cura di Mario Abrate, Editore all'Ombra del Monviso, 2018.
- La leggerezza del bricolage estetico*, pp. 221–224, in *Epoca Fiorucci*, Consorzio Museum Musei, Venezia 2018, ISBN: 9788832026009.
- VOLLI U., *Non banalizzare l'orrore*, in *Blue lit stage*, a cura di M. Farci, S. Pezzano, Kinesis Eterotopie, Milano 2009.
- , *Dall'arte al computer... e ritorno*, in *Point & Pixel*, Comune di Asti, Asti 2009.

- , *A biographical note on Jerzy Grotowski*, in M. Schino (ed.), *Alchemist of the stage*, Icarus, Holstebro–Malta–Wrocław 2009.
- , *Il bordo e il linguaggio*, in I. Pezzini (a cura di), *Roma. Luoghi del consumo, consumo dei luoghi*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2009.
- , *Televisione e televisioni*, in M. Meneguzzo (a cura di), *Gli anni 80*, Silvana Editoriale, Milano 2009.
- , *Il senso della critica*, in M. Carboni, *Divenire di Gillo Dorfles*, Castelveccchi, Roma 2010.
- , *Per una definizione semiotica dello sport*, in *Mitologie dello sport*, a cura di Cervelli, Romei e Sedda, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2010.
- , *Il virtuosismo dello sguardo/The virtuoso gaze*, in *Armando Testa, il design delle idee/Ideas'design*, a cura di G. De Angelis Testa, G. Verzotti, Sivana Editoriale, Roma 2010.
- , *Cantare una terra dolce e difficile. Singing a sweet yet difficult land*, in E. Secci, *Il canto della terra. The Song of the Earth*, pp. 9–17, Skirà, Milano 2010.
- , *Il pre-espressivo nella scrittura*, in M. Corgnati, A. Ferrari, pp. 10–14, Giancarlo Politi Editore, Milano 2010, ISBN/ISSN: 9788878161566.
- , *Zeker. Per una semiotica della memoria teologico-politica*, in M.P. Pozzato, *Testi e memoria. Semiotica e costruzione politica dei fatti*, pp. 113–133, il Mulino, Bologna 2010, ISBN/ISSN: 9788815139412.
- , *Le pertinenze dell'impertinenza*, in *Impertiunenze*, a cura di G. Ceriani, E. Landowski et al., Milano 2010.
- , *Lo spettacolo delle opere*, in M. Corgnati (a cura di), *Arte a bordo*, Skirà Editore, Milano 2010.
- , *False icone. Per un'analisi semiotica del fotogiornalismo*, in V. del Marco, I. Pezzini, *La fotografia, oggetto teorico e pratica sociale*, pp. 356–379, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2011.
- , *Semiologia/semiotica*, in G. Bettetini, *Non solo semiotica*, 2011, pp. 113–121.
- , *Il gioco delle marche e la myse-en-abyme del consumismo*, in M. Corgnati, *Packaging art*, pp. 21–31, Città di Torino, Torino 2011.
- , *Che cosa è un libro per il libro dei libri*, in R. Salizzoni, *Navigare il lete*, pp. 47–72, Trauben Torino 2011, ISBN: 9788889909997.
- , *Metis edificanti*, in F. Zanella (a cura di), *Architettura e Pubblicità Pubblicità e architettura*, Scripta edizioni, Verona 2012.
- , *Pornografia e pornokitsch nell'era di Internet*, in A. Colonetti, F. Origoni, L. Sansone, A. Steiner, *Kitsch oggi il Kitsch*, pp. 20–21, Editrice Compositori, Bologna 2012, ISBN: 9788877947710.
- , *Al di là del principio di significazione. La teoria narrativa alla prova dei sogni di Freud*, in A.M. Lorusso, C. Paolucci, P. Violi, *Narratività. Problemi, analisi, pro-*

- spettive*, pp. 133–164, Bononia University Press, Bologna 2012, ISBN: 9788873957560.
- , *Dialogo con Luciano Benetton*, in P. Cesaretti, L. Pollini, Benetton, *l'impresa della visione*, pp. 22–104, Bolis Edizioni, Azzano S. Paolo (BG) 2012, ISBN: 9788862568999.
- , *Libertà dal Sinai*, in L. Berzano, *Credere è reato* pp. 51–62, Edizioni Messaggero Padova, Padova 2012, ISBN: 9788825028423.
- , *Seduzione spettrale*, in G.M. De Maria, A. Santangelo, *La tv o l'uomo immaginario*, pp. 47–60, Aracne, Roma 2012, ISBN: 9788854850736.
- , *Introduzione*, in J. Matis, *Dreaming of Ingemar Bergmaqn*, pp. 7–10, Damiani, Bologna 2012, ISBN: 9788862082150.
- , *Un itinerario esemplare*, in M. Corgnati, L. Salvioli, U. Volli, *Coveri Story*, pp. 11–19, Skira, Milano 2012, ISBN: 9788857217314.
- , *Gli intrecciati oracoli di un nome che forse non è tale*, in Antinoo. *La bellezza della diversità, la diversità della bellezza*, p. 19–24, Elledi arti grafiche, Carmagnola 2013.
- , *Riflessione e trascendenza di una maschera*, in *Semiotica della soggettività*, Aracne, Roma 2013.
- , *Per una biografia sociale dei testi*, in A.C. de Oliveira, *As interações sensíveis. Ensaio de sócio-semiótica a partir da obra de Eric Landowsk*, pp. 419–433, Edicao de Letras e cores, Sao Paulo 2013, ISBN: 9788560166701.
- , *Quale ecologia della comunicazione?*, in *Media Mutations*, pp. 27–35, Mucchi Editore, Modena 2013, ISBN: 9788870006001.
- , *Autobiografia e semiotica nei quadri di Agostino Ferrari*, in M. Corgnati, *Agostino Ferrari Segno*, pp. 13–20, Skirà, Milano 2013, ISBN: 9788857218908.
- , *Una pittura geroglifica?*, in (a cura di) P. Biscottini, M. Chagall, *Una retrospettiva 1908–1985*, pp. 282–290, Firenze 2014, Giunti, ISBN: 9788809798786.
- , *Prefazione*, in M. Leone, *ANNUNCIAZIONI*, pp. 17–21, Aracne, Roma 2014, ISBN: 9788854863927.
- , *Prefazione*, in M. Leone, *Annunciazioni*, pp. 17–21, Aracne, Roma 2014, ISBN: 9788854863927.

Saggi in riviste

- Some possible developments of the concept of iconism*, in «Versus», 2, 1974.
- Semiologie architecturale et structure iconique*, «Espaces critiques», Université de Genève, 1974.
- Recensione a Hugues & Creswell, Introduzione alla logica modale*, in «Le scienze», 67, 1974.
- Analisi semiotica della comunicazione iconica*, «Ikon», 95, 1975.

- Mondi possibili, logica, semiotica*, in «Versus», 19/20, 1976.
- Equivoci concettuali nella semiotica dell'architettura*, in «Casabella», n. 429, 1977.
- Critica del giudizio*, in «Quaderni di teatro», II, 5, 1979.
- La forma della simmetria*, «Rassegna», 13, 1979.
- Verso una democrazia elettronica, Ente locale e società*, Anno I, n. 2, 1983.
- Il bisogno di sapere. Dieci anni di "pedagogia teatrale diffusa" in Italia*, «Quaderni di teatro», VI, 23, 1984.
- Commedie dell'Arte*, in «Lettera dall'Italia», 9, Ist. dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1988.
- Teatro d'emergenza*, «Linea d'ombra», 24, 1988.
- Hacia una ecologia de objectos y signos*, «Experimenta», 4, 1989.
- Quell'immagine di Greta Garbo*, «Cinema & Cinema», 17, 1990.
- Dalle scene al video*, in «TE», 10, 1992.
- Anonimato e notorietà*, in «Sfera» 26, 1992.
- La qualità dal valore all'essenza*, in «Sfera», 29, 1992.
- Miopia e lungimiranza*, in «Sfera», 32, 1993.
- Il silenzio. Bibliografia ragionata*, in «Sfera», 33, 1993.
- La malattia. Bibliografia ragionata*, in «Sfera» 37, 1993.
- La cicatrice di Odisseo*, in «Il piccolo Hans», pp. 79–80, 1994.
- Il pensiero della felicità*, in «Prometeo», 47, 1994.
- Nuovo, più nuovo, comune*, in «Stileindustria» I, 1, 1995.
- Supporti mobili. Dagli effetti delle trasformazioni dei media alla semiotica*, in «Versus», 72, 1995.
- Kantor. A theatre of exteriority*, «Journal of Dramatic Theory & Criticism», University of Kansas, Vol. X, N. 1, Fall, 1995.
- Ricchezza dell'ambiguità*, «Stileindustria», 8, Editoriale Domus, Milano dicembre 1996.
- La rete emula il palcoscenico*, «Telema 6», autunno 1996, Roma.
- Made in Alcatraz*, in «Parola chiave Liberal», 4, ottobre 1996.
- L'io travestito*, in «Parola chiave Liberal», 3, luglio 1996.
- Quando un delitto diventa opera d'arte*, in «Musica e arte», 6 febbraio 1997.
- Ideografie dell'interazione*, in «Linea grafica», 309, maggio 1997.
- Of bodies, fetishes and commodities*, ICSID News, 1/98, International Council of Design Societies, Helsinki, 1998.

- Al di là della moda*, in «Rassegna», 73, 1998; versione inglese: *Beyond fashion*, nella versione inglese di «Rassegna», 73, 1998.
- Culti televisivi* in «Link», 5, Ricerca e Sviluppo Mediaset, Milano 2000.
- Moda e design dell'abbigliamento*, in «Ottagono», 138, 2000.
- TG5, il telegiornale*, in «Problemi dell'informazione», 3/2000.
- Corpo e progetto*, in «Design index 1998–99 ADI», Editrice Compositori, Bologna.
- Il lusso virtuale*, in «Modo», 207, novembre 2000.
- Semiotica de la moda, semiotica del vestiario?*, in «Designis», 1, 2001.
- Crisis of representation, crisis of representational semiotics*, in «Semiotica. Journal of International Association of Semiotic Studies», vol. 143, 1/4, 2003.
- Azioni e tipologie di siti*, in «Versus. Quaderni di studi semiotici 94/95/96», gennaio–dicembre 2003 (ma in realtà 2004).
- Al principio. Interpretazione oltre l'interpretazione. Un esempio ebraico*, in «Vs 103–105», Bompiani, Milano gennaio dicembre 2007 (ma in realtà 2008).
- Il testo della città. Problemi metodologici e teorici*, «Lexia, rivista di semiotica», n. 01–02/2008 (ma in realtà aprile 2009).
- Ordine dal caos, ovvero metafisica e semiotica dell'agentività*, in «Attanti, Attori Agenti», a cura di M. Leone, «Lexia, rivista di semiotica», 3/4, 2009.
- ¿*Qué cosa es un libro para el Libro de los libros?*, Tópicos Del Seminario, vol. 22.
- Leggere le immagini?*, pp. 17–41, in «LEXIA», 2014, ISSN: 1720–5298 (17–18).
- Il malessere obbligatorio della moda*, pp. 23–28, in «Zonemoda Journal», 2014, ISSN:2283–7043, vol. IV.
- Du goût alimentaire au goût esthétique. . . et retour*, DOI:10.4399/97888548857143, pp. 37–47, in «LEXIA», ISSN: 1720–5298, vol. XIX–XX (giugno 2015), 2015. Pretesa sistematica e tensioni teoriche del “Trattato di semiotica generale”, pp. 37–49, in «VS», ISSN: 0393–8255, 121.
- Nessun dogma No Dogma*, pp. 16–22, in «NB» vol. XV, 1, 2015, Dalla censura alla semioetica, pp. 15–34, in «LEXIA», ISSN: 1720–5298, vol. XXI–XXII.
- Antisemitism (and now antizionism) as prototype of conspiracy theory. A theoretical and textual approach*, pp.19–35, in «LEXIA», 2016, ISSN: 1720–5298 (23–24).
- Il contagio della metafora*, pp. 55–72, in «LEXIA», 2016, ISSN: 1720–5298, vol. XXV–XXVI.
- Sarò che sarò. La paradossale aspettualità dell'Eterno nella Bibbia ebraica*, pp. 229–254, in «LEXIA», 2017, ISSN: 1720–5298 (27–28),
- Bluzniercy w drodze na Golgotę*, pp. 74–79, in «Performer», 2018, ISSN: 2544–0896 (15).
- Ideology and Science in the Debate about the Non-Existence of the Author*, pp. 24–44, in «LEXIA», 2019, ISSN: 1720–5298 (29–30).

- The Twins or the Reasons of Contemporary Italian Philosophy*, pp. 21–30, in «Phainomena», 2012, ISSN:1318–3362 vol. XXI/ 82–83.
- VOLLI U., *L'ineffabile e l'apparizione*, «LEXIA», 2014, pP. 13–45, ISSN: 1720–5298.
- , *L'analisi semiotica come ricerca empirica sul testo*, Cosmo, vol. 2014, pp. 133–140, ISSN: 2281–6658; *Che cos'è l'ISTA*, pp. 344–346, in «Teatro e storia», ISSN: 0394–6932 vol. 2014 (35).
- , *Problemi di rappresentanza e di rappresentazione nella comunicazione politica italiana recente*, in «VS 107–108», datato marzo dicembre 2008, Bompiani, Milano 2010.
- , *Al di là dell'essenza, il linguaggio*, in «Quaderni laici», 1, 2010.
- , *Rimediazione mancata*, «LINK», vol. 9, 2010, pp. 74–81, ISSN: 1827–3963.
- , *Al di là delle culture, le strategie della memoria*, «LEXIA», vol. 05/06, 2010, pp. 27–41, ISSN: 1720–5298.
- , *Pertinenza semiotica e tipologia delle pratiche urbane*, in «VS 109–III», 2010.
- , *Lo spazio sacro della Torah ovvero il topismo ebraico*, «LEXIA», vol. 9–10, 2011, pp. 319–336, ISSN: 1720–5298, DOI: 10.4399/97888548451691.
- , *Ugo Volli on Umberto Eco's "The Prague cemetery"*, «IRIS», vol. 5/2011, 2011.
- , *L'immaginario delle origini*, «LEXIA», vol. 07/08, 2011, pp. 31–62, ISSN: 1720–5298.
- , *Who is the Author of Halakhah?*, «International Journal for the Semiotics of Law», vol. XXII, n. 2, 2012, ISSN: 0952–8059, DOI: 10.1007/s1119601292687.
- , *Il logos è un potente signore*, «Spazio filosofico», vol. 04/2012, 2012, ISSN: 2038–6788.
- , *Una passione collettiva oscura. L'odio di sé*, «E/C», vol. 11–12, 2012, pp. 66–70, ISSN: 1973–2716.
- , *Culto, preghiera Tefillah*, «LEXIA», vol. 11–12, 2012.
- , *La comunicazione della salute, fra paradigmi medici e mondo della vita*, «Bioetica», vol. Anno XX, n. 2, 2012, pp. 274–285, ISSN: 1122–2344.
- , *The Twins or the Reasons of Contemporary Italian Philosophy*, «Phainomena», vol. XXI/ 82–83, 2012, p. 21–30, ISSN: 1318–3362.
- , *Cherubim. (Re)presenting Transcendence*, «Signs and Society», Vol. 2, 2014, pp. 23–48, ISSN: 2326–4497, DOI: 10.1086/674426.

Relazioni pubblicate in atti di congressi

- Sviluppi recenti nei rapporti fra logica e linguistica*, Atti del convegno di storia della Logica, Università di Parma 1973, Liviana Editrice, Padova 1974.
- Gli universi paralleli della semiotica e della fantascienza*, in *La fantascienza e la critica*, atto del convegno tenuto a Palermo nell'ottobre 1978, Feltrinelli, Milano 1980.

- Strindberg. Motivi di un'attualità*, in *Strindberg nella cultura moderna*, atti del "Colloquio italiano Strindberg", tenuto a Bari nell'ottobre 1982, Bulzoni, Roma 1983.
- Teatro*, in *Cinema tedesco degli anni '70*, Ravenna 1982, Assessorato alla cultura del Comune di Ravenna, Ravenna 1983.
- Teatro inglese della "reclusività". Fortuna e diffidenza*, in *Arnold Wesker. Past and Present*, atti del seminario "Progetto Wesker", Bergamo, Istituto Universitario 1988.
- Per un'ecologia della comunicazione molecolare*, atti del congresso *Etica e metropoli*, Guerini & Associati, Milano 1989.
- L'invidia come molla fondamentale del teatro*, in G. Pietropolli Charmet, M. Cecconi, *L'invidia. Aspetti sociali e culturali*, Atti del convegno svolto a Milano il 9 e 10 giugno 1989, Scheiwiller, Milano 1990.
- Intorno all'afasia*, in L. Vergine (ed.), *Arte, Utopia o regressione*, Mazzotta, Milano 1992, atti del convegno svolto a S.Marino 7-9 giugno 1991.
- Structure et organisation du Théâtre in Italie*, in *Le spectacle vivant in Europe*, ANFAC, Paris 1993, atti del convegno svolto a Parigi il 5-7 novembre 1992.
- La vita sociale degli oggetti e il consumo del design*, in *Design e imprese, consumo e mercato*, atti del I Congresso nazionale dell'ADI, Museo della Scienza, Milano 26-27 novembre 1993
- Connotazione. Un concetto semiotico?*, in L. Corrain (ed.), *Il lessico della semiotica*, Esculapio, Bolona 1994, atti del convegno nazionale dell' AIS svolto a Milano, ottobre 1993.
- Uno schema di comunicazione del sistema moda*, in *Comunicare la moda*, atti della II Giornata della moda, IULM Milano ottobre 1995, in «Arte tessile. Rivista-annuario del Centro Italiano per la Storia del tessuto», Edifir Edizioni, Firenze 1995.
- La griffe*, in *Comunicare la moda*, atti della II Giornata della moda, IULM Milano ottobre 1995, in «Arte tessile. Rivista-annuario del Centro Italiano per la Storia del tessuto», Edifir Edizioni, Firenze 1995.
- Nuove e vecchie tecnologie in Internet e le muse. La rivoluzione digitale nella cultura umanistica*, a cura di patrizia Nerozzi Atti del convegno tenuto allo IULM, Milano, novembre 1996, Mimesis, Milano 1997.
- Il linguaggio delle affissioni nell'ecologia urbana*, in . . . *ed ora guardiamo in alto*, atti del convegno tenuto a Milano il 28 maggio 1998, Inpe-Aappi 1998.
- La comunicazione della bellezza*, in *Il bello*, VIII convegno nazionale del FAI, 15-16 maggio 1998 Viterbo, Fai, Milano 1999.
- Bello da pensare*, in *Il mercato tessile fra complessità e turbolenza*, atti del convegno tenuto a Villa d'Este, Cernobbio, l'11 settembre 1999, Fondazione Antonio Ratti, Como 2000.

Multimedialità e rilancio del testo scritto, relazione al al convegno “Conferenza sulla scrittura. Un codice in rivoluzione”, Fondazione Giuliotti, Circolo Filologico milanese, Milano, 27 aprile 2002, in «Rivista degli stenografi», 56, 2002.

La visione ecologica di Ugo Volli per una semiosfera informazionale

FEDERICO BIGGIO*

Abstract

The studies of Ugo Volli on philosophy of communication recall, in some occurrence, the conception of ecology to describe the mode of operation of communication, which is considered as an ecosystem with the characteristic of the lotmanian semiosphere: autonomy and autopoietics, interlinking and stratification. The article aims to attach this conception to the digital communication, focusing on the morphology of texts and its informational payload structured in data sequences and discrete unity, and exploring two approach which can be applied in scientific research. These ones are indicative of a empiricism that is allowed by the modularity of digital object. Secondly, the virtuality and the abstractness of data will be consider as the fundamental condition of an invisible informational semiosphere whose manipulation and automatization are representative of forms of power and knowledge negotiations. In the last part it will try a parallelism with the traditional ecology about the loss of biodiversity, the pollution issues and the scares of a pervasive and automated technology, with the purpose to juxtapose a politics of language, in particular of informatic and programming language, by a semiotic of digital cultures.

Keywords: Ecology, digital culture, information, data-visualization, Ugo Volli.

1. Introduzione

È possibile pensare la comunicazione digitale secondo una concezione ecologica?

Prima di rispondere a questa domanda, che è il fine ultimo del seguente contributo, mi preme definire quale sia il significato da attribuire al concetto di “comunicazione”, e in particolare di comunicazione digitale, in relazione alla morfologia dei suoi testi, oggetti privilegiati nella ricerca semiotica, per poi passare alla definizione di una sua concezione ecologica che ne definisca i limiti, la natura dei suoi sottosistemi e le dinamiche fra di essi.

Per farlo, e considerata la sede, richiamerò alcuni studi di Ugo Volli, in particolare quelli di filosofia del linguaggio e della comunicazione —

* Università degli Studi di Torino.

auspicando in un'attendibile continuità con il passato e sperando che possano servire da base per una serie di riflessioni scientifiche e ideologiche, interessanti tanto per il mondo accademico quanto per la critica culturale — partendo da tre fondamentali concetti da egli avanzati, evidentemente validi anche per la descrizione del mondo biologico: il concetto di “stratificazione”, ovvero il fenomeno per cui le superfici significanti dei testi comunicativi assumono gradualmente valore comunicativo autonomo divenendo meta-comunicatori consapevoli di sé, un concetto fondamentale anche nel discorso mediologico in riferimento alla struttura biplanare dell'oggetto digitale; il concetto di “inquinamento semiotico”, inteso come conseguenza necessaria a ogni produzione linguistica, causata dal dispendio di energia necessaria per ridurre l'entropia e l'incertezza di un sistema, identificabile nel disordine emergente in modo esponenziale dall'informazione prodotta dai dispositivi digitali; il concetto di “spazialità” di Internet, definito da Volli in un articolo del 2005, ovvero la metafora attraverso cui è descritta la natura “spaziale” della rete di connessioni fra computer nel mondo e che corrisponde all'organizzazione tipicamente spaziale dei suoi contenuti.

Nel nostro mondo «“saturo” di comunicazione» (Volli, 1990), pensare un modello ecologico aiuta prima di tutto a evidenziare un certo automatismo “autopoietico” che caratterizza la produzione di senso all'interno della cultura e che si articola nei sistemi di significazione.

Un automatismo che, nel momento in cui lo riferiamo al paradigma digitale, diventa immediatamente artificiale, progettato, pre-testualizzante, ma ugualmente anonimo e silenzioso, e quindi necessario di manifestazione esplicativa.

Testi privilegiati dell'analisi semiotica possono essere in questa prospettiva le pratiche sociali che, nello spazio dell'ecologia digitale, si “stratificano” e “inquinano” di informazione (di dati) l'ambiente, rendendo sempre più urgenti sia accordi su forme condivise di *governance*, politiche ed economiche, che assicurino il rispetto dei valori di una data cultura, che l'equipaggiamento con “anticorpi protettivi” che tuttavia, se massimizzati, rischiano di causare un'anestetizzazione dell'esperienza¹.

Parallelamente a una visione ecologica di questo tipo (*stricto sensu* anche dal punto di vista della sua etica), è possibile evidenziarne una seconda, che potremmo definire “positivistica”. Secondo questa visione una concezione di tipo ecologico, fondata sul modello semiotico-culturale di Lotman, verrebbe resa pertinente dal carattere “oppositivo” dell'organizzazione delle semiosfere. La comunicazione digitale, almeno da un punto di vista tecnico, non è altro che una sequenza di elementi modulari (Manovich, 2002) come

1. Il filosofo Pietro Montani (2014) collega il concetto di “anestetizzazione” a un eccesso di delega tecnica che riduce l'imprevedibilità dell'esperienza sensibile e cognitiva.

onde elettromagnetiche, bit e flussi di dati, la cui elaborazione dà vita a sistemi più o meno significanti. Questa discontinuità profonda dei suoi testi permette un approccio empirico che produce una serie di conseguenze importanti tanto sul piano epistemologico che su quello ideologico. Queste due visioni producono un'ideologia della decostruzione, dell'accessibilità, della trasparenza e dell'oggettività, in grado di restituire contenuti infinitamente personalizzabili, con i quali una sorta di *self-made user* può costruirsi, attraverso gli strumenti automatici che analizzeremo, la propria (più o meno) originale esperienza di comunicazione. La sfida centrale di questa concezione è quindi quella di definire le forme culturali predominanti nelle quali si struttura il senso nel contesto delle semiosfere digitali, individuali e collettive.

2. Una concezione ecologica della comunicazione digitale

Che cosa si vuole intendere con “comunicazione digitale”, e come funziona una “ecologia digitale”? Esso è un concetto che deve essere messo in relazione con quello ad esso collegato di “informazione”.

Se infatti la comunicazione è definibile come la «produzione artificiale e controllata, da parte di un soggetto, di informazione» (Volli, 2008, 6), nella contemporaneità digitale, i complessi rapporti tra l'informazione prodotta (sia da soggetti che in modo automatico), la sua composizione astratta e virtuale sotto forma di agglomerato di dati e meta-dati, le tecnologie di comunicazione come server o database in cui essa viene stipata, e la loro incidenza su processi sociali, culturali, ed economici di una cultura — teorizzati da Castells nell'informazionalismo (2001) o nell'infosfera di Floridi (2018)² — invitano a tentare una concezione atomistico-biologica della comunicazione (non a caso secondo Castells, all'interno dell'*information technology*, la microelettronica e l'ingegneria genetica sono i due campi tecnologici fondamentali).

Se pensiamo all'informazione digitale attraverso una struttura di questo tipo, rizomatica, basata su bit e link e strutturata a “scatole cinesi”, è possibile rifarsi anche a concezioni come quella di Lotman (con la semiosfera) ed Eco (con l'enciclopedia) — e poi riprese da Volli — che a loro volta hanno portato nella ricerca culturale le formulazioni scientifiche di autori come Dawkins e Bateson.

2. Entrambi i concetti individuano nell'informazione l'elemento dominante nella società contemporanea. Per Castells, l'informazione è il bene di scambio che ha sostituito le materie prime dell'industrialismo; per Floridi, l'infosfera è uno spazio semantico costituito dalla totalità dei documenti, degli agenti e delle loro operazioni, dove per documenti si intende qualsiasi tipo di dato, informazione e conoscenza, codificata e attuata in qualsiasi formato semiotico.

O alla strutturazione modulare delle reti neurali che apprendono “come” un cervello umano, grazie al lavoro sinergico di numerose unità alle quali sono assegnati compiti specifici; o all’algoritmo genetico per il *machine learning* che simula il funzionamento del DNA.

Già nella formulazione di immersione nella semiosfera (1985), ad esempio, emerge l’idea di un’inaccessibilità immediata alle forme culturali, che invece verrebbero comunicate mediante processi di traduzione; secondo Lotman, ognuna di queste traduzioni presenta un certo grado di creatività al fine di colmare le inevitabili imperfezioni del processo traduttivo. È questo processo a venire automatizzato nella semiosfera digitale (tanto di quella individuale, corrispondente al singolo parlante, quanto di quella generale di una cultura); in questo senso l’autopoieticità del sistema può fungere da modello esplicativo per l’ecologia digitale di cui ci stiamo occupando e andrà quindi ricercata nella caratterizzazione comunicativa del linguaggio profondo, che tuttavia non coincide con il supporto mediatico, bensì costituisce l’ontologia dell’oggetto digitale.

In modo altrettanto chiaro, tali modelli prevedono di considerare la comunicazione non solo come un sistema di elementi interconnessi, ma anche come dotata di un “equilibrio di fondo”. È questo equilibrio che istituisce e garantisce l’identità del sistema (culturale), ma è ugualmente lo stesso che, al mutare del proprio ruolo da codice di riferimento, passivo, ad meccanismo unificante, attivo, rischia di trasformarsi in un “anestetizzante” della diversità (Montani, 2014), e quindi di linguaggio.

Ciò che è importante sottolineare qui è che un modello automatizzato e multiscalare come quello lotmaniano è rilevabile, a livello individuale, nella cosiddetta *filter bubble*³, nei meccanismi di censura, o negli ambienti immersivi di realtà aumentata che estendono agli oggetti fisici l’interattività computazionale; a livello più generale, invece, nella multiscalarità del software (operante) e dell’oggetto digitale (operato).

In una simile prospettiva ecologica, gli artisti Salvatore Iaconesi e Oriana Persico (2019) hanno proposto il concetto di “Terzo Infoscape”, uno spazio concreto fatto di dati e informazioni in forma digitale che va a sovrapporsi allo strato composto dalle informazioni generate dalla natura e a quello delle infrastrutture della città industriale. Esso è frutto di un processo interminabile, esplosivo con l’accesso sempre più largo della popolazione alla fruizione di beni e messaggi digitali, condensati, in modo disordinato ed entropico, sotto forma di un’enorme mole di informazioni digitali, pensabile come una sorta di ecosistema della biodiversità.

3. Il termine, coniato da Pariser nel 2011, identifica il risultato dell’operazione di personalizzazione svolto dai motori di ricerca che tendono a nascondere informazioni che sono in contrasto con il punto di vista dell’utente, isolandolo in una sorta di bolla culturale e ideologica.

Seguendo questa metafora, il “paesaggio semiotico di superficie” nel quale si satura la comunicazione, di cui parla Volli (1990), sarebbe “ancora” il paradigma del fare contemporaneo: ogni utente vi immetterebbe costantemente nuova informazione nell’interazione con un dispositivo digitale, come in un’ecologia semiotica, in cui l’informazione e ogni elemento che la costituisce “dipende” reciprocamente dall’altro, come in un organismo.

3. Testualità informatiche

La morfologia del testo digitale presenta una naturale stratificazione biplanare tra un livello superficiale, identificabile con (ma non limitato a) l’interfaccia, e un livello profondo, del codice e dell’algoritmo, governato da regole computazionali invisibili a livello superficiale, funzionante come una sorta di “sotterranea isopia” (Volli, 2005) che accomuna le diversità e ne permette il riconoscimento da parte di un programma (algoritmo). Siano tali testi dei singoli file, software complessi, opere di digital art o pratiche di *e-commerce*, ognuno di essi incarna questa dialettica tra livello superficiale e livello profondo.

Questo modello biplanare è emerso con il passaggio dal paradigma analogico a quello digitale, individuabile nei processi di rimediazione dei testi materiali e analogici in sequenze numeriche (il termine coniato da Bolter e Grusin nel 2000 nasce e si sviluppa per spiegare la relazione di implicazione fra media diversi, qui invece sarebbe più opportuno richiamare il concetto di *datafication*).

Tuttavia, il paradigma digitale ha ristrutturato la morfologia del linguaggio comunicativo, la sua pragmatica e la sua sintassi, ma lo ha organizzato in accordo a regole gerarchiche e dinamiche proprie della cultura tradizionale. Il livello profondo possiamo farlo risalire a quello dei meccanismi profondi dei dispositivi foucaultiani, mentre quello superiore, al piano estetico-formale degli oggetti comuni, in grado di mimetizzarsi e di scomparire nella ripetitività delle pratiche.

Se pensiamo all’organizzazione con la quale si presentano comunicativamente questi testi, ad esempio, il criterio affermatosi è quello ipertestuale. Volli nel 2005 ne parla nei termini di una «struttura composta di frammenti testuali tradizionali più o meno brevi, i quali si rimandano a vicenda a partire da certi luoghi testuali che operano un link ad un altro frammento testuale», mettendo l’accento sulla progettazione da parte di un soggetto che svolge un’operazione di “striatura”, ovvero di limitazione della libertà di esplorazione attraverso l’indirizzamento verso nodi predefiniti. La sua è, tecnicamente, la progettazione di «una spazialità intesa come programma d’azione». In questa direzione, le retoriche ideologiche della cultura hacker

avvertono che solamente a un livello profondo si può divenire consapevoli dell'opacità manipolante dell'interfaccia e dell'impossibilità della sua trasparenza e neutralità.

Se consideriamo infine che è su questo piano che è prodotta ed immagazzinata la ricchezza informativa che rende operativo il livello superficiale, viene da chiedersi allora quale valore scientifico possano assumere gli *script informatici* di programmi, che regolano il funzionamento del software, nascosti dietro l'interfaccia digitale, secondo quali criteri vengano ordinati i cosiddetti meta-dati — i dati che contengono informazioni su agglomerati di dati — o le regole e le convenzioni di scrittura nel Web orientate a un'ottimizzazione dell'indicizzazione da parte dei motori di ricerca (SEO, acronimo di *Search Engine Optimization*). Quale sia il livello di analisi testuale in cui è possibile entrare in dialogo con queste strutture, manipolandole per renderle leggibili, quale sia la propria caratterizzazione comunicativa. Quali siano, ancora, le configurazioni arbitrarie che regolano il funzionamento degli algoritmi predittivi delle piattaforme digitali attraverso le quali facciamo esperienza del mondo, o i processi *omeostatici* attraverso i quali le minime unità di informazione si auto-organizzano garantendo stabilità e identità al sistema culturale. È in questo contesto culturale che tutta una serie di operazioni tecniche iniziano a venire percepite come naturali, immediate e trasparenti, perdendo, almeno dal punto di vista comunicativo, la propria rilevanza artificiale e divenendo sistema, in senso biologico.

4. Approcci epistemologici

Date queste premesse, e accertata l'eterogeneità dei testi che una semiotica delle culture digitali si troverebbe di fronte, è chiaro che una concezione ecologica della comunicazione richieda, almeno parzialmente, un approccio epistemologico che erediti gli strumenti empirici tipici delle scienze biologiche.

Da una parte, un possibile approccio "materialista" al testo digitale costringe a focalizzare l'attenzione su alcuni aspetti, più linguistici che semiotici, che richiedono che il ricercatore possieda competenze specifiche, perlopiù informatiche. Al tempo stesso, esso invita a ri-affidarsi a formulazioni teoretiche che, nel corso del Novecento hanno posto le basi per una teoria esatta, a matrice logico-matematica e statistica, dell'informazione e della comunicazione, e che oggi sembrano essere particolarmente efficaci per spiegare una sorta di tendenza della cultura algoritmica sebbene autopoietica anche "automatizzante". Tale percorso, giustificato anche dall'innato fascino per la calcolabilità e la previsione del futuro che tenta l'uomo fin dall'alba dei tempi nella ricerca dell'equilibrio universale, rappresenta una

sfida per un'indagine interpretativa di tipo umanistico. Se volessimo tentare un parallelismo con la critica alla cultura all'industria di massa, un approccio di questo tipo richiede di attraversare la superficialità dell'imballaggio, o dell'interfaccia, quindi del significante, e di scendere nella profondità del significato, dell'algoritmo, del codice (qui inteso strettamente in senso informatico). Ma più radicalmente, si tratta di guardare ai testi in una prospettiva empirica, scavalcando la virtualità prevista da essi (la ricezione) e operando destrutturazioni computazionali orientate all'emersione di informazione già contenuta al suo interno, che operano come una sorta di metacomunicatori consapevoli di sé. In ambito urbano, ad esempio, si supera il paradigma dell'osservatore interno — il *flâneur* di Benjamin che vive immerso nella città lasciandosi ammaliare da essa — andando in direzione di un'analisi di tipo "laboratoriale" (se vogliamo, la capillare diffusione di centri di ricerca sociale che adottano l'espressione "Lab", come il *Cultural Analytics Lab* di Lev Manovich, è indicativa di questa tendenza).

Un approccio di questo tipo comunque non vieterebbe, d'altra parte, di volgere l'attenzione alle figure della comunicazione che, attraverso narrazioni mediatiche, testualizzano il senso, e che riporterebbero l'analisi nei territori di una semiotica della cultura propriamente detta. Penso a un certo tipo di comunicazione aziendale, giornalistica o artistica, le cui retoriche e critiche proliferano tanto di tecno-fobie distopiche quanto di tecno-manie dal sapore onirico-spirituale, che descrivono una realtà difficilmente circoscrivibile ma violentemente presente ed efficace. Si va dal terrore per l'automatizzazione dei cyborg, ereditata dalla *science fiction*, che richiama per certi versi all'autopoieticità dei sistemi biologici, fino alla promessa di un'accessibilità universale a uno spazio ontologico e virtuale, rappresentato però come profondamente manipolato e costruito. Di fronte a tali forme testuali, viene da richiamare allora la necessità, per la filosofia della comunicazione, di porsi obiettivi "politici" che ragionino sul potere esercitato su e attraverso queste forme di informazione e di narrazione.

Complessivamente, la commistione di questi due approcci permette di riallacciarci a quel "modello semiologico" di cui Volli decreta la vittoria nella nostra cultura (1990), per cui «sappiamo di "dover" considerare un oggetto culturale sullo sfondo della storia che l'ha generato, ma prima ancora di "doverne" considerare la struttura, i principi generativi, il gioco della locuzione e in genere il suo valore comunicativo». La seconda considerazione è semiologica, strutturale, orientata alla ricerca delle figure della spazialità, delle logiche di correlazione, del significato operativo, mentre la prima è considerabile come un'evoluzione dei *cultural studies*.

Infatti, se da un lato considerare la struttura, i principi e i valori di un oggetto culturale attraverso strumenti empirici, computazionali, come software di *data mining* e *data visualization*, significherebbe scavalcare la sog-

gettività dell'osservatore e la sua inevitabile imperfezione, dall'altro questa stessa pratica e questi stessi strumenti non sarebbero esenti da una certa influenza ideologica che ne comprometterebbe l'oggettività. Si tratta di ragionare sulla portata cognitiva di quel metalinguaggio iconico, nel caso si tratti di testi visivi, al quale appartengono figure ricorrenti della nostra cultura visiva come infografiche, tabelle, diagrammi interattivi ecc.⁴.

5. Conclusioni

Ogni analisi a vocazione scientifica porta a dei risultati empirici e produce informazione. Allo stesso modo, gli approcci che ho descritto precedentemente (di manipolazione di dati e di produzione di metatesti analitici) sono orientati alla produzione di nuova informazione. In particolare, anche le operazioni di *data-mining* e *data-visualization* rappresentano anch'esse un dispendio di energia impiegato per la riduzione dello stato entropico nel quale si trovano i dati quando vengono prodotti dall'utente, sedimentandosi nel "Terzo Infoscape".

Questi flussi di dati possono essere pensati come una sorta di "inquinamento semiotico".

Centrale in quest'operazione, a sua volta produttrice di meta-informazioni, è la definizione di opposizioni e differenze, di limiti e attributi; è l'assegnazione, mediante metalinguaggi di programmazione, di funzionalità specifiche, di *label* e di categorie astratte che rendono pertinente la concezione ecologica con cui ho tentato di inquadrare la comunicazione digitale. Tuttavia il linguaggio della comunicazione di cui parla Volli (1990), che "inquina" ed estetizza universalmente ogni cosa, si svolge a livello dell'imballaggio, del contenitore, non del contenuto. Esso si compone della «sovrapposizione di brandelli significanti sottratti a ogni legame di senso, ridotti a pura superficie, confusi fra loro per sovrapposizione, frammentazione, parassitismo reciproco».

Quella descritta qui, invece, è una concezione che pare accordarsi più a un'idea di un inquinamento profondo, rilevabile al di sotto delle interfacce sempre più minimaliste e devote ai criteri di *web usability* descritti da Nielsen nel 1999. Diventa difficile pensare a questo tipo di inquinamento quando gli edifici in cui hanno sede i quartieri generali delle Big Tech si presentano pubblicamente al mondo descrivendosi come apologeti della sostenibilità, immersi in sterminati paesaggi verdeggianti, o quando queste stesse informazioni profonde vengono caricate di valore da parte di governi orientati

4. Per un approfondimento sulle forme testuali di organizzazione della si rimanda a Drucker 2015.

alla prevenzione del terrorismo⁵: sono anch'esse interfacce ideologiche. Ma esso è al contempo un inquinamento che, se ben trattato, produce profitti economici, come nel caso di Cambridge Analytica.

L'automatismo, invece, ovvero l'idea per cui il senso, all'interno di un'ecologia semiotica, venga prodotto in modo automatico, meccanico, senza un "Qui" e mediante un'attività anonima da parte di una popolazione in un ambiente, sembra distanziarsi dalla metafora dell'inquinamento semiotico sopra detto. Il lavoro automatico dell'algoritmo è spesso descritto come una serie di operazioni di filtraggio e di pulizia, comunque indispensabili nel processo di ricezione del testo digitale. Tuttavia, è possibile anche qui osservare un paradosso.

Gli algoritmi che organizzano i contenuti sulle principali piattaforme Web funzionano secondo meccanismi predittivi: essi raccolgono e processano le operazioni dell'utente ed elaborano un ambiente digitale che si accorda il più possibile allo stato del soggetto, tendendo a un'uniformità dei contenuti. In maniera simile è possibile pensare l'apprendimento automatico (*Machine Learning*), ovvero quella tecnologia che si sta rapidamente installando nell'immaginario contemporaneo e che promette di dotare i computer di una capacità elaborativa e generativa di contenuti pressoché infiniti a partire dal riconoscimento e dalla ricombinazione di pattern.

Entrambe sono questioni complesse, ma condividono una condizione di base, ovvero la disponibilità di un'enorme quantità di dati sulla quale eseguire operazioni.

Di conseguenza, il processo di astrazione e di sintesi, le operazioni di *sentiment analysis* e di misurazione psicometrica che essi attivano e che permettono di unificare eterogeneità e determinare con quasi assoluta precisione, il comportamento, fisico o ideologico, di agglomerati di individui, sarebbe inimmaginabile senza la presenza di questo "inquinamento profondo" che abbiamo descritto, e senza un'indispensabile eterogeneità di partenza.

Tuttavia, secondo questa concezione, sono gli stessi processi autopoietici del sistema a causare una sorta di estinzione della biodiversità, proprio nelle modalità della predizione automatica e dell'astrazione.

Manovich (2019) nel suo ultimo saggio studio sull'estetica dell'intelligenza artificiale affronta chiaramente il tema di una possibile involuzione della diversità estetica all'interno dei meccanismi ripetitivi ed omogenizzati di editing di testi visivi dei principali social network. Un tema che, non a caso, si allinea con le ideologie ecologiche e le preoccupazioni della scienza riguardo la perdita di biodiversità nei sistemi ecologici. Così come Bolter

5. Il riferimento qui è alla sorveglianza informatica operata dall'NSA a partire dall'attacco terroristico alle Torri Gemelle e denunciata da Edward Snowden perché violante il diritto alla privacy.

(2019) parla di un declino della cultura d'élite nei meccanismi procedurali e di remix dei media digitali.

È quindi possibile che una concezione ecologica della comunicazione, come indicato da Volli nel 1991, possa ancora aiutare a risolvere il problema della manipolazione, che nella cultura digitale è rappresentata dall'automatizzazione dei sistemi, non solo delle pagine Web, ma dei software che governano le pratiche di *gamification* o dall'interazione naturale con gli assistenti vocali delle Big Tech, che sono pur sempre dei "dispositivi".

Forse queste dinamiche non sono affatto nuove e rappresentano delle strutture tipiche che, da sempre, determinano l'affermazione di un contenuto culturale su un altro.

E sebbene l'informatica non abbia ancora i mezzi per pensare i contenuti, sicuramente ha quelli per descrivere metalinguisticamente i testi (almeno dal punto di vista formale), per creare strutture differenziali secondo canoni condivisi (anch'essi culturali e relativi), e per giungere così a un'ipotesi di correlazione tra forma e contenuto sulla base di una serie di occorrenze attestate e che, in una prospettiva più prettamente semiotica, aiutano a spiegare anche i fenomeni di senso come le mode, le ideologie o i testi prodotti dall'industria culturale, tutt'altro che estinta.

Riferimenti bibliografici

- BOLTER J.D. *The Digital Plenitude. The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media*, MIT Press, Cambridge 2019.
- BOLTER J.D., GRUSIN R., *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 2000.
- CASTELLS M., *The Rise of the Network Society*, Blackwell Publishers, Cambridge 2000.
- FLORIDI L., *The Fourth Revolution. How the Infosphere is Reshaping Human Reality*, OUP, Oxford 2014.
- IACONESI S., PERSICO O., *Digital Urban Acupuncture. Human Ecosystems and the Life of Cities in the Age of Communication, Information and Knowledge*, Springer, Basel 2019.
- LOTMAN J.M. *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo delle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985.
- MANOVICH L., *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge 1999.
- , *AI Aesthetics*, Strelka Press, Mosca 2019.
- MONTANI P. *Tecnologie della Sensibilità. Estetica e Immaginazione Interattiva*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014.

- NIELSEN J., *Designing Web Usability. The Practice of Simplicity*, New Riders Pub, San Francisco 1999.
- PARISER E., *The Filter Bubble. What the Internet is Hiding You*, Penguin, London 2011.
- SHANNON C., WEAVER W., *The Mathematical Theory of Communication*, University of Illinois Press, 1963.
- VOLLI U., *Apologia del silenzio imperfetto. Cinque riflessioni attorno alla filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1990.
- , *Le spazialità di internet*, 2005, reperibile al link <https://sites.google.com/site/profugovolli/> (ultimo accesso: 15.06.19).
- , *Lezioni di filosofia della comunicazione*, Laterza, Roma 2008.
- , *Quale ecologia della comunicazione?*, 2013, reperibile al link <https://sites.google.com/site/profugovolli/> (ultimo accesso: 15.06.19).

Dal cattivo gusto allo stile, *divertissement* modaiole

ELEONORA CHIAIS*

Abstract

A little walk around Ugo Volli's fashion analysis. From bad taste to style, from seduction to accessories here is a little pamphlet to underline the importance of those studies and to look at their possible development, starting from daily applications.

Keywords: fashion studies, fashion semiotics, semiotics's applications, Ugo Volli, seductive communication.

Dal cattivo gusto allo stile, dalla seduzione alle analisi dei dettagli (che, i gioielli per esempio, quasi mai si limitano a essere “circostanze minute” come da loro definizione dizionariale): passeggiare tra le riflessioni che, nel corso della sua lunga e florida carriera, Ugo Volli ha dedicato all'argomento moda è un'impresa tanto affascinante quanto titanica.

Come rendere quindi omaggio a studi che, iniziati dall'allora studente con il famoso capitolo inserito nel *Kitsch* di Gillo Dorfles¹, hanno accompagnato la carriera dello studioso rendendolo un punto di riferimento nei *fashion studies*? L'unica possibilità è quella di limitare questo contributo ad un piccolo *pamphlet*, un onesto ma incompleto *divertissement* dove — procedendo con quei “salti e balzelli” di flochiana memoria e senza la pretesa di volersi proporre come una dettagliatissima mappa capace di guidare senza timore di smarrirsi nel variegato panorama degli studi modaiole volliani — avvicinarsi (o almeno tentare di lasciarsi contagiare) alla seducente fascinazione che tali studi hanno ricoperto nella sua carriera prima e nello studio di molti altri poi, proponendosi come fondamentali guide e allo stesso tempo impareggiabili punti di partenza, per molte analisi future.

1. L'analisi semiotica della moda è possibile?

Il primo grande merito nel contributo di Volli a questi studi si deve alla volontà di formalizzare il rapporto tra moda e semiotica interrogandosi

* Afferenza.

1. Era il 1968 quando l'antologia del cattivo gusto venne pubblicata a Milano.

(lungamente) sulla reale possibilità di giustapporre questi due termini in un ambito di studi scientifici che — pur ampiamente esplorato, con successo, da alcuni dei nomi più illustri in questa materia, dalle intuizioni di Trubeckoy sulla terminologia ottocentesca connessa alla moda alla tesi dottorale di Algeirdas Greimas, fino agli studi e al *masterpiece* di Roland Barthes (1967) — resta la domanda centrale di chiunque si accosti (o, per meglio dire, tenti di accostarsi) a questo stimolante campo d'analisi. Volli inizia infatti definendo la moda come uno «spazio di comunicazione socialmente regolato» (2005) ma, allo stesso tempo, «particolarmente diffuso ed evidente» e dunque, per questo, apparentemente analizzabile con gli strumenti della semiotica. Il procedimento, però, è possibile solo partendo dalla considerazione del fatto che, «ancor più di altre pratiche sociali produttrici di senso» proprio qui, nell'abbigliamento e dunque nelle dinamiche di moda in senso lato, s'istituiscono “differenze che fanno la differenza” e dunque, in ultima analisi, si produce il senso. Attenzione però, avverte fin dal principio lo studioso, a non immaginare questa produzione di senso come la banale somma di segni elementari facilmente elencabili: sostiene infatti Volli che la semiotica dell'abbigliamento (non la semiotica della moda), non potrà mai limitarsi ad un codice chiuso ma dovrà «occuparsi del modo più diretto ed elusivo in cui l'abbigliamento è organizzato in vista della produzione di senso».

D'altra parte, «l'abbigliamento — sostiene — è un importante strumento di figurativizzazione di quell'incessante auto-racconto che è il segreto dell'identità». La possibilità di condurre un'indagine identitaria su scelte apparentemente del tutto autonome come sono, per definizione, quelle che ciascuno è chiamato a fare nella penombra della sua camera mattutina di fronte ad un armadio spalancato (e sul ritmo dell'adagio «non ho nulla da mettermi!») è quanto mai interessante e Volli lo sa bene quando suggerisce di approcciare a questo studio a partire da due aspetti distinti, da un lato quello dell'immagine come ruolo sociale e, dall'altro lato, quello dell'immagine come «rappresentazione della propria individualità». Al di là delle uniformi², almeno dalla fine del Medioevo — e poi sempre di più — l'abbigliamento ha messo in secondo piano la sua funzione di semplice etichetta dei ruoli sociali per diventare la rappresentazione concreta di caratteristiche psicologiche, stili di vita, modi di essere. La naturale conseguenza di questa nuova definizione identitaria resa possibile dalla pratica individuale (e autonoma) dell'abbigliamento ha avuto conseguenze importanti, ed evidenti, su tutta l'industria della moda, chiamata non più a imporre le linee guida da seguire ma a modellarsi sulla domanda modificando, in funzione di questa, la sua

2. Quelle particolari fogge di vestire che indicano l'appartenenza a una determinata categoria e il grado e la funzione all'interno della categoria stessa nel cui novero rientra anche, per esempio, la vera matrimoniale.

offerta. Il fenomeno è ormai *mainstream*. Quella volontà di distinguersi tramite l'abbigliamento attraverso una copertura che non si limita più (da parecchi decenni) ad assolvere la sua naturale funzione rispondendo ad esigenze atmosferiche ed etico/morali ha fatto sì che la personalizzazione dell'abbigliamento reale, vale a dire indossato e non rappresentato, sia arrivata ormai al suo estremo creando una forte pressione culturale, prima di tutto ma non esclusivamente psicologica, che rende la domanda l'unica protagonista dell'offerta e non, come avviene in molti altri campi, piuttosto viceversa. Ma si tratta solo di uno dei molti esempi possibili.

La volontà, modaiola, d'intervenire sulla grammatica dominante modificandola in virtù del diffuso cambiamento della percezione comune è una pratica determinante nell'intero universo della moda, di quella «modificazione obbligatoria del gusto» definendo la quale Volli, già nel 1989, sottolineava che si tratta, in ultima analisi, di una «certa regola del cambiamento, un certo regime del gusto: quello per cui esso è legato al tempo sicché ciò che piace oggi domani sarà superato». La moda, dunque, è un flusso e come tale ha una natura evidentemente diacronica. Dato che, al contrario, la semiotica si è formata a partire dall'ipotesi sincronica della linguistica, per cui il flusso degli usi linguistici si deve congelare in uno "stato di lingua" che è il solo oggetto abbastanza sistematico per poter essere analizzato scientificamente, le difficoltà per la semiotica di occuparsi della moda come tale sono indubbie e — al di là dei contributi decisamente sociologici sulla materia, primi tra tutti quelli di Simmel (1901) o Veblen — gli studi effettivamente semiotici, come quelli di Barthes, non possono che prescindere dalla moda per focalizzarsi sull'abbigliamento analizzando certe sue descrizioni e raffigurazioni.

Alla luce di tutto questo, quindi, Volli sostanzialmente nega la possibilità di applicare un criterio puramente strutturalista alla moda (e, di conseguenza, anche alla comunicazione vestimentaria) sostenendo che, nell'approccio individuale alla moda (cioè nell'abbigliamento), chi comunica con l'abito intende soprattutto "suscitare sentimenti" ponendo l'animo in una disposizione particolare ma non, come capita con il fisiologico sex-appeal, in maniera "causale" bensì partendo da un'intenzione che è basilare in questa modalità di comunicazione e che prevede due elementi rilevanti (entrambi noti agli interlocutori): l'effetto cercato e l'intenzione di ottenerlo. «Ciascuno — sostiene (2005) — si porta in giro, con la propria immagine, un'etichetta che lo definisce agli occhi degli altri e di se stesso» e dunque la comunicazione vestimentaria ha come scopo principale quello di suscitare una reazione e presuppone l'esercizio di un'azione che, per essere semiotica, deve essere ricercata e mai casuale. L'abbigliamento, quindi, diventa una interessante materia di analisi per la ricerca semiotica nel momento in cui viene osservato come una comunicazione corporea, autoreferenziale, con caratteri fortemente fatici che esercita volontariamente un'azione sugli interlocutori

(un’audience quanto mai estesa) e decisamente seduttiva con contenuto connessi a usi e categorie sociali e strutturati su un asse paradigmatico (della scelta) e un asse sintagmatico (della composizione). La seduttività di tale comunicazione è, stando a Volli, centrale perché si tratta di un messaggio relativamente povero di contenuti (tanto il repertorio sintagmatico quanto quello paradigmatico sono infatti realizzati materialmente nello spazio, spesso angusto, del singolo guardaroba) ma fortemente orientato al contatto perché il messaggio (l’abbigliamento) deve rispecchiare i valori espressivi dell’emittente (l’abbigliato) che deve riconoscerci interamente essendo, prima di tutto, «seduttivo rispetto a se stesso» in maniera abbastanza evidente da imporre al destinatario (l’osservatore o, per meglio dire, i molti possibili osservatori) il contatto scatenando un desiderio di assimilazione. Il risultato, quindi, è sostanzialmente una comunicazione ostensivo-seduttiva che, attirando l’attenzione tramite diverse modalità sull’Emittente, etichetta l’analisi semiotica della moda come l’analisi di un meccanismo comunicativo di tipo seduttivo di secondo grado.

2. La moda “contagiosa”: strumenti e mezzi (di ieri e di oggi)

Se tutta la grammatica dell’abbigliamento — almeno apparentemente — si è basata per anni su alcune varianti imposte dall’alto (canalizzata tramite mezzi ben identificati) e su un numero ben determinato di specifici “sintagmi modello”, proposti, almeno a partire dalla formalizzazione della moda stagionale, *in primis* dagli stilisti (e dalle riviste di settore tramite il cosiddetto modello a goccia) oggi la situazione è indubbiamente mutata. Come già suggerisce lo stesso Volli (2005) a coronazione del suo spunto sulla moda come meccanismo semiotico di tipo seduttivo di secondo grado, infatti, la moda odierna si basa sostanzialmente sul contagio. «Le mode — scrive — partono da impulsi che possono nascere ovunque e ognuno di noi, adeguandosi a un certo vizio o a una certa moda, la fa vincere o la fa perdere, in una sorta di eterna votazione».

Una votazione che, fin da quando nel 2002 Kathryn Finney lanciò il suo *The budget fashionista*, ha riconosciuto un nuovo interlocutore (con ampio diritto di voto) nei *fashion blog*. Lontani, ormai, i tempi nei quali l’unico mezzo preposto al contagio-modaiolo era il giornale di moda! C’erano una volta, si potrebbe dire, le riviste di moda. C’era una volta una testata simbolo (quantomeno nel panorama italiano) di questa comunicazione contagiosa e seduttiva. C’era una volta, insomma, Vogue Italia la cui fortuna, iniziata tra i “Gamberetti” e i “Bastoncini” Anni Sessanta, è continuata con i corpi naturali post sessantottini, quindi con le silhouette scolpite dal body building negli Anni Ottanta e che poi ha contribuito poi a rafforzare lo status delle top model anni Novanta

e ha illustrato, infine, le contaminazioni caratteristiche dello stile del nuovo millennio. Androgino, naturale, scolpito o ridotto ai suoi minimi termini, il corpo su *Vogue Italia* (e, in generale, nella maggior parte dei casi sulle riviste di settore più *hip*) è apparso di per sé come un oggetto d'analisi molto interessante vista la possibilità di leggerlo sia come la più immediata manifestazione della persona (la manifestazione identitaria alla quale si è fatto riferimento fin dall'inizio), sulla scia delle suggestioni di una possibile semiotica dell'abbigliamento formulata appunto da Volli, sia come il mezzo attraverso il quale l'individuo si relaziona al contesto. Proprio a partire dal suo corpo "sociale", infatti come è già stato detto, ogni persona si inserisce negli scenari collettivi e, tramite il corpo "fisico", esperisce la realtà.

Ma il corpo che si presta all'analisi più interessante, dati i presupposti, in questa sede è soprattutto il corpo "culturale", capace di mostrarsi come una spia del contesto, storico e sociale, in cui si trova. Appartenere a un gruppo sociale significa, infatti, aderire ai modelli vestimentari che lo caratterizzano e, di conseguenza, il sistema delle coperture possibili e "appropriate" è necessariamente suggerito (o nella maggior parte dei casi, anche dei casi mediati e mediali, addirittura imposto) all'individuo dalla società. Per questo essere parte di una realtà socio culturale implica la necessità di aderire a varie costrizioni semiotiche che si manifestano (anche) nell'adozione e nel rispetto di modalità vestimentarie precise. Queste modalità regolano, di conseguenza, i modelli di visibilità e occultamento ritenuti "appropriati" e "adatti" o, al contrario, additati come "inappropriati" e "fuori luogo".

Ma quali sono i luoghi nei quali questo meccanismo comunicativo di tipo seduttivo di secondo grado si manifesta oggi? E quali sono gli strumenti a nostra disposizione per analizzarlo? Il corpo rappresentato attraverso riviste e *fashion blog* rappresenta a pieno titolo la cartina tornasole delle regole stilistiche e vestimentarie della società contemporanea e si propone al grande pubblico come il risultato di un'impostazione formale. Plasmando il corpo di una comunicazione di (e sulla) moda, infatti, riviste e *fashion blog* definiscono oggi la variabilità delle coperture "adeguate" al corpo moderno nel rispetto di uno stile dominante senza dubbio seduttivo e, come conseguenza diretta, appunto contagioso. Il risultato evidente è che questo corpo, superficie privilegiata per la scrittura dello stile appare, a posteriori, come lo strumento indispensabile per ricostruire il messaggio nella sua interezza dimostrando come la comunicazione della moda (e di conseguenza la comunicazione sulla moda) non possa prescindere da qualche domanda sui cambiamenti nei modelli di visibilità e invisibilità del corpo rappresentato, domandandosi necessariamente quali sono le cause (e quali le conseguenze) dell'esposizione e del nascondimento.

Perché, all'interno di uno stile formalmente omogeneo (almeno in linea teorica), variano, al variare degli anni e dei mezzi, le modalità di copertura?

Le cause sono molteplici. Da un lato, infatti, offrire allo sguardo precise porzioni di corpo sottintende il desiderio di concentrare su queste l'attenzione dell'osservatore (incentivando, come conseguenza diretta, quella che Volli definisce la finalità imprescindibile di "suscitare sentimenti" e impedendo un accesso visivo diretto e aumentando, di conseguenza, la curiosità e quindi il desiderio). La decisione di proteggere implica, così, la sua stessa desiderabilità: nascondendo qualcosa accresco il mistero che la circonda o, addirittura, lo creo *ex novo*. E, a questo proposito, gli esempi noti non mancano di certo. Si pensi, per esempio, alla portata rivoluzionaria dell'introduzione della minigonna nel guardaroba femminile. Dalla seconda metà degli anni Sessanta le gambe delle donne possono essere mostrate senza urtare alcuna sensibilità né apparire "inappropriate" nella loro esposizione. Per questo la decisione di coprirle nuovamente, attraverso intricati giochi di vedo-non-vedo postulati nei decenni successivi in ben più di una corrente modaiola, ben lungi dal proporsi come la rottura di un modello di visibilità socialmente condiviso, vuole piuttosto attribuire loro una nuova complessità e, dunque, rinnovarne l'importanza. In questo senso le pratiche del travestimento e delle coperture possono alimentare il desiderio ma, ed è quello che qui ci interessa di più, soprattutto rendono i corpi megafoni di messaggi collettivi in virtù della loro aderenza a modalità di visibilità e invisibilità condivise.

È questo ciò che fanno oggi (anche) i *fashion blog*? Mostrare per nascondere? Celare per palesare? È questo un possibile campo d'analisi all'interno del quale osservare i fenomeni della moda come l'espressione concreta di un meccanismo comunicativo di tipo seduttivo di secondo grado?

Fin dalla metà degli anni Sessanta il corpo, dopo i primi moti di liberazione, acquisì una nuova libertà di espressione e l'ingresso della minigonna nel guardaroba formalizzò necessariamente l'adozione di nuovi modelli di visibilità e invisibilità. A tale periodo storico risale, non a caso, la rivoluzione del *prêt-à-porter* femminile che, a sua volta condizionata dai cambiamenti sociali contemporanei, contribuì a modificare ulteriormente l'intero meccanismo della moda. Questa, proprio nel corso del decennio, rinunciò definitivamente alla sua funzione di "modificazione obbligatoria del gusto" onnicomprensiva e stagionalizzata e si orientò, complice la nascita della società dei consumi, verso la "moda degli stili". Indubbiamente «la moda esiste soltanto attraverso il discorso che si fa sulla moda» ma, almeno in potenza, esistono molti differenti discorsi possibili sulla stessa moda. Alle riviste di settore (e, ormai, ai *fashion blog*) è così affidato il compito di creare narrazioni, costruendo mondi possibili attorno a oggetti reali per intercettare il gusto dei lettori motivando l'atto di acquisto o, ancora più importante, quel desiderio di emulazione che è, come si è ampiamente detto in precedenza, prima di tutto il risultato di un'azione seduttiva e capace

di una concreta azione contagiosa, capace cioè di scatenare un desiderio di assimilazione. Per raggiungere questi scopi esistono però svariati registri comunicativi possibili che, cambiando in funzione del target di riferimento, presuppongono di conseguenza precisi meccanismi di codifica e decodifica. La decisione di approcciare al “discorso che si fa sulla moda” attraverso alcune testate (e alcuni precisi *medium*) e non attraverso altre (o altri) dimostra, per questo, una scelta precisa.

I mezzi di comunicazione di (e sulla) moda presentano infatti, oggi più che mai in passato, una componente visiva e verbale complessa e, allontanandosi dalla quotidianità dell’abbigliamento, trasportano di conseguenza il suo destinatario in una realtà “altra” disinteressata, nella maggior parte dei casi, ai valori utilitaristici dell’abbigliamento e alla loro effettiva applicabilità, dove la valorizzazione pratica è centrale e si esprime attraverso la presentazione dei valori d’uso dell’abito rappresentato: le riviste di settore, e i *fashion blog* per conseguenza, hanno quindi piuttosto trasformato l’abito nel mezzo di conquista di un valore di base. Proprio il rispetto di una strategia editoriale coerente, assurta a pieno titolo al ruolo d’identità di marca, ha così permesso ad alcuni *medium* e a precise strategie di imporsi, negli anni, come autentici brand perché la capacità di mettere in discorso un corpo rimanendo fedeli a uno “stile” ben definito, ha permesso loro di narrativizzare i cambiamenti sociali che, negli anni, sono stati colti e poi proposti proprio attraverso le rappresentazione del corpo e delle sue coperture.

3. Spunti di analisi e ringraziamenti dovuti

Chissà dove ci può portare una simile analisi volta a centrare la sua attenzione su quelli che sono gli argomenti, e di conseguenza le indagini possibili, su un corpo (e un corpus) ben definito ma in costante evoluzione? A mio parere, ben prima che a una risposta necessariamente parziale circa l’effettiva carica seduttiva del discorso analizzato fin qui, ad un nuovo punto di partenza, ad un necessario (e dovuto) *embrayage* e, di conseguenza, ad un ringraziamento.

Personalmente non saprei (né potrei) immaginare una vita senza moda o senza studi sull’abbigliamento e ritengo che tale ambito d’analisi, con la complicità delle nuove tecnologie che hanno ulteriormente accelerato le trasformazioni (insite, per definizione, nella natura “a flusso” che è propria della moda) rendendo indispensabile un’analisi strutturata, puntuale e rapida su aspetti in ininterrotto e frenetico cambiamento, sia tanto necessaria quanto utile e stimolante. Un campo d’analisi ampio, quindi impossibile da affrontare senza una guida capace di assolvere la magistrale (in senso primo) funzione di bussola nell’ampio universo dei *fashion studies*. Una bussola,

come Ugo Volli, capace d'indicare la strada e che venendo chiamata in causa³ mi ha guidata e continua a farlo, una guida senza la quale sarebbe stato impossibile dire quello che si è detto in questa sede e anche, e soprattutto, quello che, anche forse partire dalle suggestioni parzialmente elencate nel corso di questo piccolo *divertissement*, si potrebbe ancora dire.

Riferimenti bibliografici

- BARTHES R., MYTHOLOGIES, Seuil, Paris 1957, tr. It. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974.
- , *Langage et vêtement*, in *Critique*, n. 142, marzo 1959, trad. it., *Il linguaggio del vestito*, in Marrone, 1998, pp. 74–83.
- , *Système de la Mode*, Editions de Seuil, Paris 1967, trad. it., *Sistema della Moda*, Einaudi, Torino 1970.
- CERIANI G., GRANDI R., *Moda. Regole e rappresentazioni*, FrancoAngeli, Milano 1995.
- MARRONE G. (a cura di), *Scritti. Società, testo, comunicazione*, Einaudi, Torino 1998.
- VOLLI U., *Pornografia e pornokitsch*, in G. Dorfles (a cura di), *Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1968.
- , *Contro la moda*, Feltrinelli, Milano 1990.
- , *JEANS*, Lupetti, Milano 1991.
- , *Fascino. Feticismi e altre idolatrie*, Feltrinelli, Milano 1997.
- , *Block modes. Il linguaggio del corpo e della moda*, Lupetti, Milano 1998.
- , *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Raffaello Cortina, Milano 2002.
- , *Semiotica della moda e dell'abbigliamento*, in M. Baldini (a cura di), *Semiotica della moda*, Armando Editore, Roma 2005, pp. 186–195.

3. Anche se attraverso una singola illusione del coinvolgimento in una situazione dell'enunciazione che, in effetti, non esiste.

Sguardi sulla *Barriera*

Appunti semiotici nella Torino letteraria

ALESSANDRA CHIAPPORI*

Barriera è una parola che condiziona le esistenze. Ci sono barriere che dividono e altre che difendono, esistono barriere che rassicurano e altre che decidono chi sta dentro e chi sta fuori, che cosa è simile e cosa, invece, è differente.

Paola CEREDA

Abstract

The present essay proposes an early study based on four recent Italian novels and strictly related to some of the main themes of urban semiotics. Both Paola Cereda and Margherita Oggero, but also Enrico Pandiani and Christian Frascella wrote about a specific area of Turin, the district called *Barriera di Milano*. The peculiar story of this area, a suburban manufacturing district currently involved in a deep process of resemantization, where different classes of migrants succeeded in last fifty years, arises in the fictional representation, describing efficaciously the real, conflicting and dynamic state of this area of Turin, which seems to recall many of the issues examined by the semiotics of the city.

Keywords: urban semiotics, italian literature, spatialisation, Barriera di Milano, Turin.

Lo spazio letterario, scenario di mondi possibili, è un orizzonte sul quale convergono problematiche e scenari ampi, che attivano connessioni tra diversi livelli di senso. Lo spazio rappresentato emerge infatti allo sguardo semiotico come piano di analisi dove la figuratività assume un ruolo centrale, ma è anche uno spazio meno evidente che, studiato a livello profondo e astratto, dà conto di articolazioni valoriali. Questo lavoro si concentrerà su un particolare spazio letterario, quello che racconta il quartiere torinese di *Barriera di Milano*. Sono infatti diversi i romanzi¹ che nel corso del 2018 e del 2019 hanno raccontato un quartiere caratterizzato da una posizione geografica significativa nel “tessuto” urbano e dalla presenza di immigrazione stratificata che vi si condensa storicamente. Da *La vita è un ciclo*, di

* Università degli Studi di Torino.

1. Si è scelto, in questa trattazione, di non inserire i numeri di pagina relativi alle citazioni tratte dai quattro romanzi, tutti consultati nella loro prima edizione.

Margherita Oggero, a *Polvere*, di Enrico Pandiani, passando da *Fa troppo freddo per morire* di Christian Frascella, fino al romanzo di Paola Cereda, *Quella metà di noi*, la descrizione del quartiere, il suo legame con il resto della città e i temi connessi a queste istanze sono entrati tra le pagine, creando un corpus di narrazioni coeve, al quale fare riferimento per riflessioni connesse alla rappresentazione dello spazio in relazione alla semiotica urbana e alle specificità di Barriera di Milano.

1. Testi e spazialità narrata

Come specifica Volli (2005, p. 13) «essendo il “contesto” necessario di qualunque attività umana, lo spazio su cui essa si profila e si confronta, il territorio (la regione, la città, il paese, la casa) è innanzitutto “testo”». La semiotica si è molto interrogata sul testo urbano, sull’opportunità di prendere in esame la realtà del mondo — la città, le sue pratiche, i percorsi dei suoi abitanti — o, piuttosto, il discorso che racconta quel mondo. Si tratta dello iato, inestricabilmente legato alle necessità metalinguistiche della semiotica, tra pratiche e azioni da un lato ed enunciati dall’altro. Seppure le due sfere restino separate, mediatore tra l’una e l’altra è sempre un’istanza della visione, uno sguardo. Sarà quell’occhio a inquadrare la realtà e restituirne un enunciato dotato di caratteristiche attuali e di pertinenze che, sottraendolo alla complessità del mondo, lo presenteranno come testo “semplificato”, frutto di un certo modo di guardare il mondo e proposta di analisi.

Non significa negare la complessità dinamica della città. Come indica Volli (2009, p. 54), «il modo più ovvio di comprendere tale ricchezza di senso consiste nel prendere in esame il testo urbano, le sue eventuali varianti ricostruibili da altri testi, e non certo la pratica che li ha generati». La metafora della città come testo urbano non è che un’indicazione metodologica, qui ritenuta fruttuosa, che spinge accogliere una prospettiva testuale. Conferma infatti Volli (2009, p. 55) che:

È l’analisi dei testi che ci può mostrare come vi si inneschino pratiche interpretative, di uso ecc. È dall’esistenza di isotopie concorrenti, di molteplici livelli semantici, di ambiguità strutturali ecc. che si innescano pratiche diverse dal testo. Una pratica del testo è spiegata in quanto generata da questo [...] La condizione perché una pratica sia intesa semioticamente è, però, che essa si depositi in un testo, si tratti del suo prodotto o della registrazione in qualche modo ottenuta di quel fare. Lo stesso vale per la città. Dal punto di vista semiotico la città è un testo multistratificato e molte volte “riscritto”, che in una certa fase della sua storia esibisce le tracce della dialettica che l’ha prodotta e indica i modi della sua ulteriore produzione. È il testo-città o se si vuole il palinsesto-città, che lascia trasparire le tracce delle attività che l’hanno “scritto” e indirizza nuove scritture, a poter essere un affascinante oggetto semiotico.

Molta letteratura semiotica si è interrogata sugli effetti comunicativi dello spazio, considerando la spazialità come un linguaggio e ammettendo la natura testuale dei luoghi come strutture concettuali e realtà comunicative. Marrone (2001, p. 292) definisce la spazialità come un sistema semiotico con cui è possibile dare senso al mondo: «Lo spazio parla d'altro da sé, parla della società, è uno dei modi principali con cui la società si rappresenta, si dà a vedere come realtà significante». E, ancora (ivi, p. 293), sottolinea che:

Lo spazio è un insieme di entità fisiche diversamente articolate che parla del mondo in cui si dispiega, parla di se stesso ma molto più spesso parla d'altro, parla della società come serbatoio complesso di significati e di valorizzazioni, di progetti d'azione e di tumulti passionali. È un codice sociale che parla dei codici sociali: un mondo in cui la società riflette su se stessa, ma anche in cui si riflette in se stessa.

Barriera di Milano, quartiere periferico di Torino, fulcro di immigrazioni diverse e centro di progetti di rivalorizzazione e riqualificazione urbana, dimostra ampiamente questo potere semiotico, costruendosi come quartiere-soglia, luogo di definizione identitaria e prolifico serbatoio per meccanismi di senso legati alla semiotica urbana.

Non si tratterà, in questo lavoro, di considerare lo spazio reale di Barriera di Milano, bensì la sua descrizione nei testi narrativi. Seguendo ancora una volta il ragionamento di Marrone (2001) questo tipo di spazialità sarebbe innanzitutto una rappresentazione che si dà come spazio “nel” testo: un'articolazione semio-narrativa costruita su una struttura spaziale, allestita superficialmente come spazio figurativo più o meno simile al mondo reale. Tra spazio vissuto e spazio rappresentato nel testo, tuttavia, Marrone non intravede differenza: in entrambi in casi lo spazio si fa linguaggio, piano di un'espressione correlato a contenuti altri, di tipo umano o sociale.

In ogni spazio si articolano infatti relazioni strutturali, nodi semantici, un intreccio trasversale di dimensioni (cfr. Cavicchioli, 2002) e una rete di senso (cfr. Sedda, 2006) che costituisce e dà forma a quello stesso spazio. In questo caso si tratterà di definire la “rete” che disegna Barriera di Milano, una maglia di pertinenze fornite via via da figure, temi, isotopie che descrivono relazioni profonde, valoriali. L'ambizione dei recenti romanzi ambientati in Barriera di Milano è quella di raccontare la trama percepita del tessuto urbano, evidenziandone l'identità attraverso l'allestimento di uno spazio letterario, un mondo possibile. Umberto Eco (2005, p. 104) ricorda però che «i mondi della finzione sono, sì, parassiti del mondo reale, ma mettono tra parentesi la massima parte delle cose che sappiamo su di esso, e ci permettono di concentrarci su un mondo finito e conchiuso, molto simile al nostro, ma più povero». Si tratterà dunque di un'immagine del testo urbano semplificata perché frutto di una selezione (cfr. Volli, 2003), efficace tuttavia nell'individuare quell'effetto di senso — un “effetto città” (cfr. Turco, 2010) —

che nei romanzi riprende e talvolta amplia l'identità fornita dalla somma di credenze e idee, dall'immagine che la società e gli osservatori hanno ritenuto caratterizzante per il luogo. L'analisi della Barriera di Milano narrata nei romanzi sarà dunque utile a rintracciare salienze che, poiché concentrate nello sguardo di autori contemporanei, impegnati a raccontare il quartiere in un ristretto arco temporale, porteranno alla luce le emergenze del luogo, il suo volto e le problematiche connesse. Il testo narrato si rivelerà così un filtro per raccontare aspetti di una realtà molteplice colti dalla selezione dello sguardo, spesso polemico, dei narratori.

2. Un quartiere complesso

Barriera di Milano annuncia una salienza fin dal suo nome. Si tratta infatti di un quartiere che sbandiera la propria posizione periferica — una barriera, una soglia — e che accosta a questo concetto il nome di un'altra città, Milano. Il quartiere era fino a fine Ottocento parte della cinta daziaria che circondava Torino, l'unica ad aver conservato il nome di Barriera, con l'aggiunta della specificazione di Milano, essendo rivolta a nord est verso quella città. Dal quartiere si snoda ancora oggi corso Vercelli, la Strada Reale d'Italia, arteria storica di connessione con Milano.

Nella storia del quartiere ha inoltre un peso imponente la fabbrica, oggi smantellata ma presente nell'impronta urbanistica e nella stratificazione sociale che vede da un lato edifici industriali vuoti, spesso risemantizzati come luoghi di cultura, dall'altro la presenza di immigrati economici di epoche e luoghi diversi. Si legge infatti nel libro di Paola Cereda (2019, p.43):

Barriera è periferia, o meglio, è una delle periferie che a Torino sono tante, tutte diverse e tutte ugualmente imponenti. I giornali e la percezione della gente dicono che il capoluogo è cambiato e che le sue nebbie non sono più quelle che, negli anni Sessanta, ingoiavano operai e monumenti a due metri di distanza. Dai quartieri più ricchi il benessere è arrivato fino alla collina, lasciando al centro il compito di ridisegnarsi. Le periferie restano alveari di palazzi, con i giardinetti spogli di giostre e gli adolescenti seduti sulle panchine, ad ascoltare cantanti trap che raccontano di vite difficili trasformate dal denaro.

La fine dell'era della fabbrica ha coinvolto *Barriera* — così i torinesi nominano il quartiere — nel grande piano di risemantizzazione e rivalorizzazione promosso dall'amministrazione del quale volano sono state le Olimpiadi del 2006 (cfr. Leone, 2008) e che, nei quartieri più problematici come quelli di periferia spogliati della loro identità legata al lavoro operaio, ha tradotto in azioni concrete una comunicazione esplicitamente mirata a rinnovare il volto di Torino e dei suoi quartieri. Tra i numerosi interventi pubblici si

riscontra per esempio Urban Barriera di Milano, il Progetto Integrato di Sviluppo Urbano per il miglioramento dello storico quartiere protratto dal 2011 al 2015 con riqualificazione di aree dismesse, orientate a nuove funzioni, implementazione di spazi a uso collettivo, aree verdi per l'aggregazione e il rafforzamento dell'offerta culturale del territorio allo scopo di promuovere la cittadinanza attiva e l'integrazione.

La risemantizzazione del quartiere e la riqualificazione delle sue aree degradate — con risultati talvolta positivi e talvolta no — sono non a caso tra le isotopie tematiche dominanti nei quattro romanzi del corpus in esame, insieme ai grandi temi connessi al quartiere: la sua identità, la sua trasformazione, la mescolanza di culture generata dalle stratificazioni di immigrazione vecchia e nuova e le conseguenti frizioni e tensioni sociali.

Il ricorrere di queste isotopie conferma la metafora che Volli (2008) usa per la città, quella di testo derivante dall'etimologia di "tessuto", ovvero intreccio di elementi significanti, complesso perché stratificato nel tempo e variabile nello spazio, area di conflitti dove si misurano, confrontandosi e scontrandosi, interessi diversi. Si tratta dunque di uno spazio vivente, in perenne tensione dinamica nonché in trasformazione, di un "un dispositivo di comunicazione o di registrazione che interviene nei rapporti sociali con quella caratteristica "efficacia simbolica" che è propria dei segni" (Volli, 2008, p. 13).

Barriera di Milano è un quartiere in cui ha luogo quotidianamente una guerriglia semiotica: la storia dell'industria si collega alle stratificazioni di migranti, processi che hanno un ruolo determinante nella "metamorfosi urbana" che ha visto diventare, per esempio, l'ex fabbrica INCET (Industria Nazionale Cavi Elettrici Torino, fondata nel 1888) un polo culturale, o che ha accompagnato il sorgere di giardini pubblici, piste ciclabili, e l'attivarsi di iniziative sociali e culturali.

Se il testo della città è per sua natura conflittuale, complesso e vivo, Barriera e le sue rappresentazioni letterarie danno prova di questa vivacità presentando tensioni irrisolte. Come accade per l'intreccio multi-etnico di Porta Palazzo, a Torino:

L'eterogeneità che lo contraddistingue non dovrebbe quindi stupire [...] non vi è dunque alcuna contraddizione se, pur non essendo riconosciuto come testo autonomo e omogeneo a livello istituzionale e architettonico, questo ambiente è percepito come tale da coloro che lo "abitano" e dalle varie ambientazioni che lo riguardano (Stano, 2011, p. 190).

Le diverse isotopie che si accompagnano alla descrizione del quartiere, sfaccettate e contraddittorie, finiscono infatti per disegnarne un'immagine unitaria nella complessità e universalmente condivisa, che ricorrerà pressoché immutata, in tutti e quattro i romanzi di riferimento.

Il quartiere è via via identificato come zona delinquenziale ai margini della città, perfetta per storie poliziesche, ma parallelamente è anche uno spazio dinamico, tutt'altro che depresso nell'immobilità sociale. La compresenza di isotopie spesso in contraddizione finisce tuttavia per descrivere un'ambientazione immaginaria coesa. Barriera di Milano è sfaccettata, varia e necessariamente problematica, ma è anche, come Porta Palazzo (cfr. Stano, 2011), un testo coerente, racchiuso nella complessità del testo urbano di Torino, la cui caratteristica fondante è proprio la conflittualità, che lo rende una sorta di città in miniatura.

È una tensione connaturata infatti non solo al quartiere ma alla stessa città. Come conferma Volli (2005, p. 5) «lo spazio urbano è sempre plurale, complesso e indefinito, [...] l'eterogeneità dello spazio urbano non annulla la sua dimensione strategica, ma la moltiplica e la rende internamente conflittuale», ed è:

Per mezzo di queste strategie, della costruzione di oggetti di valore, della semantizzazione di centri e periferie, della costruzione di confini culturali e di grammatiche del comportamento, che la compresenza di diversi gruppi sociali ed etnici acquista il suo significato, non resta semplice mescolanza inerte, ma si fa costruzione di significato ed eventualmente luogo di conflitto (Volli, 1999).

3. Barriera: una periferia dall'identità stratificata

L'isotopia della periferia ricorre con costanza nei romanzi del corpus e vede Barriera lontana dal centro, povera, abbandonata a sé e in tensione con le zone più ricche della città, seppure in qualche modo a esse collegata, sorta di rovescio della medaglia. Questo percorso si collega a quello dell'identità complessa e in divenire di un quartiere sospeso tra passato e futuro, nel cui universo riconoscersi come comunità. C'è infine la linea tematica dell'immigrazione, collegata alle prime due, conflitto nel conflitto che vede presenti diverse culture in contrasto, tutte raccolte in un quartiere a sua volta in contrasto con il centro.

Barriera di Milano è il quartiere periferico, brutto, non curato che restituisce il narratore di *La vita è un ciclo*. Lì si trova il bar Acapulco's, un posto "da terzo mondo" dove, non a caso, viene trovato un cadavere assassinato. Il caffè è pessimo, in tutti i bar sono presenti macchinette per il gioco d'azzardo, il luogo invita alla rapina ed è infatti monitorato dalla polizia. Che Barriera sia ai margini dell'attenzione istituzionale, periferia dimenticata e problematica, si intuisce leggendo che l'assassinio all'Acapulco's è «roba di basso profilo, di periferia non ancora redenta né rammendata nonostante le promesse elettorali, droga prostituzione immigrazione incontrollata sbandati ladri ricettatori e strozzini».

Anche il Contrera di Frascella descrive un quartiere degradato, con «muri spazzolati di smog e intemperie, balconi arrugginiti, parabole sparate in tutte le direzioni del cosmo. Cortile asfaltato, bidoni della spazzatura stracolmi e fetidi». L'edilizia popolare si affianca alle fabbriche abbandonate, in strade infestate di erba e topi e con edifici occupati da tossicodipendenti. «La buona borghesia tollera questo e altro, purché sia a distanza di sicurezza dalle sue ville a tre piani» commenta Contrera, dinamizzando l'isotopia della periferia con l'opposizione topografica e sociale che porta nel discorso la tensione con i quartieri "bene" del centro.

Lo stato di abbandono e incuria del quartiere viene ripassato in una eloquente carrellata di immagini da Margherita Oggero, che inscena una ricognizione nelle periferie per osservare i cambiamenti della città avvenuti negli ultimi trent'anni e non sempre forieri di svolte positive. Lungo corso Vercelli, asse del quartiere, si notano:

Muri imbrattati o scrostati, erbacce rinsecchite nelle fessure dei marciapiedi sconnessi e lerci, qualche negozio tradizionale che resiste coraggiosamente (salumeria, tabaccheria, frutta e verdura) tra botteghe di cianfrusaglie cinesi, spacci di carne sedicente halal, la banca più rapinata della città, micromarket di sottoprodotti alimentari, serrande abbassate: la solita periferia trascurata e impoverita da decenni, nell'attesa che il disagio si radicalizzi in azioni violente.

Se esiste una gerarchia interna delle periferie², tutta l'area nord di Torino presenta tuttavia le medesime caratteristiche, identificandosi come non-centro, caratterizzato da edilizia fatiscente, delinquenza, segni evidenti della presenza di immigrazione.

Anche Pietro Closterman, protagonista di *Polvere*, ribadisce l'isotopia della periferia abbandonata raccontando di rovinose condizioni: dalla sua finestra in Barriera di Milano osserva il traffico congestionato su piazza Derna, i condomini di edilizia popolare «uno più brutto dell'altro, come oggetti esposti in un museo degli orrori». Indolente e in cerca di una redenzione senza la quale sente di doversi rifugiare ai margini, Closterman non mette a fuoco quanto vede l'africano Sebastião, che trova Barriera «una periferia impersonale, poco amichevole, con grattacieli che sembravano alveari e brutti edifici bassi e moderni, circondati da viali alberati e fabbricati commerciali. Un sobborgo fatto di cemento, dall'aria anonima e poco invitante». Tra facciate rovinate, condomini figli del boom economico e una generale aria di povertà, mescolata a immigrazione, criminalità, ma anche semplicità,

2. Un'altra significativa opposizione di periferie, ciascuna diversa, eppure tutte accumulate dal fatto di essere ai margini, nidi ideali per delinquenza e criminalità, è offerta in *Polvere* di Pandiani, dove il centro dell'azione è Barriera, e i luoghi del disagio e del malaffare diventano rispettivamente Vallette e Mirafiori.

Barriera è il luogo di «Un'umanità mescolata, in continuo conflitto, [e di] persone che si accusavano l'un l'altra di portar via quel poco che rimaneva».

Le descrizioni di tutti gli autori convergono verso un'idea generale di povertà e abbandono: palazzi, vie, auto, uno scenario di depressione, dove prolifera ogni sorta di contraddizione, da quella che raccoglie insieme famiglie di lavoratori italiani e stranieri di culture e religioni differenti, a quella che permette la presenza di strati di delinquenza e malaffare di cui le forze dell'ordine conoscono, e in parte tollerano, la presenza. Ecco perché Barriera non è solo periferia, ma un tessuto urbano brulicante di significazione, «un testo “complesso”, stratificato nel tempo e variabile nello spazio, dunque sempre incompiuto, a rigore “invisibile” — spesso [...] testo “conflittuale”, dove [...] sono riconoscibili i diversi interessi che si misurano, si combattono, si alleano. E inevitabilmente si rappresentano» (Volli, 2003, p. 149). Ecco forse il motivo per cui tanti autori hanno scelto il quartiere come ambientazione per le proprie storie con personaggi in divenire, ciascuno con le proprie incoerenze e segreti ricalcati sull'anima di Barriera³. Contrera non esiterà a definire Barriera “il cuore palpitante dell'assurdo”, un grande bacino denso di percorsi, identità in trasformazione.

4. Identità in conflitto

Il principale motore dell'isotopia che ha a che fare con l'identità di Barriera è l'immigrazione, storicamente connaturata al quartiere e rappresentata in tutti i romanzi del corpus. Veneti, meridionali, magrebini e orientali: tante popolazioni hanno abitato e abitano Barriera, ciascuna ha lasciato un segno della propria presenza, conformando il quartiere al proprio sguardo. Il tessuto urbano, «intreccio di elementi di senso in relazione tra loro» (Volli, 2003, p. 149), è infatti uno spazio in continua trasformazione. È un movimento che di volta in volta mantiene elementi passati e ne aggiunge nuovi, un palinsesto, «un testo vivente, in continua trasformazione, mai identico a se stesso, che conserva eminenti tracce del passato, ma si riscrive instancabilmente in ogni sua parte, benché a ritmo diverso [...] in maniera da contenere le aggregazioni di persone e di cose, che cambiano il senso delle parti della città su cui si appoggiano» (*ibidem*).

Complesso e stratificato nel tempo: questo è il tessuto urbano che emerge dalle narrazioni che riguardano Barriera di Milano. Dal quartiere è inscindibile una conflittualità che si genera da poteri e identità in opposizione tra

3. Lo studio potrebbe infatti proseguire, approfondendo l'analisi, concentrandosi sui percorsi narrativi e le modalità che caratterizzano gli attanti — spesso ex poliziotti o sedicenti investigatori privati, a proprio agio tra identità cangianti, segreti, fallimenti e barriere da superare —, che talvolta sembrano essere connessi alla topografia del quartiere.

loro: «La città, e in particolare la città multietnica, contiene diverse di queste strutture sovrapposte e interferenti» scrive Volli (1999) chiarendo come la semiotica urbana trovi terreno di analisi laddove vengano rappresentati conflitti. Tuttavia, dentro la complessità emerge con nitidezza un'identità chiara del quartiere, così solida e compatta da giustificare il meccanismo semiotico per cui è la stessa pluralità di voci a costituire il disegno unico e coeso del quartiere. Barriera è la sua multietnicità, derivante da stratificazioni storiche di immigrazione, è il suo degrado e insieme la sua riqualificazione non sempre riuscita. È questa situazione complessa a definire il quartiere e a disegnarne i confini stessi, all'intero dei quali convivono famiglie operaie dell'ex Fiat e nuovi immigrati.

«Questa natura polemica infatti consiste non solo nel conflitto dei poteri e delle presenze, ma soprattutto della loro significazione, della loro iscrizione nel paesaggio urbano» che crea non solo conflitto reale, percepibile, ma conflitto semantico. Il senso del quartiere si disputa così tra valori e interessi diversi dentro una vera e propria «guerra di interpretazioni» e di codici iscritti nella città stessa. Così, se la scrittura urbana è per Volli (2008, p. 18) quasi sempre «una “riscrittura”, un aggiungere o sovrapporre stati di senso, un togliere, un riempire, un rettificare che si sovrappone all'organismo preesistente modificandolo continuamente in parte», in Barriera convivono piazze ribattezzate e vestiti tradizionali, preghiere e lingue diverse. Il quartiere, data la sua complessità storica e in divenire — un intreccio continuamente fatto e disfatto —, ben rappresenta uno spaccato del funzionamento della città come oggetto dello studio semiotico.

In *Quella metà di noi* si ricorda il simbolo della classe operaia meridionale arrivata a Barriera nel secondo dopoguerra, piazza Foroni:

Ribattezzata Cerignola dai tanti pugliesi arrivati a Torino negli anni del boom economico per lavorare in fabbrica. I cerignolani hanno portato con sé il dialetto, i taralli, la carne di cavallo, il pane di Altamura e una copia in gesso della Madonna di Ripalta, che una volta all'anno viene vestita a festa e accompagnata in processione con consenso decrescente, poiché la devozione alla Santa diminuisce in misura proporzionale al benessere di chi ormai si è sistemato e all'aumento di chi, invece, sta ancora immigrando.

La protagonista vede scorrere la presenza materializzata dei pugliesi: la statua di padre Pio in piazza, ornata di fiori e lumini e circondata da drappelli di gente in preghiera.

Margherita Oggero ricorda un altro gruppo, i veneti, la cui presenza era forte in corso Vercelli. Linguaggi e abitudini del nord est si sono inseriti nel quartiere torinese: «Quando hanno aperto l'Auchan le donne [venete] ci andavano in gruppo a fare la spesa, dandosi appuntamento davanti all'oseleto». Il padre di Gerry, proprietario del bar Acapulco's, fa parte di una

generazione di veneti che, in cerca di benessere a Torino, si è vista privata di alcuni privilegi acquisiti nel tempo in seguito alle nuove migrazioni. Proprietario di un banco a Porta Palazzo, l'uomo ha infatti preferito chiudere l'attività e investire nel bar a causa dell'arrivo di nuovi migranti economici. Il narratore spiega che il banco:

Dopo l'invasione dei marocchini e di tutte le altre tribù dell'Africa e dell'Asia non valeva neanche la metà di prima, e loro, marocchi africani e gli altri, ti vendono merce che arriva da chissà dove anche se ci mettono sopra il cartello prodotto italiano, e i vigili fanno finta di niente, si vede che gliel'hanno ordinato, e la frutta e la verdura è mezza marcia, bella quella messa a muraglia in prima fila, ma loro ti danno quella dietro 24.

Il terzo gruppo la cui presenza rafforza l'identità complessa di Barriera è proprio quello degli immigrati internazionali, in arrivo a Torino dagli anni Novanta non più con dialetti italiani, ma con lingue nuove, da oltre il confine. Il "pianeta Barriera", come lo definisce Cereda, parla tante lingue, ha tante religioni e colori spesso in tensione, altre volte mescolati. Se Contrera usa per lavorare uno spazio nella lavanderia di un marocchino, mescolandovisi, Closterman identifica le donne di colore dai loro abiti tradizionali. Che l'impatto dell'immigrazione straniera trasformi il quartiere e costruisca soglie invisibili è tuttavia chiaro a Contrera, che sebbene abiti la soglia nota che spesso è sufficiente attraversare una strada per trovarsi in India, Pakistan, Nord Africa, Cina. Con piglio polemico afferma «A me non dispiace il multiculturalismo, però a volte penso di essere l'unico nativo del quartiere a possedere un'opinione così liberale». Più avanti descriverà una scena notturna evidenziando un'altra opposizione tra culture:

Bianchi e neri e cinesi che non si sopportano e sono costretti a condividere gli stessi metri quadrati. C'è rassegnazione mista a insofferenza nell'aria, voglia di menare le mani. Davanti a un bar di largo Lauro Rossi almeno dodici occhi allucinati mi guardano passare come fossi l'ennesimo intruso nella loro notte. Barriera era un quartiere operaio di immigrati dal Sud. Lavoravano all'Iveco, alla Pirelli, alla Michelin, alla Magneti Marelli. Poi quella generazione è quasi sparita, sono scappati altrove o sono morti. Quelli che sono rimasti, per scelte sbagliate o per scalogna, hanno messo al mondo questi figli del buio. Senza lavoro, senza laurea, senza altro destino che girovagare a muso duro da una via all'altra, da un locale all'altro. L'invasione degli extracomunitari ha spezzato il tenue equilibrio su cui si reggeva il quartiere.

È sulle linee di tensione che si costruisce l'identità complessa e al contempo coesa di Barriera: il quartiere è il suo brulicare di culture ed etnie, i suoi colori e le sue lingue, i necessari conflitti semiotici che questa miscela innesca. Lo è da sempre, e seppure l'identità dei gruppi in tensione sia cambiata, a mutare non è stato il perimetro che definisce un'area specifica

della città contraddistinta proprio da quella multiculturalità in perenne conflitto. Difficile uscire da Barriera, lo sa la figlia di Matilde nel romanzo di Cereda, che «di Barriera detestava il senso di principio e di fine che emanava la gente, come se ogni cosa — le giornate e le esistenze — iniziassero e si concludessero all'interno di un perimetro». Lo sa anche Contrera, che si sposta nel quartiere consapevole delle linee di forza invisibili nelle quali incappa, talvolta accolto, talvolta respinto per non aver rispettato le regole.

Non si tratta di leggi scritte, ma di un regolamento implicito che raramente chi non conosca e viva Barriera conosce. La presenza della “legge della giungla” conferma la solida identità del quartiere: povero, degradato, periferico, complesso e distante dal centro. È un quartiere semioticamente interessante sia per la presenza di barriere, soglie, ostacoli, confini, tra le identità che vi abitano, sia per la rappresentazione che oppone questa realtà variegata all'esterno, al centro di Torino. Paola Cereda ribadisce da un lato la salienza dell'opposizione topologica, dall'altro la coesione identitaria:

Chissà qual è il modo più veloce di levarsi dalle piazze con i lampioni che non si accendono, dagli autobus in ritardo e dagli spazzaneve che arrivano a Barriera solo dopo aver ripulito il resto. A furia di essere pensati per secondi, gli abitanti del quartiere finisco col credere di valere un po' di meno. Non tutti, però: per qualcuno restare a Barriera è un modo di riqualificarla.

5. Oltre la soglia

La costruzione di oggetti di valore, la semantizzazione dei confini, di centri e periferie, fa parte della guerra semiotica del testo urbano ipotizzata da Volli e coinvolge Barriera di Milano e le sue rappresentazioni narrative. Che il quartiere abbia a che fare con le soglie e i confini è suggerito fin dal suo nome. L'idea di barriera è quella di limite, confine, soglia, impedimento, blocco. Un luogo denso di significazione e di meccanismi che riguardano il senso, come teorizza la semiotica della cultura che ha infatti incluso nel suo metalinguaggio descrittivo proprio il termine di “soglia”. Barriera di Milano è così un quartiere-soglia, confine che sancisce sì una divisione, un “di qua” e un “di là” — la città di Torino da un lato e una sorta di “cittadella”, quartiere dall'identità molto forte e coesa dall'altro — ma che è altresì permeabile e poroso.

Per il Devoto Oli (2006) una barriera è uno «sbarramento per segnare un confine o chiudere un passaggio» e, in senso figurato, richiama un limite «determinato da pregiudizi sociali», è sinonimo quindi di divisione, muro. Se in origine Barriera era la barriera che separava la città dalla campagna, oggi il concetto di barriera diventa significativo se applicato, come categoria topologico-spaziale, all'opposizione tra centro e periferia. Insieme alla cate-

goria che oppone continuità a discontinuità evidenziata da Marrone (2001), la griglia topologica individua in modo definito il quartiere di Barriera di Milano come incarnazione di una discontinuità che porta il suo senso già nel nome. Essere di Barriera, per i personaggi dei romanzi presi in esame, è una sorta di “marchio di fabbrica” che si aggiunge alla definizione di “torinese”. «Questa è barriera», ricorda il barista a Contrera, a sottolineare la discontinuità di un tessuto urbano, quello di Torino che risulta alieno rispetto al quartiere. Cereda menziona un “marchio *born in Barriera*” che non era un certificato di provenienza ma solo uno svantaggio», perché parlava di periferie, di vite perdenti. «In pratica se sei di Barriera, ci resti, ci muori e basta» dirà un altro personaggio.

Se anche Contrera parla di “comunità di Barriera”, a testimoniare uno spazio chiuso e con una precisa identità socialmente definita, in netta opposizione con il resto della città e con gli altri quartieri, Barriera ha però confini porosi. Il principale mezzo per evadere dal quartiere e raggiungere altre zone della città, in particolare il centro, sono i mezzi pubblici. Numerose sono le citazioni che vedono comparire in tutti i romanzi del corpus le linee 4 e 18, tram e bus che attraversano gli spazi discontinui di Barriera e del centro, permettendo ai “barrieranti” di spostarsi e allontanarsi dal proprio luogo. Ecco il tram 4 nelle parole di Paola Cereda: «Viaggiare sul tram numero 4 è il modo migliore per conoscere l'altra Torino, quella che parte dal quartiere Falchera, attraversa Barriera di Milano, taglia il centro città e arriva fino a Mirafiori». Nel romanzo comparirà anche il 18, il mezzo che scorta Matilde dai pressi di via Scarlatti a via Accademia Albertina, dalla periferia al centro, quasi senza curve.

Tutti i personaggi si spostano con il 4, «la metropolitana sopraelevata di Torino», come la chiama Contrera, sorta di mezzo magico che, permettendo di evadere da Barriera, fornisce agli eroi uno spazio eterotopico. A conferma di una soglia porosa e non netta che separa il quartiere dagli altri, Pietro di Polvere «guardò scorrere la periferia che metro dopo metro si trasformava, lasciava il posto al centro storico più antico ed elegante». Ma il tram scorre su una strada, che topograficamente solca il quartiere e da Barriera esce, bucandone il confine: è corso Giulio Cesare «una via che unisce due mondi — la periferia e il centro — che altrimenti non si incontrerebbero mai, come razze nobili e bastarde divise da un muro».

L'opposizione è connaturata, per Volli (2005, p.14), al testo urbano, e se il senso emerge dalle differenze, è evidente come le categorie utili a produrre senso siano quelle topologiche, perché «il territorio è reso sensato proprio dalle sue “discontinuità”, dai suoi conflitti». La città, come specifica Volli (2008) ha sempre una trama polemica, sotto la quale si agita il tentativo di congiungere gli opposti: emerge dunque la capacità di Barriera di funzionare da ambientazione perfetta per trame narrative, per loro natura

polemiche. Nella città si alternano e si oppongono percorsi che «convivono in una tensione che produce senso» (Volli, 2005, p. 15): è nell'equilibrio tra queste linee di tensione, che attraversano ogni città e sono iscritte nella sua architettura e talvolta nella sua mappa, che anche Barriera di Milano si racconta. Coerentemente con la specializzazione di aree e quartieri urbani che radunano aggregazioni di persone creando senso, la Barriera narrata nei romanzi del corpus presenta tratti coerenti — le isotopie lo confermano — che la identificano come territorio circoscritto, ma resta al contempo parte viva di un brulicante testo-città irto di conflitti, di cui si fa emblematica metafora.

Riferimenti bibliografici

- CAVICCHIOLI S., *I sensi lo spazio gli umori e altri saggi*, Bompiani, Milano 2002.
- CEREDA P., *Quella metà di noi*, Giulio Perrone, Roma 2019.
- CIAMPOLINI T., *Dall'esperienza di Barriera di Milano. Trasformazione sociale e sinergie generative*, 2018, https://www.caritas.torino.it/nstrb/2018/pdf/00252_a.pdf.
- DEVOTO G., Oli G.C., *Dizionario Devoto-Oli Compatto della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 2006.
- ECO U., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 2005.
- , *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2008.
- FRASCELLA C., *Fa troppo freddo per morire*, Einaudi, Torino 2018.
- GIANNITRAPANI A., *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Carocci, Roma 2013.
- GIANNITRAPANI A. RAGONESE R., *Guide turistiche. Spazi, percorsi, sguardi*, EC, Anno IV, 2010, 6.
- LEONE M. (a cura di), *La città come testo. Scritture e riscritture urbane*, Atti del Convegno Internazionale, Università di Torino – Facoltà di Lettere e Filosofia, 19–20 maggio 2008, “Lexia”, 2008, 1–2.
- (a cura di), *Ambiente, ambientamento, ambientazione*, “Lexia”, 2011, 9–10.
- MARRONE G., *Corpi sociali*, Einaudi, Torino 2001.
- MARRONE G., PEZZINI I., *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Meltemi, Roma 2006.
- OGGERO M., *La vita è un ciclo*, Mondadori, Milano 2018.
- PANDIANI E., *Polvere*, Dea Planeta, Milano 2018.
- S.a. *Report Urban Barriera di Milano*, 2011–2015, <http://www.comune.torino.it/urbanbarriera/>.

- SALONE C., BONINI BARALDI S., PAZZOLA G.G., *Dinamiche socio-spaziali nella produzione culturale urbana. Uno studio su Barriera di Milano, Torino*, “(S)radicamenti”, Società di studi geografici. Memorie geografiche, NS 15, 2017, pp. 225–231.
- SEDDA F., CERVELLI P., *Zone, frontiere, confini: la città come spazio culturale*, in G. Marrone, I. Pezzini, 2006, pp. 171–192.
- STANO, *L’ambientazione come pratica di lettura dell’ambiente. Il caso di Porta Palazzo a Torino*, in Leone, 2011, pp. 175–192.
- TURCO F., *Rappresentazioni del cambiamento. Le nuove guide turistiche di Torino*, in A. Giannitrapani, R. Ragonese (a cura di), EC Anno IV, 6, 2010, pp. 69–74.
- VOLLI U., *Abstract della relazione “Comunicazione urbana multi-etnica”*, 1999, <https://bit.ly/2WDZ4Yt>.
- , *Il testo urbano. Visibilità e complessità*, in M. Barenghi, G. Canova, B. Falchetto, *La visione dell’invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Mondadori, 2003, pp. 149–159.
- , *Laboratorio di semiotica*, Laterza, Bari–Roma 2005.
- , *Pertinenza semiotica e tipologia delle pratiche urbane*, in A. Tramontana (a cura di), *Il senso dei luoghi. Riflessioni e analisi semiotiche*, Versus n. 109–110–111, 2009, pp. 47–56.
- , *Il testo della città. Problemi metodologici e teorici*, in Leone (2008), 2009, pp. 9–21.

Il montaggio nella scena di seduzione

MARTINA FEDERICO*

1. Introduzione

Alcuni film hanno contribuito più di altri a formare una certa idea di seduzione canonica, secondo la quale, attraverso la messa in atto di precisi schemi, si giunge a un esito generalmente positivo. Se questo è vero, qui cercheremo di capire come — e se è possibile che — gli strumenti e gli espedienti propri del linguaggio cinematografico vengono assoggettati alle esigenze narrative (il racconto di seduzione), e quindi usati in maniera di volta in volta differente a seconda della piega che desidera prendere il racconto. E lo faremo attraverso l'analisi comparativa di due casi, che qui funzionano reciprocamente come microuniverso di riferimento¹. In *Love Story* (Hiller, 1970), una seduzione riuscita conduce alla più classica delle storie d'amore; in *Ecce Bombo* (Moretti, 1978), una seduzione fallimentare ostacola l'avvio della relazione sentimentale tra Michele e Flaminia. In altri termini, cercheremo di capire come le strutture espressive della narrazione cinematografica vanno a intrecciarsi e sovrapporsi a ciò che viene narrato, a sostegno o a impedimento dell'azione. Di conseguenza, ritornando alla premessa iniziale, diremo non più che alcuni film hanno contribuito a formare il *cliché* della scena di seduzione, bensì che un certo modo di concertare il materiale narrativo è stato funzionale al raggiungimento dell'obiettivo narrativo e che ciò ha contribuito indirettamente, in alcuni casi, alla formazione di uno stereotipo della scena di seduzione. Si profilerebbe così l'ipotesi di una corrispondenza tra concatenazione espressiva del film e procedere del racconto di seduzione sul piano contenuto.

Se entrambi i film sembrano dunque interrogare la materia filmica strumentalmente a quello che intendono narrare giungendo però, come vedremo nel dettaglio, a due conclusioni, sia in termini di soluzioni espressive sia in termini di esiti narrativi e seduttivi, differenti, infine si vedrà

* Università degli Studi di Torino.

1. Questo articolo trae spunto da due capitoli della tesi di dottorato *La scena di seduzione al cinema. Strategie autoriali e rappresentazioni stereotipe* che ho scritto sotto la direzione del professor Ugo Volli, e che ho discusso presso l'Università di Torino nel 2014. In quella sede analizzavo le scene di seduzione di cinque film, ognuno dei quali rappresentava un modo diverso di rapportarsi al tema.

come la dialettica tra *cliché* e sua messa in discussione possa racchiudere in sé il germe della dinamica oppositiva tra rappresentazione codificata e reinterpretazione in chiave autoriale del medesimo tema². Se la scena di seduzione è il *topic*, il modo di risolverla ne rappresenterà il relativo *focus*³.

Ci si sposta gradualmente verso questioni di poetica cinematografica, dall'intento intrinsecamente barthesiano (1986):

Credo che prima bisognerebbe lavorare sulla sola immagine e prendere i casi più grossolani di significazione, cioè gli stereotipi. Si potrebbero prendere certi film commerciali e rivelarvi i “connotatori”, questi segni simbolico-culturali; si potrebbe redigerne degli inventari, e dopo forse ci si vedrebbe più chiaro. Allora si potrebbe stabilire una sorta di retorica del film; retorica nel senso quasi peggiorativo, cioè quell'enfasi stereotipata dei messaggi, e solo in un secondo tempo si potrebbero abordarre i film devianti rispetto a questo codice retorico. Ho visto uno dietro l'altro *L'uomo di Rio* e *Il silenzio* di Bergman; è evidente che è molto più difficile analizzare sul piano retorico *Il silenzio* di Bergman che non l'altro film. In Bergman infatti la retorica, intesa come insieme di segni stereotipati, è continuamente combattuta, sviata, distrutta, spesso del resto a vantaggio di un'altra retorica, molto più individuale e sottile. Si può quindi pensare sin d'ora che l'analisi semiologica sboccherà un giorno in un'estetica (p. 32).

Ne emergerebbe quindi un'estetica della seduzione cinematografica, dove la fluidità espressiva finisce per saldarsi a una fluidità sul piano del contenuto e viceversa, e dove la seduzione tra i personaggi e quella nei confronti dello spettatore si scambiano di posto in un continuo gioco di rispecchiamenti reciproci.

2. *Love Story*: l'amore riassunto

Provando a immaginare una scena di seduzione classica in ambito cinematografico, con molta probabilità riusciremmo a figurarci due soggetti che basano la loro interazione su un perfetto equilibrio tra implicito ed esplicito, dove la complicità reciproca non è mai completamente dichiarata, quanto piuttosto lasciata intendere. Penseremmo a due corpi posizionati a una distanza (virtuale o fisica) ben calibrata, entrambi disponibili (aperti alla seduzione), che pronunciano le frasi giuste, mentre è chiaro a tutti e due che qualcosa sta avvenendo (o nascendo), e che parallelamente ciò avrà delle ripercussioni sul proseguimento della narrazione. A questo proposito Carotenuto (1994) sostiene che:

2. Sulla dialettica banalità/originalità si veda BARTEZZAGHI, 2019.

3. Sul rapporto topic/focus nei film, si veda FERRARO, SANTANGELO, 2013.

Il fascino della seduzione è sempre obliquo, misterioso, fatto di accenni più che di messaggi espliciti, di sapiente movimenti evasivi rispetto ai desideri dell'altro più che di evidenti strategie di approccio. Siamo alle prese con un'abilità affine a un'arte, con un'ambivalenza affascinante che può sfiorare la perfezione o somigliare a certe forme di ascesi (p. 9).

Alla luce di ciò, vediamo dunque cosa succede nel primo film preso in esame.

Un ragazzo va a cercare un libro nella biblioteca dove lavora una ragazza:

Lui: Avete mica *L'autunno del medioevo*?

Lei: E voi non ce l'avete alla vostra biblioteca, preppy?

Lui: Ti dispiace rispondere alla mia domanda?

Lei: E perché non rispondi alla mia prima?

Lui: Guarda che noi siamo autorizzati ad usare la vostra biblioteca.

Lei: Io non ne faccio una questione di legalità, preppy, ma solo di etica. Dopotutto la Harvard ha cinque milioni di libri, la Redcliff ne ha poche luride migliaia.

Lui: Io ne voglio uno solo e, scusa tanto, potrei sapere il perché di questo "preppy"?

Lei: Perché avrai fatto la Prepp School, quella dei figli di papà.

Lui: Perché sei così sicura che venga da un Prepp School?

Lei: Perché hai l'aria stupida e ricca.

Lui: E invece sono intelligente e povero.

Lei: No, no. Io sono intelligente e povera.

Lui: E perché ti credi intelligente?

Lei: Perché non verrei mai a prendere un caffè con te.

Lui: Guarda che io non te l'ho offerto!

Lei: Lo vedi? Te l'ho detto che sei stupido.

Stacco. Nella scena successiva sono al bar. Una volta fuori, passeggiando lui le dice che è stato ammesso a sostenere l'esame di Scienze Sociali.

Lei: Senti preppy, l'ho capito che un po' di cervello ce l'hai.

Lui: Su serio?

Lei: Certo. Hai preso una cotta per me, no?

Adottando un atteggiamento provocatorio che mira a sollecitare le corde dell'interesse di lui, la ragazza dà avvio a una strategia di seduzione che corrisponde a una richiesta di corteggiamento. Ne viene accontentata perché nel giro di poco il ragazzo la inviterà a rivedersi. È l'incipit di *Love Story*.

Nella seduzione canonica, al termine della scena, ci si attende che l'uomo chieda un nuovo appuntamento alla donna, ottenendolo. Mentre viene messa in atto questa intrigante guerriglia è già tutto chiaro, sia allo spettatore, sia ai personaggi. Il dialogo, impeccabile, è sorretto da battute che non lasciano trapelare esitazione (come dire che non conoscono *esprit d'escalier*) dando il ritmo allo stesso montaggio. Le frasi sortiscono reciprocamente l'effetto giusto, quello sperato (dalla sceneggiatura, dai personaggi, e dagli spettatori) e si incastrano procedendo fluidamente a sostegno di una narrazione che a sua volta scorre senza impedimenti espressivi, propedeuticamente allo sviluppo della storia d'amore che sarebbe iniziata di lì a poco. Conformemente ai presupposti, infatti, la loro relazione prende avvio; quindi prosegue a gonfie vele. A testimonianza di ciò, qualche scena più tardi parte un racconto marcatamente ellittico, dalla forte impronta didascalica, che mostra immagini "riassuntive" del loro amore, emblematiche di un tempo vissuto felicemente: fanno l'amore, corrono sulla neve, si abbracciano teneramente. L'accompagnamento musicale gioca il suo ruolo decisivo nell'amalgamare le scene tra di loro. La cronistoria del loro amore si sviluppa così attraverso e nei (grazie a) numerosi tagli di montaggio, funzionali anche a dare la misura dei mesi che trascorrono in armonia. Dal punto di vista della comprensione spettatoriale, naturalmente la cosa non desta stupore perché, come ricorda Morin (1956):

Il cinema [...] espurga e frammenta la cronologia; esso accorda e raccorda i frammenti temporali secondo un ritmo particolare che è, non quello dell'azione, ma quello delle immagini dell'azione. Il montaggio unisce e ordina in una continuità la successione discontinua e eterogenea delle inquadrature. È questo ritmo che, partendo da serie temporali minutamente frazionate, ricostruirà un tempo nuovo, fluido (1982, p. 70).

Il montaggio ci ha abituato cioè a recepire la discretizzazione da esso operata in un senso fluido, anche se va a coprire, come in questo caso, un lasso di tempo piuttosto ampio, perché «ciascuna scena in un buon film deve essere organizzata nella sceneggiatura in modo che tutto quanto è necessario, e soltanto quanto è necessario, abbia luogo nel più breve tempo possibile» (Arnheim, 1960, p.15). Come nella prima scena abbiamo compreso, grazie alle «sceneggiature intertestuali» (Eco, 1979), che fosse iniziata la seduzione reciproca tra i due, così grazie alle stesse conoscenze, sappiamo ora che il riassunto del tempo passato va nella direzione di un consolidamento del sentimento. L'ellissi si pone come espediente cinematografico che autorizza lo spettatore a giungere al significato per inferenza: quello che si eluso è ciò che poteva facilmente a immaginare: altra felicità. Le scene selezionate appaiono depositate in quell'immaginario collettivo che, allo stesso modo dello stereotipo, tende alla "semplificazione" (come sostiene

Wunenburger, 1999: «Stereotipo o cliché è un'immagine che equivale a una rappresentazione impoverita, standardizzata del suo contenuto», p. 75), dunque all'immediatamente intellegibile: correrei felici equivale ad amarsi.

Nel corso delle scene che si collegano tra di loro sembra esserci quello che Barthes (1988) definirebbe un brusio di sottofondo, «l'evaporazione stessa del rumore»:

Il brusio viene dunque dalle macchine felici. Quando la macchina erotica, immaginata e descritta mille volte da Sade, agglomerato "pensato" di corpi i cui luoghi d'amore accuratamente accordati gli uni agli altri, si mette in moto, per i movimenti convulsi dei partecipanti, palpita ed emette un leggero brusio: insomma, funziona, e funziona bene. Altrove, quando i giapponesi di oggi si dedicano in massa, in grandi sale alle slot machines [...], gli ambienti in questione sono pieni di dell'enorme brusio delle palline, e tale brusio significa che qualcosa, collettivamente funziona: il piacere (per altri versi enigmatico) di giocare, di muovere il corpo con precisione (p. 80).

Il racconto arriva a noi come un marchingegno che funziona bene, da cui non fuoriescono *défaillances*: ci si seduce nella prima scena, ci si innamora e infine ci si ama nello "spezzettamento" del *continuum* espressivo, in una contrazione narrativa (Volli, 2002). Personaggi e testo sono interscambiabili dando luogo alle medesime dinamiche. Come "nel" film la seduzione perfetta procede attraverso l'alternarsi calibrato tra mostrare / nascondere (Carotenuto), così sul piano del linguaggio "del" film ci viene mostrato "poco e bene". Come Volli (1997, 45) ha sostenuto: «Spesso la strategia della seduzione ottiene questa presenza mentale per via dell'assenza fisica, di un non essere, di un'indisponibilità. È Albertine fuggitiva, è lo sguardo che spunta dietro il ventaglio o la gelosia. È l'assenza stessa della star cinematografica». Tagliare vuol dire togliere, e cioè mostrare di meno. La "difficoltà" del corpo si perde nei tagli di montaggio, ne viene risucchiata a favore di un seduzione perfetta, ma evanescente. Ancora Volli (ivi. p. 23) afferma che: «L'Elena di Goethe è *illusoria ed efficace* almeno quanto quella di Euripide. Quando Faust prova ad abbracciarla, le sue mani stringono il vuoto» (corsivo mio). È solo in questo modo che — sottraendosi in primo luogo allo spettatore — la "love story" può cavalcare senza impedimenti verso la conclusione, ancorché drammatica⁴.

4. È senz'altro vero che se intendiamo il film in senso procedurale, come suggerito da Ferraro (2013), si potrebbe obiettare che al film interessava raccontare la morte dell'amata, ed è per questo che ha sorvolato sul consolidarsi del rapporto sentimentale. Ciò non inficerebbe tuttavia la pertinenza della rappresentazione della seduzione, giustificata del resto dal titolo del film: tanto era grande la storia d'amore, quanto sarà grande il dolore.

3. Michele e Flaminia o dell'insistenza della singola scena

Se «il fascino della seduzione — stando a Carotenuto — è sempre obliquo, misterioso, fatto di accenni più che di messaggi espliciti», Moretti a tutto ciò contrappone l'immediata disponibilità, la cronaca fedele e dettagliata dei suoi sentimenti, e il testo ne risentirà nel suo significare complessivo; se in *Love Story* si lavorava per assenza, qui al contrario si ritrova un eccesso di presenza. Per conquistare (o forse no? lo vedremo in conclusione) la donna di cui è innamorato, Michele decide di "narrare" un desiderio preso "nel mentre" delle sue dinamiche altalenanti tra il mostrare e il nascondere («vorrei fare l'amore con te, mi imbarazza dirlo, però lo dico»). A differenza di *Love Story* dove la discretizzazione a carico del film decide di lasciar sparire nei tagli di montaggio ciò che non "conveniva" mostrare al fine di una seduzione vincente, qui il *continuum* espressivo, restituito dall'estenuante durata della scena, fa il paio con l'esternazione pedante dello stato d'animo del protagonista, nell'arco di tempo ininterrotto della sua messa in scena, che, non fornendo all'amata la possibilità di un fraintendimento (Volli, 2002), ne risulterà infine penalizzata.

Michele e Flaminia si trovano in quella che sembra la stanza di un appartamento. Flaminia è sul letto, Michele ai piedi di questo. Il ragazzo dà avvio alla sua confessione:

Lui: Ti devo dire una cosa.

Lei: Dimmela.

Lui: Sì, ma mi imbarazza.

Lei: Prima mi dici che mi devi dire una cosa e poi non me la dici?

Lui: È peggio.

Lei: Ma che vuol dire "è peggio"?

Lui: È peggio. Non sono contento di come sono fatto, avevo pensato a questa cosa e invece di lasciar perdere continuo. . .

Lei: Che cos'è questa cosa?

Lui: Niente, era che mi andava di fare l'amore con te.

Lei: Hai visto? L'hai detto. Hai fatto tante storie.

Lui: Non lo dicevo perché pensavo fosse impraticabile.

Lei: Lo potevi dire subito.

Lui: Mi imbarazzava.

Lei: Adesso che l'hai detto, sei imbarazzato?

Lui: Lo ero perché pensavo fosse impraticabile come ipotesi, ma è impraticabile?

Lei: Beh, penso di sì.

Lui: Beh penso di sì. No, non lo so.

Lei: Se l'avessi detto subito, potevamo benissimo farlo, ma adesso non capisco, hai fatto tutte queste storie, non capisco cosa c'è sotto.

Lui: Cosa c'è sotto?

Lei: Non lo so, lo domando a te se c'è un motivo.

Lui: Il motivo è in se stesso, e poi con te sto bene.

Lei: Ma che stai bene? Ci siamo visti una volta e già dopo un'ora te ne saresti scappato. Già comunichiamo così poco, figuriamoci facendo l'amore.

Lui: Non so se c'entra sai? Vabè, ormai ne abbiamo parlato talmente tanto.

Lei: Però non capisco il vero motivo.

Lui: E te l'ho detto.

Lei: Se c'è un motivo allora non vedo perché sì, se non c'è un motivo non vedo perché no.

Lui: Come sì e no, non ho capito.

Lei: Se c'è un motivo per cui tu mi hai chiesto di fare l'amore. Se c'è non lo facciamo, se non c'è non vedo perché non dovremmo.

La scena si chiude sullo sguardo perplesso di Michele, che non riesce a interpretare le parole di Flaminia. Il suo atteggiamento passivo e contraddittorio rimette nella mani della donna ogni possibilità di decisione e di eventuale azione; la sua confusione la obbliga ad assumere la controparte maieutica del discorso. Ciò ha però come risultato quello di inglobare anche lei nella singolarità della dichiarazione amorosa, tanto da giungere a un capovolgimento dei ruoli. Da impassibile psicoterapeuta quale era stata fino a un certo punto, Flaminia finisce per complicare ulteriormente il dialogo, rendendolo assimilabile a una pratica burocratica («è impraticabile»). Solo in quel momento Michele diventa parte giudicante tra i due, rilevando finalmente il vero problema della loro interazione: i due cadono vittime “di” tra eccesso e intellettualizzazione e psicologizzazione («non lo dicevo perché pensavo che...») di ciò che, per funzionare, avrebbe dovuto essere, se non un “fatto” di ordine fisico, quanto meno aderente a un copione da calibrare parcamente, con le parole giuste, poche ma buone (come succede in *Love Story*): dire meno, togliere, tagliare, accennare, alludere. La prestazione del corpo agitato procura a se stessa qui un'autosanzione che lo dichiara inadeguato, da un lato perché decide di seguire una “via teorica” che non si confà alla situazione, dall'altro perché sceglie di esplicitare tutte le contraddizioni interne al “racconto” di un approccio di seduzione. Il corpo si dimostra così incapace di sedurre e di essere sedotto. In conclusione sarà Michele

che, iniziando a raccogliere i frutti della strategia sbagliata, ne suggerirà il fallimento («vabè, ormai ne abbiamo parlato talmente tanto»), tirando così in ballo nell'assunzione delle colpe anche la ragazza, che a sua volta, dopo essersi persa ella stessa nei labirinti delle parole, finisce per non cedere alle *avances* di Michele.

Cosa succede sul piano del linguaggio cinematografico? Come sostiene Montini (1993, p.24): «Il cinema di Moretti è caratterizzato all'inizio da una ricercata semplicità: macchina fissa o quasi, narrazione segmentata e brevissima, quasi da *comic stripes*. Ciascun frammento è concluso in maniera spesso folgorante e imprevedibile». Se è così, vuol dire che i nodi al pettine di un montaggio poco conforme alle norme sintattiche, si fanno sentire. La sequenza presa in esame giunge infatti al termine di un concatenamento (montaggio) bizzarro di avvenimenti in cui le scene vengono accostate le une alle altre senza una ragione apparente, e si caratterizza anch'essa come ingiustificata dal punto di vista logico-consequenziale (propriamente, di sceneggiatura)⁵. Il film non fornisce, cioè, nessun appiglio alla creazione delle condizioni dell'incontro tra i due, che si ritrovano a parlare di argomenti intimi dopo essersi conosciuti in appena due scene precedenti. A dimostrazione di ciò Flaminia chiosa con un «ci siamo visti una volta e già dopo un'ora te ne saresti scappato». A complicare il quadro, l'assenza di colonna sonora per la quale opta il film ha come effetto immediato quello di far emergere con più forza il silenzio⁶ nel quale agiscono i personaggi che a sua volta non fa che sottolineare ulteriormente l'improvvisazione, l'irruenza quasi folle del gesto del protagonista. Se tagliare vuol dire togliere, le cose non tornano più. Gli stacchi di montaggio si rivelano per quello che sono: dei buchi, spazi inesistenti in cui nulla può davvero accadere, e la seduzione fallita ne è la conferma. In fin dei conti, proprio come avrebbe potuto essere in *Love Story*, se solo il film non avesse organizzato e restituito il suo materiale come un insieme armonico, girando il racconto a suo vantaggio (ai fini di ciò che intendeva narrare). Al contrario qui, come nota De Gaetano (2002):

La drammaturgia centripeta e frammentaria [...] annulla e cancella ogni continuità e fluidità narrativa per concentrarsi sul corpo e sulle sue capacità di irradiare tensioni, nervosismi, isterismi, a discapito della fluidità del racconto, inteso in senso tradizionale (pp. 55-56).

5. Sulla narrazione a sketch dei primi film di Nanni Moretti, si veda tra gli altri, DE BERNARDINIS, *Nanni Moretti*, Castoro, 1991; *Nanni Moretti*, Paravia Garage, 1999; *Nanni Moretti*, (a cura di) G. Ranucci e S. Ughi, Dino Audino Editore, Roma 1993.

6. Un silenzio che «si fa strumento persuasivo fra gli altri, che cerca di fare "cose con le parole" o meglio con la loro assenza, che viene consapevolmente usato come uno strumento particolarmente potente nel gioco antagonistico del discorso», VOLLI, 1991, p. 14.

Fluidità del racconto, qui diremmo nel doppio senso di “ciò che è raccontato” e di “come lo si racconta”: in un primo momento un montaggio straniante introduce a una narrazione impossibile; in seguito, questa impossibilità viene raccolta e confermata dal fallimento della scena successiva indagata nella sua insistenza. Laddove si sarebbe dovuto “tagliare”, si sceglie di “lasciar durare”. In questa direzione vanno anche Mazierska e Rascaroli (2006) quando sostengono che la poetica di Moretti si caratterizza per un uso della regia in cui:

L'illusione di realismo viene sfidata e infranta [...] attraverso un uso piuttosto insolito della macchina da presa, che fino a *La Messa è finita* è quasi sempre fissa, con lunghe riprese e quasi senza ricorso al montaggio interno all'inquadratura (p. 147).

Infine, lo stesso regista si esprimerà in questi termini, a proposito di *Palombella Rossa* (atteggiamento non di meno estendibile a tutta la sua prima produzione):

Nei miei primi film, c'erano molti riferimenti in negativo a un cinema che avevo visto e che non volevo ci fosse nei miei film. Così, per reazione, giravo con la macchina da presa fissa, perché non volevo tutti quei movimenti di macchina fatti a caso, solo per mostrare che si è capaci di girare muovendo la cinepresa: oppure, sceglievo di fare delle inquadrature lunghe per evitare un montaggio a effetto, usavo una musica in contrasto con la scena, facevo recitare gli attori in modo diverso (Gili, 2001, p. 58).

E più avanti:

Io volevo che la partita cominciasse di giorno e finisse di notte, che fosse interminabile e sempre più drammatica. Improvvisamente e senza spiegazioni, contrariamente agli sceneggiatori di professione che vogliono sempre spiegare tutto, si passa dal giorno alla notte. E allo stesso modo, senza spiegazione — ma chi se ne importa? — il pubblico diventa numerosissimo. Il passaggio dal giorno alla notte corrisponde al crescendo drammatico che volevo creare (Gili, 2001, 73).

Alla luce di ciò, è legittimo pensare che Moretti possa aver avuto come obiettivo quello di mettere in discussione il *bon ton* della seduzione al cinema, minando le basi delle regole linguistiche della sua rappresentazione. Il discorso è di natura metacinematografica.

4. Le coppie di opposti

Si configurano così una serie di coppie oppositive estese su più fronti. Il miniracconto della seduzione si articola in entrambi i film attraverso la suc-

cessione di due blocchi speculari. L'espedito cinematografico dell'ellissi temporale, quintessenza del montaggio, viene resa da un lato armonica al fine di sanzionare positivamente il racconto di una seduzione reciproca riuscita, dall'altro esasperata per ribadire la sua impossibilità nel sostegno di un racconto della stessa seduzione. Nel caso di *Love Story*, una serie di battute che si incastrano perfettamente le une alle altre oliano propedeuticamente l'ingranaggio sfociando in un montaggio ellittico perfetto che ci parla di felicità; in *Ecce Bombo* l'insistere estenuante sulla singola scena raccoglie l'eredità del montaggio stridente delle scene che precedono conducendo alla problematicità dell'incipiente storia seduttiva e sentimentale, e quindi al suo arresto.

In un caso, la storia d'amore sintetizzata lascia che il riassunto per "punti salienti" appoggi (in superficie) la sua efficacia sullo stesso stereotipo che ha contribuito a creare; nell'altro, il tentativo di seduzione, analizzato a fondo (in profondità) nella singola, lunga scena, si esplica in un tentativo di messa in discussione dello stereotipo della seduzione, mediante il disvelamento delle difficoltà derivanti dal restarvi insistentemente all'interno. Se la sintesi sorvola per approssimazione sulla superficie delle immagini e loro concatenazione, l'analisi le attraversa, in profondità, nel loro volume/durata. Nel primo abbiamo un tempo diegeticamente ampio che viene accorciato e reso denso; nel secondo, un breve episodio che viene dilatato ben oltre il consentito, o più propriamente, il "visto" dalle narrazioni tradizionali (da qui il senso comico)⁷ ammiccando alla "presa durativa" e rarefatta del pianosequenza, pur senza esserlo in senso stretto. Se in *Love Story* si "taglia", in *Ecce Bombo* si resta, come a dire che, a stare, le cose si fanno un po' più complicate. Sul piano dell'espressione, un raccontare spezzettato che procede e un raccontare continuo che si inceppa. Sul piano del contenuto, un racconto della seduzione vincente, intermittente, velata, che si mostra per poi ritrarsi, e un racconto di una seduzione perdente, durevole, svelata, che si mostra per restare.

Nei termini di un'analisi semiotica dello specifico filmico, nel primo caso, dal punto di vista del montaggio, i frammenti daranno luogo a un racconto indubitabile, derivante dalla dissimulazione della manipolazione del montaggio sanzionata positivamente a livello di contenuto; nel secondo i frammenti comporranno una narrazione disarmonica, derivante da una manifestazione della manipolazione del montaggio, sanzionata negativamente a livello del contenuto. Se è vero che «fra desideri interni al testo e desideri esterni vi [...] è una corrispondenza per nulla casuale, un gioco di rispecchiamenti che è parte integrante del funzionamento narrativo» (Volli, 2002, p. 301), le vicende dei personaggi si intrecciano a quelle degli spettatori

7. Sull'effetto ironico negli approcci sentimentali (in letteratura), si veda anche Lorusso, 2006.

e il tutto si traduce nei suoi riguardi in due tipi di “effetti di senso” opposti. Nel primo caso il dispositivo rodato genera una finzione compatta, un blocco inespugnabile senza fessure, sulla cui superficie scorre fluidamente il suo racconto, a comprensione immediata. Nel secondo, lo stridere del dispositivo, in accordo con la natura metacinematografica del testo, chiama in causa una possibilità di riflessione sulle modalità consuete della seduzione (per come è stata rappresentata in un certo tipo cinema)⁸.

5. Conclusioni

Tuttavia, in entrambi i casi si ammette che il cinema ha dei canoni e delle convenzioni da rispettare: se ha intenzione di presentare storie immaginarie, esso deve attenersi alle regole della cinematografia, di qualunque tipo si tratti. In un primo caso, la verità convenzionale della seduzione stereotipa (riuscita) dipende dall’uso degli artifici (il montaggio, l’ellissi) in un senso preciso, volto a restituire una storia logicamente fluida. Qui l’immagine viene riconsegnata alla sua vocazione principale, quella di “apparire”. Ridotta a oggetto del piacere di uno sguardo, essa diventa una superficie inattraversabile, compatta, senza frattura, che significa in blocco e che si inserisce in un universo semplificato dove le cose funzionano sempre, in accordo con la massima baziniana secondo la quale «il cinema sostituisce al nostro sguardo un mondo che si accorda ai nostri desideri»⁹: basta tacere, tagliare. Nelle storie che funzionano bene, le seduzioni vanno a buon fine, gli stacchi di montaggio tagliano al punto giusto e i conti tornano. Dall’altra parte, però, l’imbarazzo incontenibile di Michele, l’esternazione dei suoi sentimenti e delle sue difficoltà, mettono altrettanto in scena l’ambizione di un desiderio: «Sarebbe bello se (il cinema) fosse semplice così»: «Volevo chiederti se potevi innamorarti di me». In accordo con questa ipotesi, nei suoi film, con particolare riguardo nei confronti delle prime produzioni, è stata rintracciata una marca onirica¹⁰, esplicitata in una non conformità rispetto alle norme sintattiche e stilistiche. Che altro non è se non un modo diverso di intendere la medesima massima baziniana, una procedura alternativa per configurare la stessa sostituzione: «Un mondo che si accorda ai nostri desideri al posto del nostro sguardo».

Riprendendo in conclusione quanto sostenuto da Barthes (1986), potrebbe trattarsi a questo punto davvero di un’estetica, che implicherebbe

8. Sulla doppia azione del montaggio si veda FEDERICO, 2019 e FEDERICO, 2017.

9. Citazione del regista medesimo, posta all’inizio de *Le Mépris* (1963) di Jean-Luc Godard. Si rimanda in ogni caso a BAZIN, 1958.

10. Vedi nota 5.

l'individuazione di un nuovo stereotipo (Barthes, Bouttes, 1979), dove gli "eroi" questa volta diventano semplicemente portatori di obbiettivi diversi (a sostegno di un regime narrativo differente, inteso in senso casettiano): lo stereotipo della seduzione fallimentare a non-happy ending¹¹. Un'estetica cinematografica che diventa strumento politico, e che protesta manifestando il dissenso, come può: dall'interno dei propri stilemi. A loro volta, questi, se rintracciati (auspicabilmente in senso sistematico) possono iniziare a fornire delle ipotesi sul perché alcuni film ci appaiono più "veritieri"¹² di altri, ci fanno ridere di più, e in fin dei conti ci piacciono anche di più.

Riferimenti bibliografici

ARNHEIM R., *Film as art*, University of Claifornia Press, 1957, trad. it., *Film come arte*, il Saggiatore, Milano 1960.

BARTEZZAGHI S., *Banalità. Luoghi comuni, semitica, social network*, Bompiani, Milano 2019.

11. Vedi Casetti 1990. In questi termini si esprime Pezzini 1998 : «L'atto è una risultanza della competenza del soggetto e di una esecuzione, il fare di un soggetto presuppone che quest'ultimo sia preliminarmente modalizzato in vista di questo fare, e dall'altra parte l'atto si inquadra in una ancora precedente manipolazione, innesco del soggetto da parte di un attante destinatario custode dei suoi valori. Viceversa, una volta compiuto l'atto, il soggetto resta in attesa di una sanzione, per cui il suo atto venga o meno riconosciuto come efficace. Anche attraverso questo schema molto generale è possibile vedere come si potrebbe da una parte descrivere una casistica delle dichiarazioni d'amore — se non una tipologia — a seconda del modo in cui è modalizzato il soggetto; a seconda del modo in cui riceve una sanzione (positiva o negativa); a seconda della maniera secondo la quale esegue l'atto e così via. [...] la storia "erotica" tra i due soggetti trova nella dichiarazione una tappa canonica, al di là della quale essa può bruscamente interrompersi [...] oppure "ripartire" secondo un progetto condivisibile. La dichiarazione d'amore è anche sempre una proposta di contratto, una forma di manipolazione secondo "sceneggiature intertestuali" ben condivise... si tratta di un fare che deve manifestare un essere (lo stato amoroso), ma anche una passione che deve tradursi in azione, e che al tempo stesso, per potersi realizzare, deve incontrare o modificare lo stato dell'altro per ottenere un atto reciproco, trasformare l'oggetto-valore preso di mira in un soggetto correlativo [...] la "paura" e al tempo stesso l'esaltazione del soggetto che sta per dichiararsi hanno a che fare con la sua percezione di trovarsi al punto di compiere l'atto "dovuto", con tutte le conseguenze che questo può comportare, e che sono conseguenze gravi perché viene messo in gioco il suo stesso essere», pp. 230–231.

12. Sul tema, si vedano gli atti del convegno "La forma cinematografica del reale", Palermo 11–15 dicembre, 2018, Palermo University Press, in corso di stampa; MONTANI, 1999. Se, come sostiene BASSO FOSSALI, 2008, il pianosequenza è «solitamente ascritto a un'estetica realista in quanto rispettoso della continuità temporale, di una durata qualitativamente caratterizzata. Autori come Antonioni o Anghelopoulos ne ribaltano la vocazione, utilizzando estensivamente ma introducendovi spesso chiare discontinuità temporali sul piano dell'enunciato», p. 39, è in ogni caso indubbio che, in un senso o nell'altro, la "durata" nei film ha sempre a che fare con una critica a o un'intenzione di "realismo", basti considerare anche solo i recenti *La vita di Adèle* e *Mektoub, my love* di Abdellatif Kechiche.

- BARTEHS R., *Le Grain de la Voix. Entretiens 1962–1980*, Éd. du Seuil, Paris 1981, trad. it., *La grana della voce. Interviste 1962–1980*, Einaudi, Torino 1986.
- , *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, trad. it., *Il brusio della lingua. Saggi critici 4*, Einaudi, Torino 1988.
- BARTHES R., BOUTTES J.-L., *Luogo comune*, in *Enciclopedia*, vol. VIII, Einaudi, Torino 1979.
- BASSO FOSSALI P., *Vissuti di significazione. Temi per una semiotica viva*, ETS, 2008.
- BAZIN A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris, 1958, trad. it., *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999.
- CAROTENUTO A., *Riti e miti della seduzione*, Bompiani, Milano 1994.
- CASSETTI F., DI CHIO F., *Analisi del film*, Bompiani, Milano 1990.
- CERVINI A., *La forma cinematografica del reale*, Palermo University Press, Palermo 2019.
- DE GAETANO R., *La sincope dell'identità. Il cinema di Nanni Moretti*, Lindau, Torino 2002.
- ECO U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.
- FEDERICO M., *Trailer e film, strategie di seduzione cinematografia nel dialogo tra i due testi*, Mimesis, Milano 2017.
- , *Forwarding the flashback*, in “Scenari”, n. 1, 2019 (in corso di stampa).
- FERRARO G., SANTANGELO A. (a cura di), *Uno sguardo più attento. I dispositivi di senso dei testi cinematografici*, Aracne, Roma 2013.
- GILI J., *Nanni Moretti*, Gremese, Roma 2001.
- LORUSSO A., *La trama del testo. Problemi, analisi, prospettive semiotiche*, Bompiani, Milano 2006.
- MARRONE G., *Luoghi comuni. Un'analisi semiotica*, in N. La Fauci (a cura di), *Il telo di Pangloss. Linguaggio, lingue, testi*, Epos, Palermo 1994.
- MAZIERSKA E., RASCAROLI L. (a cura di), *Nanni moretti, sogni e diari*, Gremese Editore, 2006.
- MONTANI P., *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini, Milano 1999.
- MONTINI F., *Nanni*, in G. Ranucci, S. Ughi (a cura di), *Nanni Moretti*, Dino Audino Editore, Roma 1993, 21.29.
- MORIN E., *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Éditions de Minuit, Paris 1956, trad. it., *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Feltrinelli, Milano 1982.
- PEZZINI I., *Le passioni del lettore. Saggi di semiotica del testo*, Bompiani, Milano 1998.
- VOLLI U., *Apologia del silenzio imperfetto*, Feltrinelli, Milano 1991.

———, *Fascino. Feticismi e altre idolatrie*, Feltrinelli, Milano 1997.

———, *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002.

WUNENBURGER J.J., *Philosophie des images*, Presses Universitaires de France, Paris 1997, trad. it., *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999.

Ciò di cui il desiderio è segno

Desiderio, amore e narrazione in una prospettiva antropologica

GIOVANNI LEGHISSA*

Abstract

Philosophers like Badiou and Nozick — among others — have attempted to define the phenomenon of love in ways that leave unanswered the question of how love, desire and the process within which the subject constitutes itself are intertwined. To articulate this question, a general theory of sign production is needed. Ugo Volli, in a work aimed at showing how desire, love and self-realization are part of the same constellation, offers instead a persuasive explanation of the fact that the manifold expressions of human desire cannot even take place if severed from the presence and efficacy of those narratives that allow for the constitution of human subjectivity.

Keywords: desire, love, narrativity, philosophy, anthropology.

I filosofi si sono variamente confrontati sia con il tema dell'amore che con quello del desiderio, che sorregge il primo ed è ad esso correlato. Vale la pena, innanzi tutto, ricordare alcuni esempi significativi. Questi, però, verranno riportati soprattutto per mostrare l'insufficienza di un approccio unicamente filosofico al problema; ciò renderà poi plausibile l'allargamento della prospettiva a partire dalla quale considerare l'oggetto della presente riflessione. Si vedrà, così, che solo con l'ausilio di una teoria della narrazione, dotata di solide basi antropologiche, il discorso sull'amore e il desiderio risulta articolabile in modo esaustivo.

Due soggetti che si desiderano a volte aspirano a formare un collettivo composto da entrambi. Un collettivo esclusivo, dotato di regole sue proprie, separato — anche se non del tutto — da altri collettivi organizzati¹. La coppia che così si forma può concepire se stessa in vario modo ed eventualmente dar vita a una specifica narrazione intesa a spiegare il senso della propria unione. Il filosofo che riflette sull'unione amorosa si pone nella posizione di un osservatore di secondo ordine e cerca di attribuire un significato

* Afferenza.

1. Che sia proficuo indagare la coppia formata da due persone che si amano anche a partire da una prospettiva sociologica, che mostra in che senso la dinamica del rapporto d'amore risponde a precise esigenze di tipo organizzativo, lo mostrano bene GIDDENS, 2013 e LUHMANN, 2016.

a ciò che fanno — o sono supposti fare — coloro che dicono di amarsi e quest'operazione di attribuzione non può non riflettere le più generali preferenze filosofiche dell'autore in relazione alla struttura generale dei collettivi. Badiou, per esempio, identifica l'amore con una peculiare forma di condivisione identitaria che potenzialmente sfugge ai limiti imposti da un individualismo che viene visto come negatore della condivisione e dell'ospitalità verso le differenze. La semplice esistenza di una coppia che decide di costituirsi a partire dall'amore risponde, per Badiou, a una domanda filosofica ben precisa: «Cos'è il mondo quando se ne fa esperienza a partire dal due e non dall'uno?»². In contrapposizione a tale concezione dell'amore, possiamo identificare altre tre modalità di costruzione di un rapporto di coppia: l'unione intesa come contratto, la quale si dipana in conformità a un'ideologia borghese volta a ricondurre ogni forma di rapporto a un calcolo che prevede una partizione il più possibile equa dei costi e dei benefici (è il caso, secondo Badiou, di coloro che si sono incontrati grazie a Meetic); l'unione basata sull'illusione dell'amore romantico, che implica l'esistenza di una passione reciproca volta a garantire — o a promettere — un rapporto che deve culminare nella fusione degli amanti, nel fare di due uno; vi sarebbe infine la coppia che ha riconosciuto la sterilità — o addirittura il carattere pernicioso — dell'amore come passione e che vive con disincanto la precarietà dello stare assieme. A Badiou interessa invece l'amore che si fa proposito esistenziale, che si lascia concepire — e vivere — come evento, cioè come un'apertura verso l'altro che mette in crisi la stabilità di quelle strutture identitarie forti in virtù delle quali i soggetti si garantiscono la propria sopravvivenza, o cercano di difendere i propri interessi. La nozione di evento ricopre un ruolo centrale nella riflessione del filosofo francese³, e non deve dunque stupire che essa venga utilizzata quale operatore discorsivo atto a dar conto dell'esperienza amorosa. Coloro che fanno esperienza dell'amore si sanno separati, disgiunti, non solo diversi l'uno dall'altro: sanno insomma di essere due. Questo punto di partenza costituisce un dato di fatto che non solo non può essere soppresso, ma va anzi mantenuto in quanto tale. Tuttavia, in virtù dell'incontro amoroso, gli amanti possono sperimentare assieme un diverso modo di abitare il mondo, possono cioè scoprire la contingenza che fa da tessuto connettivo all'intera trama dell'esperienza. Essendo il risultato di un incontro casuale, l'amore è ciò grazie a cui si rende visibile il carattere contingente del mondo. Badiou attribuisce di conseguenza all'amore lo status metafisico dell'evento, «cioè di qualcosa che sfugge alla legge immediata delle cose»⁴. L'evento è plura-

2. BADIOU, 2013, p. 31.

3. Cfr. BADIOU, 1995.

4. BADIOU, 2013, p. 38.

lizzante, è ciò che scardina quel principio d'ordine che riposa sulla legge dell'Uno. Se l'amore è rinuncia a porre in essere un'unificazione inglobante, se è capacità di mantenere la differenza, di mantenersi, più precisamente, "nella" differenza, se è insomma un modo per dare ordine e senso all'esperienza dal punto di vista del Due, allora esso è istanziazione del carattere eventuale e contingente dell'essere.

Ciò che in questa concezione viene fortemente enfatizzato è il modo in cui due individui scelgono di stare assieme. È come se Badiou attribuisse all'amore l'onere di provare che gli umani sono capaci di sperimentare, almeno in un ambito della vita collettiva, quei tratti contingenti del mondo che la sua filosofia identifica grazie alla nozione di evento. Non a caso, vi è una stretta affinità tra l'amore e la politica. Se interrogarsi sull'essenza del politico significa chiedersi «di cosa sono capaci gli individui allorché si riuniscono, si organizzano, pensano e decidono», nel caso dell'amore si tratta di chiedersi se gli individui «sono capaci, in due, di assumersi la differenza e di renderla creatrice»⁵. In entrambe le situazioni, a essere in gioco è la possibilità di costruire nuove forme di socialità, annunciatrici di un'utopia ben precisa, che consiste nel rendere immaginabili collettivi strutturati in modo solidale e non gerarchico. Anzi, l'amore sembra avere, da un certo punto di vista, un primato rispetto alla politica: siccome la rivoluzione pare ormai uscita dall'ordine del giorno di qualsivoglia agenda politica, è all'unione amorosa che viene affidato il compito di inverare, seppur in forme parziali, l'aspirazione a costruire una società diversa da quella attuale. Prova ne sia che Badiou non sembra molto interessato a indagare i legami a volte problematici tra desiderio sessuale e amore. La coppia amorosa di cui parla è formata da due individui che vogliono restare fedeli l'uno all'altro, che si impegnano a lottare per mantenersi fedeli al patto che ha generato la loro unione. Ed è dalla riuscita del loro sforzo che essi possono essere additati a modello di un nuova forma del collettivo: «Nell'amore la fedeltà designa questa lunga vittoria: il caso dell'incontro vinto giorno dopo giorno nell'invenzione di una durata, nella nascita di un mondo»⁶.

Quando parla di amore, Robert Nozick svolge invece il suo discorso ben lungi dalla poetica della rivoluzione— non è un caso che si tratti di un autore che, quando ha rivolto la sua attenzione ai fondamenti del politico, ha svolto le proprie riflessioni muovendosi nel solco della tradizione liberale. In un testo che raccoglie varie riflessioni sul senso della vita, Nozick dedica un capitolo alla sessualità e uno all'amore. Nel capitolo sulla sessualità, Nozick si dimostra capace di descrivere con notevole acume fenomenologico sia il

5. BADIOU, 2013, p. 63.

6. BADIOU, 2013, p. 55.

grado di coinvolgimento che l'incontro tra due corpi comporta, sia la portata esistenziale che esso ha, dal momento che si tratta di un coinvolgimento totale, senza residui.

Non sorprende — scrive per esempio — che il sesso possa risvegliare ed esprimere emozioni profonde. La fiducia con cui mostriamo all'altro ciò che ci dà piacere, la nostra vulnerabilità quando lasciamo che un altro ci dia e controlli questi piaceri, compresi i piaceri che hanno riflessi infantili o edipici, o anali, non sono cose che vengono facilmente.⁷

Non è facile sostenere con maturità e consapevolezza l'incontro sessuale in quanto tale incontro presuppone sia una buona dose di fiducia in se stessi, ovvero nella propria capacità di godere (bisogna insomma che uno si autorizzi a godere, a ricevere e a dare piacere), sia una grande fiducia nell'altro, che si suppone abbia scelto di condividere un certo tipo di esperienze e una certa forma di coinvolgimento. E qui incontriamo subito il limite — non facilmente aggirabile, come si vedrà — delle riflessioni di Nozick, le quali risultano pur importanti sia per l'efficacia delle descrizioni della variegata fenomenologia dell'eros, sia per il modo in cui si mostra la complessità degli intrecci tra l'atto sessuale e la sfera emotiva. Nozick descrive gli amanti come due soggetti pienamente autocoscienti, come individui che maneggiano pienamente il proprio grado di coinvolgimento nell'abbandono passionale che l'atto erotico, per riuscire, richiede. La dimensione del desiderio, in quanto espressione dell'inconscio, resta esclusa dall'orizzonte discorsivo di questo autore.

Ciò non deve in realtà sorprendere, se si considera il peso che ha avuto, nell'ambito di tutta la sua produzione teorica, l'indagine dei modelli di razionalità⁸. Anche nel capitolo dedicato all'amore, che segue quello dedicato alla sessualità, si ha l'impressione che gli amanti vengano trattati come due attori che hanno fatto una scelta — mentre l'oggetto dell'indagine filosofica sembra consistere nel capire quale sia il modello di razionalità a cui tale scelta soggiace. Coloro che si amano, per Nozick, hanno scelto di aderire a un'entità sociale di tipo nuovo, il "noi", che presenta caratteristiche ontologicamente diverse dalle singole entità degli individui⁹. All'interno di questa relazione, che ciascuno dei due vive come unica in quanto diversa dalla situazione precedente in cui ciascuno se ne stava invece per conto proprio, si sperimenta qualcosa che non è equiparabile né all'amicizia né all'amore-passione, ovvero il fatto che il benessere della persona amata

7. NOZICK, 2014, p. 63.

8. Cfr., per esempio, NOZICK, 1995.

9. Va aggiunto che Nozick qui non approfondisce il tema dello statuto ontologico di un collettivo, e si limita a rimandare a GILBERT, 1989. A mia volta non mi addentro in questa questione, che meriterebbe una trattazione a parte, e rimando solo a LIST, PETTIT, 2011.

è, in qualche misura, tale da condizionare il nostro benessere. Se la persona amata sta male, stiamo male anche noi. E viceversa. Tale interesse per l'altro, per il benessere dell'altro, fa sì che quel bisogno di possedere l'altro che caratterizza il sentimento amoroso venga fortemente attutito: «Ciascun membro di un "noi" vuole possedere l'altro completamente e tuttavia ha anche bisogno che l'altro sia un individuo indipendente e non sottomesso»¹⁰. In questo difficile gioco di oscillazione tra coinvolgimento e distacco, tra adesione al "noi" e riconoscimento reciproco degli spazi di autonomia di cui ciascun membro del "noi" deve godere, si pone anche la questione progettuale dell'amore, la questione cioè della durata del rapporto amoroso. Ed è qui che Nozick sfodera le sue armi filosofiche più raffinate, che gli servono per analizzare la questione posta dalla fedeltà al patto siglato dai membri del "noi" — armi che, come detto, sono sì efficaci da un lato, ma dall'altro non si rivelano idonee a cogliere in che senso vada configurato il legame che unisce amore e desiderio. Per Nozick, se due si amano, non cercano di trovare al di fuori della dimensione racchiusa dal "noi" ciò che eventualmente potrebbe loro mancare in quanto esseri umani. Hanno fatto una scelta iniziale, che evidentemente teneva conto degli effetti dell'innamoramento iniziale, ma che pure comportava il fatto di aver constatato che ci sono buone ragioni per stare assieme, per completarsi a vicenda. Ora, tale scelta iniziale è una scelta d'amore, secondo Nozick, solo se viene confermata nel tempo. All'inizio dell'unione si attua una sorta di *imprinting*, che sancisce i caratteri che assumerà poi il "noi". Certo, gli umani non sono come le anatre, nel senso che gli umani sono liberi di operare delle scelte in base al gusto tali da modificare i condizionamenti di tipo biologico. Si può dunque immaginare che uno dei due membri della coppia si predisponga a ricevere un nuovo *imprinting*, occasionato all'incontro con un'altra persona. «Ma questo cambiamento non potrà essere cercato da chi appartiene a un noi»¹¹. Come mai ciò accada, può, in prima battuta, essere spiegato con ragioni di tipo economico. Se si è fatto un investimento — emotivo, ma non solo — nella costruzione della coppia, diventa alquanto dispendioso non solo mettersi a cercare un altro partner, ma anche investire nuove risorse ed energie psichiche nella costruzione di un nuovo rapporto. Tanto più se si trova appagante l'equilibrio raggiunto nella propria vita di coppia. «Perciò non è saggio cercare di fare il cambio quando la propria situazione è ragionevolmente soddisfacente; l'energia che si consumerebbe nella ricerca potrebbe essere meglio investita nel migliorare il proprio "noi" attuale»¹². Insomma, coloro che si sono scelti per amore e hanno deciso di

10. NOZICK, 2014, p. 75.

11. NOZICK, 2014, p. 77.

12. NOZICK, 2014, p. 78. Non vi è lo spazio per farlo qui, ma sarebbe interessante confrontare

formare una coppia stabile non fanno altro, decidendo di rimanere assieme, che risparmiare sui costi di transazione — come direbbe Coase — derivanti dalla ricerca di un partner migliore.

Accanto a tale argomento di natura economica, Nozick ne adduce un altro, invero più articolato, che tiene conto di quanto sia importante, per gli individui, la costruzione di identità stabili e rassicuranti. Quando si è deciso di formare un “noi”, si è scelto di identificarsi con tale nuova struttura identitaria, e lo si è fatto ipotizzando che tale identificazione possa appagare il nostro bisogno di entrare in una sfera che permette non solo di sentirsi rassicurati sul piano emotivo, ma anche di avvertire un senso di completezza in relazione all’identità personale. Ora, afferma Nozick, non è facile stabilire quali criteri razionali ci portino a confermare la bontà della scelta amorosa fatta, la quale ci ha indotto a trovare nell’altro colui o colei la cui sola presenza ci appaga e ci rende contenti. La risposta a tale questione è «tanto complicata e misteriosa quanto il rapporto che ognuno di noi ha con la sua identità singola»¹³. Ciò lo porta a concludere che nella relazione d’amore, basata sul “noi”, ne va di qualcosa che tocca in maniera profonda lo stesso processo che ci porta a identificarci con noi stessi e a trovare appagamento nell’immagine che abbiamo di noi in quanto individui. Amare allora può ben essere visto come un’esperienza spirituale, come un cammino di scoperta di sé che passa sì attraverso il rapporto con l’altro, ma che configura i contorni di quella topologia del sé alla cui definizione lavoriamo in fondo per tutta la nostra vita.

Il fatto che Nozick abbia ammesso che per definire il senso dell’esperienza amorosa sia necessario scomodare la nozione di identità significa però che i soli criteri di razionalità, con i quali lavora abitualmente il filosofo per studiare le azioni umane, non sono del tutto sufficienti. Risulta allora più opportuno costruire un modello teorico che tenga conto di come le identità si pongano in essere e si sviluppino narrativamente. I vantaggi di tale modello sono notevoli, in quanto esso permette di connettere la sfera dell’amore a quella dell’identità personale mostrando come tale connessione metta in gioco sia la nozione di desiderio, sia la nozione di felicità, le quali difficilmente possono essere lasciate fuori se si vuol considerare l’esperienza amorosa in modo esaustivo. Un simile modello si trova in un’opera di Ugo Volli, *Figure del desiderio*, che rende conto della complessità del fenomeno qui in questione anche grazie al fatto che la filosofia non è la sola

questo argomento addotto da Nozick con le considerazioni che Lucrezio svolge alla fine del Libro IV del *De rerum natura*, in cui, dopo una disamina piuttosto cruda e fortemente pessimistica (dai toni a volte anche misogini) delle peripezie e delle delusioni a cui va incontro il soggetto che voglia amare, consiglia una vita matrimoniale tranquilla, esente da passioni, che deve avere come principale caratteristica quella di essere sufficientemente soddisfacente — cfr. Lucrezio, 2005, pp. 331 e ss.

13. NOZICK, 2014, p. 82.

disciplina a cui chiedere ausilio per definire quest'ultimo. Nel dar conto di cosa significhi desiderare qualcuno, con il quale eventualmente si intreccerà anche un rapporto duraturo di amore, si deve poter spiegare cosa significa identificarsi non tanto con un "noi", ma soprattutto con una storia che da un lato ha come protagonisti i due amanti, e dall'altro si interseca con corpi narrativi di portata molto ampia. Tale storia non può infatti essere concepita solo come la storia che i due si raccontano quando sperimentano la forza del desiderio che governa la reciproca attrazione, o quando istituiscono la loro unione amorosa, ma va letta anche come una storia che rimanda a un complesso narrativo più vasto che coinvolge il modo in cui la felicità, l'amore e il desiderio sono stati pensati e rappresentati nel corso della tradizione culturale a cui gli amanti appartengono. La corporeità del desiderio, come pure il complesso emotivo che sta alla base del sentimento d'amore, non è mai un elemento vitale neutro dal punto di vista culturale, non è mai cioè riconducibile a un dato biologico, sul quale solo poi si iscrive il dato culturale, ma è già da sempre coalescente con l'enciclopedia all'interno della quale si sono formati i codici che rendono non solo riconoscibili, ma anche esperibili l'amore e il desiderio. Come scrive Volli, c'è infatti:

Un varco, un salto, un passaggio qualitativo fra la segnalazione biologica di una mancanza e la sua determinazione come desiderio. In questo varco agiscono filtri sociali, gusti individuali, qui provano a lavorare perfino le seduzioni della pubblicità. Quel che prima di questo salto era una sorta di segnale d'allarme psicofisico, dopo di esso è una rappresentazione o una narrazione [...]. Questa rappresentazione o narrazione si costituisce secondo certe regole sintattiche e contenutistiche che la determinano a un livello più culturale e sociale o psichico e soggettivo che biologico. Culturale e psichico significa qui: realizzato secondo certi codici, una certa enciclopedia, certe memorie, certe definizioni di gusti e comportamenti. Tale doppia denominazione costituisce [...] il "gioco" del desiderio: mai completamente corporeo [...], perché il desiderio "trascende" e "ridetermina" il bisogno [...] ma neppure completamente culturale perché è "nel" corpo, dunque a un livello del tutto individuale e da un certo punto di vista "passivo" e inevitabile.¹⁴

Qui si mostra la produttività della nozione semiotica di enciclopedia, intesa quale insieme di *script* che predeterminano l'esperienza che i soggetti fanno del mondo e di se stessi — *script* che cioè fungono da «schemi d'azione e di comportamento prestabiliti»¹⁵. Grazie a tale nozione, si riesce innanzi tutto a spiegare cosa ha significato, all'interno della tradizione europea, dalla Grecia in avanti, aver sviluppato specifiche pedagogie del desiderio, volte a indurre i soggetti a disciplinare i propri desideri. Ma soprattutto si rende comprensibile in che senso i soggetti articolino il proprio desiderio in

14. VOLLI, 2002, p. 95.

15. ECO, 1984, p. 70. Sulla nozione semiotica di enciclopedia, mettendola in relazione con quella filosofica di archivio, mi soffermo in LEGHISSA, 2017, a cui rimando.

relazione all'intero insieme di pratiche sociali che fanno da cornice all'uso dei piaceri, alla realizzazione del sé, alla coltivazione dei propri gusti, alla ricerca individuale della felicità. Né va trascurato il fatto che tale cornice include persino il dispiegarsi delle narrazioni atte a costruire quei desideri collettivi che stanno alla base delle utopie politiche.

Deleuze, commentando Proust, mette in luce come ogni esperienza amorosa sia in sé tutt'altro che unica: essa ripete quelle precedenti, si inserisce cioè in una serie. Ed è una serie che si estende al di là dei confini della biografia dei singoli. L'amore, che gli amanti vivono come un'esperienza unica e irripetibile, è in realtà un'esperienza transindividuale, che tocca in qualche modo la storia dell'umanità¹⁶. Ma per capire in che senso ciò sia vero, è necessario disporre di una teoria dell'enciclopedia di matrice semiotica, altrimenti non si coglie il significato di quell'embricazione tra l'individuale e il collettivo (o, se si vuole, transpersonale) che si manifesta in tutte le esperienze umane, compresa quella amorosa. La riflessione di Volli sul desiderio, in altre parole, pone in luce come sia indissolubilmente unito ciò che una riflessione in fondo ingenua sul desiderio — ma non per questo meno diffusa — tenderebbe invece a separare. Secondo quest'ultima, da un lato avremmo il corpo, il corpo desiderante, che fa sperimentare al soggetto una passività irriducibile: il soggetto desiderante è soggetto al desiderio, è intrappolato in una sorta di cattura che non lascia scampo. Qui il *Trieb* di cui parla Freud si declina quale spinta pulsionale che la coscienza non può controllare né padroneggiare (offrendo così, tra l'altro, una lettura parziale e in fondo erronea delle stesse tesi freudiane). Dall'altro lato avremmo un insieme di codici culturalmente determinati che avrebbero la funzione di offrire ai soggetti uno spazio di manovra simbolico affinché questi possano dare parola alle proprie esperienze quando amano, desiderano o cercano di essere felici. Questa dicotomia in realtà non si dà mai, o meglio si dà solo se si suppone sensata la divisione del lavoro all'interno dell'enciclopedia dei saperi: da una parte vi sono infatti le discipline che si occupano della meccanica o della chimica del desiderio (dalle neuroscienze alla psicologia evolutiva), dall'altra vi sono le discipline che studiano i fenomeni culturali, le quali si incaricano di individuare come la varietà dei processi di produzione del senso possano rispecchiare le strutture immaginarie del desiderio.

Ciò che si tratta invece di capire, secondo Volli, è come tanto il corpo desiderante quanto il corpo che viene desiderato siano corpi semiotici, corpi mai nudi, già da sempre investiti di senso e atti a produrre senso — e questo proprio "in quanto corpi". Non troppo distanti da ciò risultano alcune intuizioni lacaniane, che Volli opportunamente riprende e rielabora, conferendo ad esse maggior intelligibilità. «Un soggetto, in quanto tale,

16. DELEUZE, 1986, p. 67.

non ha molto a che fare con il godimento. Ma al contrario, il suo segno è suscettibile di provocare il desiderio. Qui è la molla dell'amore», scrive Lacan¹⁷. Il soggetto desiderante è dunque preso in una cattura immaginaria, in quanto il fantasma dell'altro costringe a modellare la mancanza di cui il desiderio è cifra: «Il soggetto non è nel punto in cui desidera, ma è da qualche parte nel fantasma»¹⁸. Il fantasma che qui viene evocato quale causa del desiderio non è solamente l'immagine di un corpo, una *Gestalt* che scatena reazioni emotive in quanto esibisce visivamente ciò che per un soggetto vale come incarnazione della bellezza, ma esso è anche ciò che mette in moto un regime discorsivo atto a dare forma al desiderio. Quest'ultimo, infatti, si deve poter dire, si deve poter inscrivere da qualche parte nella scena del discorso: «Il desiderio è articolato, precisamente nella misura in cui è legato alla presenza del significante nell'uomo»¹⁹.

Si capisce meglio tutto ciò se si considera la stretta parentela che lega il fantasma lacaniano al *semblant* che sta al centro della produzione poetica trobadorica — una parentela che lo stesso Lacan non manca di esplicitare in più luoghi della sua opera. Rielaborando e inserendo in un nuovo contesto le teorie che, dall'antichità greca in avanti, costituivano il fulcro della riflessione medico-scientifica sull'immaginazione, i poeti provenzali e stilnovisti avevano sviluppato una teoria dell'oggetto d'amore e del desiderio che poneva in una relazione strettissima la fisicità del fantasma, pneumaticamente (quindi materialmente) presente nella facoltà immaginativa, e l'incorporeità della parola che nomina l'altro. Quest'ultima quindi sutura la presenza dell'altro, in quanto oggetto immaginato e desiderato, e la sua assenza in quanto altro soggetto, che non solo resiste a ogni forma di assimilazione e di inglobamento, ma che può anche rimanere per sempre assente. La necessità del discorso amoroso è tutta qui: è la necessità di costruire spazi poetici per ospitare l'assenza dell'altro — o, che è lo stesso, la sua presenza fantasmatica. «L'inclusione del fantasma e del desiderio nel linguaggio è la condizione essenziale perché la poesia possa essere concepita come *joï d'amor*. La poesia è, in senso proprio, *joï d'amor*, perché è essa stessa la *stantia* in cui si celebra la beatitudine dell'amore»²⁰. Si configura quindi una scena in cui l'assente viene reso presente narrativamente, e il soggetto desiderante può gestire lo spazio discorsivo che rende possibile una attribuzione di senso alla distanza o all'assenza. In un certo senso, il parlare d'amore permette una sorta di terapia del desiderio, in quanto diventa un modo per abitare

17. LACAN, 1983, p. 50.

18. LACAN, 2016, p. 458.

19. LACAN, 2004, p. 339.

20. AGAM BEN, 1977, p. 152. Sul discorso amoroso medievale, oltre alle analisi agambeniane, miranti a mostrarne la densità sul piano filosofico, si vedano almeno LAZAR, 1964 e GAUNT, 2006.

la distanza tra sé e un oggetto amato che non smetterà mai di rimanere in fondo inaccessibile.

Tuttavia, con buona pace di Agamben (e di Lacan), l'esperienza del desiderio non può essere descritta solo facendo ricorso alle retoriche dell'assenza, sebbene questa abbiano giocato un ruolo importante entro la storia dell'amore in Occidente. Volli, giustamente, non manca di sottolineare il fatto che un discorso sul desiderio tutto incentrato sulla questione della mancanza rischia di essere poco produttivo: «La definizione del desiderio in termini di mancanza è inevitabilmente circolare, dato che manca solo ciò che si desidererebbe ci fosse»²¹. Se si è disposti a prendere sul serio il nesso tra desiderio, fantasma e strutture narrative, si deve allora ammettere che la presenza fantasmatica di ciò che desideriamo sia tale da configurare uno spazio immaginario, cognitivamente denso, in cui è possibile anticipare — secondo una modalità che per certi versi ricorda lo schematismo kantiano — ciò che desideriamo, uno spazio insomma in cui la mancanza dell'oggetto desiderato entra a far parte del nostro sé quale parte integrante, definendone i confini in modo narrativo. Se si trascura questo aspetto, non si comprende come mai l'altro, che il soggetto desidera e con cui intende instaurare un rapporto amoroso, possa appagarci con la sua presenza, possa occupare un posto così alto in termini valoriali da risultare preferibile a qualunque altra persona. «Non si può capire l'asse fra desiderio e piacere se non si ammette un calcolo sull'irreale, o se si vuole, una qualche forma di presenza ("mentale" o narrativa) di ciò che è assente. Il fatto è che la mancanza è un'"assenza percepita" di un "bene", che pertanto "misura il mondo su di me"»²². Ciò non significa che poi tutti i conti tornino: è chiaro che la traiettoria che va dal desiderio alla sua realizzazione è sempre accidentata e mai lineare. Non è che, sapendo cosa desideriamo, poi semplicemente mettiamo in atto uno specifico corso di azione che ha come obiettivo la piena realizzazione del desiderio — realizzazione che coincide con la felicità. Ciò che conta — e qui Volli riprende un'intuizione già kantiana — non è tanto la corrispondenza dello stato del mondo al desiderio, quanto piuttosto la "rappresentazione" di questo fatto.

È a questo punto che si coglie con chiarezza il peso che Volli attribuisce al nesso tra narrazione e desiderio.

Ogni desiderio, in realtà, è desiderio "per una storia". Sul piano sostanziale, insomma, il desiderio è sempre riferito implicitamente a una storia, dove per lo più il soggetto dell'enunciazione (del desiderio) è anche il soggetto dell'enunciato. Desiderare è innanzi tutto «raccontare una bella storia su di sé»; in particolare è volere che "ci accadano" certe cose, in un certo ordine, secondo una certa logica.

21. VOLLI, 2002, p. 47.

22. VOLLI, 2002, p. 65.

È la vicenda (la controparte oggettiva di una narrazione implicita) ciò che si desidera davvero: la vicenda di un matrimonio, di una seduzione, di un pranzo, di un arricchimento, di una guarigione.²³

Lo stesso sogno, che Freud identifica come luogo di realizzazione del desiderio, è la matrice di una trasformazione narrativa del sé, e in fondo l'intera psicoanalisi, non tanto come teoria generale del desiderio, quanto soprattutto come pratica terapeutica, non è che il tentativo di rimodulare narrativamente la storia che il soggetto nevrotico si racconta, offrendo storie alternative, capaci di indicare operativamente possibilità di scelta che, in prima battuta, si presentavano al soggetto come inconcepibili o addirittura inimmaginabili²⁴.

In tal modo, veniamo indotti ad abbracciare una prospettiva che mira a indicare come il fatto di raccontar storie — il fatto di produrre segni, di dare significato al mondo e all'esperienza che facciamo nel mondo — sia parte di un processo evolutivo che coinvolge assieme i soggetti membri della specie *Homo sapiens* e le semiosfere in cui questi si muovono e agiscono sin da dall'inizio della propria storia evolutiva. Ed è questo un fatto di cui si riesce a dar conto solo se ci si serve dei concetti operativi messi in campo da Volli, che inseriscono la fenomenologia del desiderio e dell'amore entro la cornice di una teoria onnicomprensiva della comunicazione culturale, oppure se si è disposti a immettere la riflessione sulla produzione narrativa entro una cornice disciplinare che di fatto fa sfumare i confini tra teoria della letteratura e neuroscienze evolutive, come fa per esempio Cometa in un suo recente lavoro²⁵. La filosofia, come si è visto sopra, sembra avere le armi un po' spuntate in relazione a tale questione. Fa eccezione il percorso riflessivo di Hans Blumenberg, un autore che qui vale la pena ricordare seppure in modo cursorio. Blumenberg, infatti, in tutta la sua opera si è sforzato di mostrare che «il rapporto dell'uomo con la realtà è indiretto, circostanziato, differito, selettivo e soprattutto “metaforico”»²⁶. Ma anche nel suo caso, va subito aggiunto, la filosofia si trasforma in antropologia, in una teoria dell'umano, cioè, che sposta il fuoco dell'attenzione da ciò che gli umani pensano coscientemente di fare a ciò che gli umani fanno perché una certa storia evolutiva — che anche storia della razionalità — li porta a riempire di segni il mondo²⁷. E i segni del desiderio e dell'amore non fanno eccezione, come mostra Volli: anch'essi riempiono di senso — con la loro onnipervasività sia nel campo dei vissuti individuali sia nel campo

23. VOLLI, 2002, pp. 158 e ss.

24. Cfr. BENVENUTO, 2017.

25. Cfr. COMETA, 2017.

26. BLUMENBERG, 1987, p. 95.

27. Cfr. BLUMENBERG, 2006.

dell'immaginario collettivo — l'incontro con il reale della corporeità.

Forse solo l'atto sessuale, e il godimento che in esso è implicato, resiste alla significazione e si pone come uno di quegli elementi dell'esperienza di cui non si deve parlare e di fronte al quale si può solo tacere, restando inassimilabile al concetto²⁸. Tuttavia, il fatto che si sia inventato un sapere come la psicoanalisi, che in qualche modo tenta di circoscrivere la complicata relazione tra desiderio e godimento, prova in fondo che nemmeno in quel caso si possa smettere di produrre discorsi.

Riferimenti bibliografici

- AGAMBEN G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977.
- BADIOU A., *L'essere e l'evento*, a cura di G. Scibilia, Il Melangolo, Genova 1995.
- , *Elogio dell'amore. Intervista con Nicolas Truong*, Neri Pozza, Vicenza 2013.
- BENVENUTO S., *Leggere Freud. Dall'isteria alla fine dell'analisi*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017.
- BLUMENBERG H., *Le realtà in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano 1987.
- , *Beschreibung des Menschen*, aus dem Nachlaß herausgegeben von M. Sommer, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006.
- COMETA M., *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Cortina, Milano 2017.
- ECO U., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984.
- DELEUZE G., *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 1986.
- GIDDENS A., *La trasformazione dell'intimità. Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne*, il Mulino, Bologna 2013.
- GAUNT S., *Love and Death in Medieval French and Occitan Courtly Literature*, Oxford University Press, Oxford–New York 2006.
- GILBERT M., *On Social Facts*, Routledge, London 1989.
- LEGHISSA G., *Tra enciclopedia e archivio*, “aut aut”, 2017, 375: pp. 158–169.
- LIST C., PETTIT P., *On Group Agency. The Possibility, Design and Status of Corporate Agents*, Oxford University Press, Oxford–New York 2011.
- LACAN J., *Il Seminario. Libro XX. Ancora. 1972–1973*, Einaudi, Torino 1983.
- , *Il Seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio. 1957–1958*, Einaudi, Torino 2004.

28. Cfr. ZUPANCIC, 2018.

- , *Il Seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione. 1958–1959*, Einaudi, Torino 2016.
- LAZAR M., *Amor courtois et “fin amors” dans la littérature du XII^e siècle*, Klincksieck, Paris 1964.
- LUCREZIO, *De rerum natura*, a cura di A. Fellin, UTET, Torino 2005.
- LUHMANN N., *Amore. Un seminario*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2016.
- NOZICK R., *La natura della razionalità*, Feltrinelli, Milano 1995.
- , *La vita pensata. Meditazioni filosofiche*, Rizzoli, Milano 2014.
- VOLLI U., *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Cortina, Milano 2002.
- ZUPANCIC A., *Che cos'è il sesso?*, Ponte alle Grazie, Milano 2018.

Il problema difficile

L'esperienza ineffabile e la sua possibile semiotica

ALESSANDRA LUCIANO*

Abstract

My contribution focuses on two essays by Ugo Volli, who are dedicated to understanding if a semiotic of subjective experience is possible. In my contribution I tried to identify a relationship between the questions posed by Ugo Volli, on the possibility of investigating the subjective experience, with the “hard problem” of consciousness on which the debate of cognitive sciences is focused.

Keyword: consciousness, mysticism, semiotics, neurophenomenology, cognitive sciences.

Il mio percorso di vita e di studio si è incrociato con la figura di Ugo Volli in modo del tutto fortunato: volevo scrivere a Peppino Ortoleva per chiedere specifiche relativamente ad un esame. Mi ha risposto in pochissimi minuti Ugo Volli. Avevo sbagliato indirizzo e da quell'errore ne è scaturito un percorso di studio che ha segnato indelebilmente anche il mio percorso esistenziale.

In questo mio ringraziamento ad Ugo Volli per avermi accompagnato in questo cammino per un periodo di anni che, credo, siano stati tra i più determinanti della mia vita, desidero concentrare in particolare la mia attenzione su due suoi testi, individuati fra i molti, che traducono la qualità che io ho apprezzato di un suo specifico approccio alla grande questione “semiotica”. Il primo contributo *È possibile una semiotica dell'esperienza* (Volli, 2007), è dedicato alla complessa questione di come si sia definito nel linguaggio, e sedimentato nella cultura, il significato di “esperienza”; il secondo, *L'ineffabile e l'apparizione* (Volli, 2014) considera un particolare tipo di possibilità di “esperienza”, che in assoluto è segnata dall’“impossibilità” di essere comunicata e condivisa, ovvero l'esperienza mistica. Le due questioni, ovvero se sia possibile per la disciplina una ricognizione dell'esperienza, al di là della sua manifestazione e resoconto narrativo attraverso il linguaggio, e la possibile definizione di modalità di riuscire a decodificare l'esperienza mistica, sono evidentemente l'una figlia dell'altra e nella lettura che desidero porgerne si definiscono reciprocamente, pur a sette di distanza una dall'altra. Occorre

* Afferenza.

dire che i sette anni compresi tra i due contributi, che sono anche gli anni nei quali si è svolto il mio percorso di studi con la direzione di Ugo Volli, hanno rappresentato un periodo particolarmente fecondo dell'attività di ricerca del Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Comunicazione di Torino (di cui Ugo Volli è direttore), che si è concentrata su questioni cruciali e di difficile collocazione: la semiotica della soggettività innanzi tutto (Leone, Pezzini, 2013), i grandi interrogativi inerenti il possibile rapporto tra semiotica ed esperienza religiosa (Leone, 2014). E credo sia stata per me una condizione particolarmente fortunata l'aver potuto intrecciare alla riflessione su questi temi anche il mio percorso formativo. In questi anni ho compreso, in modo per me assolutamente nuovo, come ci si possa avvicinare a tematiche al limite delle possibilità della disciplina, ancorando queste esplorazioni al rigore del metodo, e al contempo evitando il rischio di ridurre e semplificare la complessità delle questioni, proprio a causa dei limiti imposti dal metodo.

I. Il problema difficile

Prima di entrare nel merito del contributo di Ugo Volli devo premettere la considerazione relativamente al contesto nel quale oggi la rilettura di questo suo saggio può essere riattualizzata. Il quesito se sia possibile una semiotica dell'esperienza traduce, infatti, un interrogativo a tutt'oggi attuale, che io affronto qui a partire dalla contingenza della riflessione sull'esperienza che, parallelamente a quella semiotica, si svolge ormai da un trentennio su quello che è stato identificato nelle scienze cognitive, e nella filosofia della mente, come il paradigma del «problema difficile della coscienza» (Chalmers, 1995), che è appunto il problema dell'esperienza. Sebbene le neuroscienze siano sempre più in grado di descrivere e comprendere le attività cognitive della mente (la capacità di discriminare e categorizzare, di integrare informazioni in un sistema cognitivo, di comunicare un proprio stato mentale, di immaginare una propria interiorità, di focalizzare attenzione e controllare deliberatamente il comportamento) come processi che implicano l'attivazione di substrati neuronali (di cui con le recenti tecniche di neuro-imaging oggi si può osservare la specifica attivazione di reti neuronali) ad oggi rimane un mistero spiegare perché ad attività cognitive corrisponda anche il «viverne una specifica esperienza». Vent'anni fa Francisco Varela proponeva come “soluzione” al problema difficile non tanto “una soluzione”, forse impossibile, ma la necessità di individuare un metodo adatto ad indagare il problema (Varela, 1996). Il metodo proposto non era certo nuovo, riattualizzava la proposta fenomenologica da Husserl a Merleau-Ponty, per ricollocarla in una rinnovata prospettiva delle scien-

ze cognitive che riconsiderasse anche l'esperienza soggettiva nell'indagine scientifica, così come concretamente vissuta e declinata nell'interiorità, e ciò al fine di poter correlare i dati oggettivi in terza persona (l'osservazione delle manifestazioni di attività cognitive attraverso i correlati neuronali attivati, come i segni somatici e fisiologici che le accompagnano), con i resoconti dell'esperienza vissuta dei soggetti sottoposti ad indagine. La proposta consisteva insomma nell'inaugurare un approccio che riconsiderasse quanto espulso dalla dimensione pragmatica del metodo scientifico: il dominio dell'esperienza, del vissuto esperienziale così come si manifesta nell'interiorità di ognuno. Non è questo il luogo per approfondire la questione, che però merita di essere considerata qui per quello specifico ingrediente che concerne le possibilità metodologiche di indagare l'esperienza soggettiva, al fine di cogliere quelle "evidenze" o dati o condizioni, utili ad integrare altri tipi di osservazione e indagine. La proposta metodologica di Varela nei vent'anni che sono seguiti alla sua morte si è meglio precisata in una pratica specifica, la Neurofenomenologia, che ha codificato procedure standardizzate di analisi dell'esperienza dei soggetti, la quale non può che essere condivisa solo successivamente rispetto al vissuto originario e, dunque, deve in qualche modo essere ricondotta a un ri-vivere le condizioni stesse dell'esperienza originaria attraverso il ricordo che si porge all'analisi e alla comunicazione e condivisione con la comunità di ricercatori (N. Depraz, F.J. Varela, P. Vermerch, 2011)¹. Ed è proprio questa pratica a riattualizzare il bisogno di trattare alcune questioni fondamentalmente semiotiche: esiste un prima e un dopo dell'esperienza? L'esperienza vissuta originaria e il resoconto di questa esperienza sono la stessa cosa?

2. È possibile una semiotica dell'esperienza?

Ecco perché è stata particolarmente importante, per me, la rilettura a distanza di dieci anni, del contributo di Ugo Volli sulla possibilità di una semiotica

1. In questi decenni importanti risultati sono stati ottenuti in due specifici ambiti: applicazioni cliniche della neuro-fenomenologia come l'identificazione di segnali specifici di percezione del soggetto che anticipano le crisi epilettiche (C. PETTMENGIN, V. NAVARRO, M.L. VAN QUYEN, 2007); lo studio degli stati emozionali correlati alla depressione, N. DEPRAZ, 2015; gli stati relativi alla percezione del dolore, che costituiscono l'induzione ipnotica e applicazioni di anelgesia (P. RAINVILLE, 2005). Ma sono state sviluppate importanti ricerche, già avviate da Francisco Varela sulle pratiche meditative della tradizione buddista, sulle esperienze di stati di coscienza connessi a pratiche di meditazione, preghiera, interiorizzazione o esperienze mistiche, in particolare per lo studio dei correlati neuro-elettrici attivati da differenti tecniche e pratiche meditative di monaci buddisti, nonché sugli effetti che diverse tecniche di meditazione hanno su processi attenzionali ed emozionali (A. LUTZ, 2004; 2008). Altre ricerche sono state concentrate sulle esperienze di preghiera che hanno lo scopo di favorire esperienze limite della contemplazione in altre tradizioni religiose, come la pratica dell'esicasmo della Chiesa cristiana ortodossa (N. DEPRAZ, 2008).

dell'esperienza, alla luce del “problema nel problema” che la pratica neurofenomenologica ha incontrato, e incontra, nel trattare l'analisi dei resoconti in prima persona dei soggetti di esperienza. I resoconti verbali di esperienza sono resoconti di qualcosa già vissuto, dunque una narrazione, forse rielaborata, che coincide ancora o che altera l'esperienza originariamente vissuta? È davvero possibile conoscere e penetrare nel vissuto primo non solo dell'esperienza altrui, ma anche della propria soggettiva esperienza? O questo dato è qualcosa di destinato a non poter essere mai colto, neanche dal soggetto stesso che lo vive, se non “dopo”, un impercettibile “dopo”, che però non è mai il presente in cui l'esperienza si consuma? Inoltre, poiché i resoconti di esperienza sono mediati dal linguaggio, quanto il linguaggio consente appieno la possibilità di tradurre e rendere condivisibile l'esperienza? Come possiamo essere sicuri che la mia esperienza del rosso sia la stessa esperienza del colore rosso che il mio interlocutore a sua volta vive? Condividiamo l'esperienza dello stesso rosso? Come potremo mai verificare che sia lo stesso rosso e non una gradazione diversa?

Eccomi dunque a spiegare come la domanda posta da Ugo Volli, se sia possibile una semiotica dell'esperienza, traduca non solo un quesito importante per la disciplina, ma ponga questioni ontologiche che hanno segnato la riflessione filosofica da sempre, con la capacità di ordinarle in un sistema chiarificatore utile a non cadere in insidiosi trabocchetti. Dopo aver chiarito come il significato di “esperienza” si sia via via trasformato nella storia culturale dell'Occidente, Volli si concentra infatti sulla questione spinosa, ovvero sul significato condiviso oggi nel lessico quando ci si riferisce al concetto di “esperienza”, che nel presente è qualcosa che concerne il soggetto che la vive, e traduce quel rapporto tra soggetto e mondo così come esplorato ed elaborato nella “nostra” storia culturale: perché è solo nella definizione di questa specificità della relazione che emerge il riconoscimento di una “interiorità” come spazio specifico di identificazione di un “soggetto”. Rimando il lettore al dettagliato percorso attraverso la storia del concetto di esperienza che Volli ricostruisce attraverso i successivi passaggi che hanno contribuito all'elaborazione dell'idea di soggettività nella filosofia moderna e contemporanea, per concentrare la mia riflessione sulla questione dell'esperienza da lui posta attraverso la prospettiva squisitamente semiotica, molto più recente ma che traduce nella domanda della sua possibile esplorazione, le questioni ultime definite attraverso il “senso” che l'esperienza incarna per il soggetto, ovvero le questioni poste dopo Heidegger attraverso Sartre, Merleau-Ponty e Levinas. In questo passaggio che ricolloca la questione dell'esperienza in relazione al problema del “senso dell'esperienza”, si evidenzia quindi il nesso che riconduce il problema dell'esperienza alla riflessione fenomenologica e alla definizione che ne inaugura Husserl, per il quale l'esperienza è coscienza (*L'Erlebnis è sempre cosciente di sé stesso*), più precisamente “coscienza vivente

e vissuta”, i cui contenuti vissuti sono “afferrati intuitivamente” attraverso lo sguardo riflessivo (Abbagnano, 1971, p. 311). Ma, come evidenzia Volli, parallelamente a questa riflessione si costruiva anche la prospettiva dello strutturalismo e proprio in polemica con questa impostazione si preoccupava di ricollocare “oggettivamente” la questione dei contenuti della coscienza, concentrando la sua attenzione non sull’esperienza che se ne vive, ma sulla “esteriorizzazione” in segni, che costituiscono la possibilità di comunicare il vissuto attraverso il linguaggio (Volli, 2007, p. 9). Siamo dunque ritornati al quesito di partenza trasformandolo nell’ulteriore domanda: come è possibile studiare l’esperienza? Attraverso la proposta della riduzione fenomenologica, che reintroduce la soggettività, o dobbiamo accontentarci di ciò che ne traduce il resoconto successivo, quello verbale e scritto, che rappresenta la narrazione di questo vissuto e che garantisce una oggettività dell’analisi scientifica?

La risposta che porge Volli in questa sua prima riflessione è giustamente confinata alle possibilità stesse della disciplina: noi possiamo realisticamente considerare i segni di manifestazione del vissuto, i discorsi e i testi che ne traducono la realtà. Risposta che ha uno specifico valore se contestualizzata al dibattito degli anni in cui veniva pubblicato questo contributo, segnato da una riflessione critica sulla metodologia e sugli oggetti di studio pertinenti, che raccoglieva la problematicità delle grandi questioni dell’esperienza come vissuto e passioni di cui i testi “rivelano il profumo”, (Greimas, 1987; Greimas–Fontainille, 1996) della soggettività e delle sue tracce nel linguaggio (Coquet, 1997–2007), dell’efficacia di testi e discorsi di suscitare particolari effetti di senso (Bertrand, 2000), passioni ed emozioni, dunque “esperienze”, nei destinatari–lettori, in definitiva le questioni fenomenologiche che chiamano in causa l’esperienza soggettiva.

Stabilire i confini di una semiotica dell’esperienza ristretta ai testi che ne rendono conto, è una risposta aperta, che non rinuncia alla considerazione di questioni che hanno a che fare con l’inquietudine del nostro tempo, che sempre meno riesce ad arrendersi alla constatazione di una frattura insanabile tra cultura e natura, ad una rigida spartizione delle acque tra scienze esatte e scienze dello spirito. Una inquietudine che permane nel senso comune e condiviso, (nell’esperienza di ognuno) e di cui Volli considera il senso, porgendo una riflessione su quel bisogno di “naturalizzazione”, che traduce la necessità di considerare anche la “cultura”, come parte costitutiva di una “natura biologica” dell’essere umano. Il problema che si pone diventa allora di dotarsi di strumenti adatti, per non correre il rischio di ridurre l’essere (nel suo essere esperienza) a ciò che le leggi manifeste della natura consentono al momento di spiegare. Nelle scienze cognitive questa inquietudine è appunto all’origine del problema difficile della coscienza con cui ho introdotto questo mio breve omaggio e ringraziamento a Ugo Volli, un problema che credo sia diventato “difficile” soprattutto nel nostro

tempo, ansioso di decifrare i meccanismi neuro-fisiologici che ne rendono conto e che manifestano la sua attività. In fondo è una inquietudine che si è espressa anche nella semiotica: come le neuroscienze possono solo constatare i “segni” di attività della coscienza, (substrati neuronali attivati, segni somatici e fisiologici) ovvero “segni” del vissuto di esperienza, altrettanto la semiotica deve accontentarsi di constatare i segni dei vissuti e dei contenuti dell’esperienza manifestati attraverso il linguaggio, che costituiscono il tessuto di narrazioni dell’esperienza cosciente.

3. L’ineffabile e l’apparizione

Credo che questa prima riflessione di Ugo Volli sulle possibilità di una semiotica dell’esperienza, si contestualizzi più precisamente, ampliando i confini delle “possibilità”, in un contributo successivo, *L’ineffabile e l’apparizione* (Volli, 2014), che è dedicato ad una specifica esperienza di cui la storia culturale, e non solo religiosa, e non solo dell’Occidente, rende conto: l’esperienza mistica. Prima di entrare nel contesto specifico della prospettiva da lui proposta, desidero anche esprimere qui il piacere che la lettura di Ugo Volli, in questa come in tante delle questioni da lui affrontate nel suo lungo percorso di studioso, è capace di suscitare. La generosità di riferimenti storici e filosofici di cui sono costituiti i suoi testi, offre al lettore la possibilità di ripercorre le tracce del “pensato” rese nei secoli, attraverso il pensiero di filosofi e scienziati sullo specifico tema considerato. Ciò consente di non dimenticare mai che ogni “narrazione” del presente ha radici antiche, e che molte “puntate” precedenti hanno contribuito a definire le questioni che nel presente si pongono.

Considerare l’esperienza mistica, esperienza dell’esperienza, fra le esperienze possibili quella senz’altro più impossibile da poter dire, non può prescindere appunto dalla storia di come questa esperienza è stata narrata nel tempo, sia come discorso religioso specifico, ma anche attraverso la fascinazione che si effonde dal discorso religioso nelle trame di un discorso disincantato del presente che ha “ridotto” il discorso religioso, a diventare componente specifica di un discorso più generale, di cui il religioso non è oggi che una specifica declinazione. Rimando quindi alla lettura del contributo e mi concentro qui sulla questione centrale posta da Ugo Volli, ovvero sulla particolare declinazione di questa esperienza quando «produce, costituisce o riferisce il contatto individuale ed intimo con la sfera divina» e che viene individuata quindi come «un’esperienza intima, solitaria e sufficiente a sé stessa» (Volli, 2014, p. 2).

L’interesse specifico dell’analisi di questa particolare esperienza, così come la porge l’autore, prescinde dalle manifestazioni di questa experien-

za così come può essere percepita da chi osserva (e che sono regolate e riconosciute come “segni” da specifici sistemi religiosi), o che si rilevano dalla narrazione di questo vissuto da parte del soggetto che lo descrive. Ciò intorno a cui verte la riflessione di Ugo Volli è specificamente inerente «ciò che è percepito nel fatto stesso dell’incontro con la sfera divina così com’è riferito nelle testimonianze mistiche» (*ibidem*). Ciò che per lui è interessante di questa esperienza, il cui teatro è posto in una interiorità impenetrabile, è la sua descrizione come «un contatto con l’Altro più remoto e trascendente, ma percepito dall’interno della coscienza, nella più stretta intimità» (*ibidem*). La semiotica può considerare di trattare questo specifico aspetto interiore dell’esperienza mistica, così intimo ed interiore da poter non essere comunicato e condiviso? La risposta di Ugo Volli è sempre identica e rimanda il lettore alla riflessione da lui già proposta se sia possibile una semiotica dell’esperienza (Volli, 2007), riflessione che diventa vincolante soprattutto per quanto concerne una esperienza così particolare e “ultima” come l’esperienza mistica.

Ma se non è possibile entrare nel merito di un vissuto, la specificità d’esperienza mistica, rispetto ad altre esperienze, offre una risorsa supplementare per il semiotico perché la sua descrizione si tesse attraverso un vasto repertorio di testimonianze letterarie, discorsi teologici e filosofici, (come antropologici e psicologici), e descrizioni di tipo istruttivo che indicano le tappe del possibile percorso per poterla vivere in prima persona. La questione relativa alla possibilità di una semiotica dell’esperienza si attualizza dunque nella possibilità concreta di studiare le narrazioni di questa specifica esperienza, che sono in realtà descrizioni dell’impossibilità di descriverla, ovvero evidenziano il paradosso del «poter dire l’indicibile» (De Certeau, 1992). Ed è forse proprio questo limite, o assurdo, a costituire in realtà la risorsa preziosa che queste narrazioni, dell’inenarrabile e indicibile, offrono alle possibilità concrete di procedere a semiotiche specifiche di una esperienza, un’esperienza che, forse più di altre, ha una sua specifica occasione di vissuto paradossalmente proprio nel momento in cui si narra e si dice, proprio perché si piega a definirsi attraverso una narrazione immaginaria.

Volli concentra la sua analisi sul fatto che l’indicibile si polarizzi in due grandi categorie percettive che sono la visione e l’intuizione: l’esperienza mistica è narrata spesso come “visioni di” o “intuizioni di”. L’esperienza mistica ha cioè molto spesso una sua specifica e ricorrente manifestazione attraverso la percezione di visioni o apparizioni, si rivela in sostanza attraverso immagini: immagini figurative. O almeno questo è ciò di cui rendono conto i resoconti letterari dei mistici. Perché questa specifica modalità di “esperienza del vedere”, reperibile attraverso l’analisi della letteratura che ne rende conto, spesso di tipo autobiografico, è di interesse per la semiotica? La constatazione di Volli è che il repertorio di queste visioni–apparizioni

si modella su un immaginario, è cioè coerente con il repertorio figurativo della tradizione religiosa entro cui l'esperienza si produce, condizione che è quindi una delle ragioni dell'attenzione ossessiva delle autorità religiose a legittimare o meno la presunta esperienza vissuta, di cui appunto la coerenza della visione–apparizione rende conto². In definitiva, Volli sembra riconoscere come la specificità della tradizione religiosa, ovvero del costruito culturale che differenzia una religione rispetto all'altra, sia un fattore inscindibile dall'esperienza stessa. Sebbene l'esperienza del trascendente e del divino sia esperienza condivisa e testimoniata da tutte le tradizioni religiose, la specifica descrizione dei contenuti di questa esperienza, da parte dei soggetti che la hanno vissuta, differisce tra una tradizione e l'altra, e si assimila a quanto previsto dall'immaginario di ogni specifica tradizione. Ovvero «l'ineffabile dell'esperienza, diventando narrazione, si uniforma al sistema di valori, ai ruoli tematici, alle figure dei diversi ambienti religiosi» (Volli, 2014, p. 22).

La domanda prima se si sia possibile una semiotica dell'esperienza diventa quindi: esiste un ineffabile che precederebbe ciò che può esserne narrato, secondo le configurazioni previste da immaginari culturali e religiosi? È l'esperienza ad essere narrata attraverso i testi, o sono i testi che la narrano a costituirli a loro volta? Il contributo di Volli si chiude con questo quesito. Ed è un quesito che riapre la questione non sul fatto se sia possibile o meno una semiotica dell'esperienza, ma che si interroga sulla possibilità che l'esperienza sia null'altro da ciò che se ne può raccontare e dire. Dunque l'unica possibilità di una semiotica dell'esperienza, che deve vincolarsi alle narrazioni dell'esperienza, non rappresenta un limite di cui rispettare i vincoli, ma al contrario diventa l'unica condizione per accedere al mistero dell'esperienza stessa. Forse non c'è un "ineffabile" trascendente e un apparire immanente, forse l'"ineffabile" appare nelle forme di cui la mente inventa e ricrea continuamente la forma, in visioni e rappresentazione del mondo e di sé stessi.

4. Conclusioni

I due contributi di Ugo Volli meriterebbero ben altro spazio di analisi e riflessione per la complessità delle questioni poste, per la documentata ricognizione di percorsi filosofici e teologici che tessono il filo di letture e narrazioni relative ai grandi temi della coscienza, del soggetto e dell'e-

2. Non posso qui che fare riferimento a Marguerite Porete e al suo *Miroir des simples ames*, nel quale proprio la dissoluzione di ogni visione, non inscrivibile in un immaginario religioso legittimo, ha contribuito a giudicare la sua esperienza come eretica (LUCIANO, 2011).

sperienza, dell'umano e del trascendente, questioni che richiederebbero molte pagine e soprattutto una stratificazione di studi e conoscenze che sintetizzano la vocazione di un'intera esistenza. E io non sono in grado di considerare questi suoi testi a questo livello. Lo faccio qui come allieva e, soprattutto, in relazione al mio specifico bisogno di riuscire a individuare le coordinate per indagare questioni così ultime. Individuo infatti in questi contributi di Ugo Volli due importanti punti di ancoraggio intellettuale: possiamo indagare l'esperienza soggettiva interiore, qualsiasi essa sia, ma attraverso la narrazione che ne viene data, da questo non si può prescindere; ma proprio questo limite è in realtà una opportunità che può illuminare anche un possibile approccio a quel «problema difficile della coscienza», a tutt'oggi irrisolto per le scienze cognitive. Forse la narrazione di una esperienza non è "altro" dall'esperienza stessa, ma una sua stessa condizione di possibilità. Che si modella in molte forme e si declina in innumerevoli possibilità di senso, secondo una creatività infinita e illimitata. La narrazione ne codifica l'attimo, ne fotografa il momento e l'espressione in un dato contesto e tempo, traducendo nelle sue trame il mondo immaginario che la rende possibile.

In un recente volume di Michel Bitbol, (Bitbol, 2014) la domanda se la coscienza abbia una origine, la cui risposta è lasciata al lettore, indaga tutte, (ma proprio tutte) le teorie filosofiche, neurologiche ed evoluzioniste, inerenti le più recenti acquisizioni delle neuroscienze in tema di "coscienza". Sebbene ognuna di queste abbia contribuito in questi due ultimi decenni a progressi straordinari nel trattamento medico di importanti patologie, come nel controllo del dolore o nella capacità sempre più raffinata di identificazione di stati differenti che scandiscono la veglia, il sonno sino al coma, nessuna di queste teorie fornisce la possibilità di una risposta al problema del "perché" e del "come" si costituisca il vissuto di esperienza cosciente del soggetto. Tanto che la coscienza è ritenuta secondo alcuni null'altro che il software che organizza l'architettura funzionale dei processi cognitivi del nostro cervello (Dennet, 2006), si potrebbe dire semioticamente che la coscienza altro non sarebbe che un effetto di senso di questa attività cognitiva, mentre secondo altri è qualcosa destinato a rimanere segnato dal mistero, da lasciare alla riflessione teologica.

«Eppur si muove!» segni che stratificano l'esperienza in vissuto e diventano storia e narrazione, costruiscono le impalcature di un immaginario e di un pensiero che si tesse da millenni, di cui appunto rimane la forma o orma o traccia, che ancora il nostro senso di esistere: la nostra esperienza. Ed anche le avventure intellettuali che più sfidano i limiti del possibile alla fine non possono che tradursi in ulteriori narrazioni immaginarie, ma pur sempre narrazioni. Potrei dire qui che alla fine potrebbe non esistere davvero un limite che separi l'esperienza dalla sua narrazione, dal mistero

ultimo della sua essenza, e di cui l'esperienza mistica rappresenta la soglia invalicabile.

Ecco, per la mia breve esperienza di appassionata ricercatrice semiotica, la grande lezione di Ugo Volli sta proprio qui, nel trasformare il limite imposto da una disciplina, il rigore del suo metodo, in una condizione di possibilità ulteriore per attingere nuove possibili prospettive attraverso cui collocare il problema in gioco. Come mi ha sempre ricordato incitandomi a concentrare l'attenzione sul particolare, e a non perdermi nella vastità delle grandi questioni generali, è nell'analisi di un particolare che si può cogliere il tutto e rivelare l'infinito. La grande scommessa e la grande possibilità della disciplina consiste alla fine in questo insegnamento. E per questo insegnamento io lo ringrazio.

Riferimenti bibliografici

- ABBAGNANO N., *Dizionario di filosofia*, UTET, 1971.
- BERTRAND D., *Precis du sémiotique littéraire*, Nathan HER, 2000.
- BITBOL M., *La conscience a-t-elle une origine? Des neurosciences à la pleine conscience. Une nouvelle approche de l'esprit*, Flammarion, 2014.
- CHALMERS D., *Facing Up to the Problems of Consciousness*, *Journal of Consciousness Studies*, vol. 2, 1995, pp. 200–219.
- COQUET J.C., *Phisis et logos. Une phénoménologie du langage*, Presse Universitaire de Vincennes, 2007.
- DE CERTEAU, M., *La fable mystique, XVI et XVII siècle*, Gallimard, 1982.
- DENNETT D., *La conscience expliquée*, Odile Jacob, 1993.
- DEPRAZ N., VARELA J. FRANCISCO P.V., *À l'épreuve de l'expérience. Pour une pratique phénoménologique*, Zeta books, 2011.
- GREIMAS ALGIRDAS J., *De l'imperfection*, Fanlac, 1987.
- GREIMAS ALGIRDAS J., FONTAINILLE J., *Semiotiques des passion. Des états des choses aux états d'âme*, Éditions du Seuil, 1991.
- LEONE M., *Semiotica dell'anima*, in *Semiotica della soggettività*, «Lexia rivista di semiotica», Aracne editrice, 2013, pp. 57–104.
- LEONE M., PEZZINI I., *Semiotica della soggettività*, Aracne editrice, 2013.
- LUCIANO A., *Anime allo specchio. Le mirouer des simples ames di Marguerite Porete*, Aracne editrice, 2011.
- SEARLE J., *La mente*, Raffaello Cortina editore, 2005.
- VARELA J.F., *La neurophénoménologie. Un remède méthodologique pour le problème difficile* in *Francisco Varela, le cercle créateur. Écrits (1976–2001)*, a cura di Michel

Bitbol, Seuil, 2017, pp. 291–330, tr. fr. di «Neurophenomenology and Methodological Remedy for Hard problem», *Journal of Consciousness Studies*, vol. 3, n. 4, 1996, pp. 266–287.

VARELA J.F., THOMPSON E., ROSCH E., *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Édition du Seuil, 1993.

VOLLI U. *È possibile una semiotica dell'esperienza?*, in *Narrazione ed esperienza*, a cura di G. Marrone, ed. Meltemi, 2007, pp. 17–26.

———, *Riflessione e trascendenza di una maschera*, in *Semiotica della soggettività*, «Lexia rivista di semiotica», Aracne editrice, 2013, pp. 265–280.

———, *L'ineffabile e l'apparizione*, in *Estasi*, a cura di Massimo Leone, «Lexia rivista di semiotica 15–16», Aracne editrice, 2014, pp. 13–44.

Le “periferie del senso” e un “esploratore del presente”

Semiotica, filosofia del linguaggio
e antropologia nella ricerca di Ugo Volli

ROBERTO MASTROIANNI*

Abstract

This essay is a human and intellectual tribute to a figure of master, Ugo Volli, able to hold together in his career the scientific and philosophical vocation of semiotics. This philosophical portrait investigates the relationship between centrality and the periphery of meaning in the author’s production, highlighting the anthropological and philosophical vocation of his method.

Keywords: semiotics, anthropology, philosophy, sense, communication

1. Premesse

Scrivere di Ugo Volli dopo una frequentazione quasi ventennale, che lo ha visto amico e maestro, risulta impresa complessa ed emozionante e pone nella condizione di dover operare uno scivolamento laterale, probabilmente irrispettoso delle consuete pratiche accademiche, e iniziare una narrazione filosofica in prima persona, dicendo: «Io ricordo», «io penso», «io ho sentito», «io ho imparato» e in questo modo tentare di descrivere la portata teorica del suo insegnamento, sapendo che è imprescindibile dal legame umano che ti unisce a questo esponente di primo piano della semiotica internazionale. A ben vedere, però, la lateralizzazione della riflessione e dello stile espositivo è l’unica mossa possibile per approssicare una figura così fondamentale e ricca per la disciplina scientifica che pratica da quasi 50 anni e, nello stesso tempo, per rendere ragione del rapporto asimmetrico che a lui ti lega: un rapporto sbilanciato nell’aver ricevuto più che nell’aver dato a un uomo da cui molto si è imparato e a cui molto si deve.

Per questi e molti altri motivi forse è necessario partire da alcune premesse.

* C.I.R.Ce – Centro Interdipartimentale Ricerche sulla Comunicazione e Unesco Chair in Sustainable Development and Territory Mangement, Università degli Studi di Torino.

1.1. *Prima premessa*

La prima volta, ancora studente, che ho incontrato Ugo Volli era l'inizio del nuovo millennio e, sia il mondo universitario, sia il mondo in generale erano molto diversi. Erano quelli anni in cui il rapporto tra società, accademia e intellettualità diffusa era molto più stretto e in cui i confini delle discipline, delle ricerche e dell'impegno civile erano molto più permeabili di oggi. Ugo arrivò all'Università di Torino, chiamato come professore ordinario dall'allora Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, Nicola Tranfaglia, fu una specie di caso, in verità altre Università si contendevano quello studioso di primo piano della semiotica italiana. Nicola Tranfaglia era uno storico contemporaneista di livelli altissimi e un intellettuale a tutto tondo, con il quale lavoravo in quell'interstizio, allora molto praticato, tra attività intellettuale e impegno politico. Tranfaglia sapeva bene quale era il valore scientifico e intellettuale di Ugo, era impegnato in un'attività di profonda innovazione dell'Università torinese ed italiana, e in questa prospettiva fece di tutto per averlo nell'organico della propria Facoltà, posso testimoniare per averlo sentito dalle sue parole che riteneva Volli una risorsa fondamentale per rendere lo studio delle Scienze della Comunicazioni a Torino un'eccellenza. Nicola non sbagliava, lo confermano i risultati ottenuti da Ugo nel formare migliaia di studenti e nel permettere la nascita e lo strutturarsi di un gruppo semiotico torinese, di primo piano a livello internazionale, che oggi rappresenta una delle punte di diamante della disciplina, e in cui molti di noi hanno potuto trovare una propria collocazione, esprimendo percorsi di ricerca e di studio personali e adatti alle proprie vocazioni.

1.2. *Seconda premessa*

Io non sono un semiotico puro, anche se la semiotica la pratico e la frequento da ormai quasi 15 anni, e sono la dimostrazione di un atteggiamento includente e transdisciplinare dello stile umano e della prospettiva teorica che Volli incarna. Il suo anti-dogmatismo disciplinare gli permise di accettarmi come allievo adottivo e quelli furono anni per me molto importanti, in cui un dottorato di ricerca si trasformò in un'avventura umana e intellettuale esaltante, che mise al centro lo studio della comunicazione intesa come antropologia filosofica.

1.3. *Terza premessa*

Ugo Volli è al contempo un filosofo e uno scienziato sociale, proprio in quanto la semiotica che pratica è sempre stata una filosofia del linguaggio non analitica e attenta a ricercare le condizioni di possibilità e di esistenza del

senso, della significazione e della comunicazione, ponendo problemi teorici a partire dall’analisi di fenomeni ed oggetti sociali, come la pubblicità, la moda, il teatro, ecc., applicando ad essi una scatola degli attrezzi concettuale di tipo wittgensteiniano in un continuo, umile, paziente e prezioso lavoro di ricerca.

1.4. Quarta premessa

L’“impressionismo filosofico” di cui sono portatore, figlio di una matrice pareysonian–vattimiana, cresciuto in una *koiné* ermeneutica e post-strutturalista, ha trovato nell’insegnamento impartitomi da Ugo Volli un forte antidoto capace di contrastare le possibili derive “immaginifiche” e “immaginarie” di molta filosofia contemporanea, specialmente italiana.

1.5. Quinta Premessa

Da molti anni i miei studi di estetica filosofica hanno virato verso una dimensione più operativa e meno teorica: da una parte la ricerca filosofica e semiotica si è unita alla critica d’arte e alla curatela di mostre in spazi pubblici e privati, e la mia attività di analista strategico e politico mi hanno portato a interessarmi di *Urban Studies*, *Cultural Heritage*, geopolitica, comunicazione applicata alle campagne elettorali, sostenibilità ambientale e sviluppo sostenibile o a diventare consulente per enti pubblici e privati in tutti questi ambiti il metodo e lo stile che Ugo Volli mi ha insegnato sono stati essenziali.

2. Periferie del senso ed esploratori del presente

Scrivere del percorso intellettuale di Ugo Volli è assai complesso, dicevamo, e le poche righe a nostra disposizione sarebbero insufficienti vista la sua ampia e diversificata produzione scientifica e la moltitudine di interessi che lo hanno visto protagonista della cultura italiana degli ultimi 40 anni. Inoltre Ugo non ha creato una “scuola” nel senso tradizionale del termine, ma ha creato un ambiente culturale e scientifico utile alla libera espressione degli interessi e delle vocazioni dei propri allievi e collaboratori, quindi mi sembra opportuno operare una “mossa del cavallo” che permetta la lateralizzazione della prospettiva nel tentativo di dare forma a una specie di “cameo” intellettuale che permetta di alludere al perimetro largo e frastagliato delle sue attività, individuando alcune centralità e alcune specificità della sua pratica semiotica e filosofica.

In prima istanza, in tutta l'attività scientifica di Volli, sin dagli iniziali studi sulla Logica e sul Kitch, emerge una profonda insoddisfazione per un canone o un metodo che si fa dogma, che lo ha sempre spinto verso l'interdisciplinarietà e un ampliamento della prospettiva. Questa tensione gli ha permesso di attraversare campi diversi del sapere e della critica alla società di massa, problematizzando i fenomeni sempre da angolature differenti, raggiungendo in questo modo risultati molto elevati e originali. Basti pensare al fatto che i suoi interlocutori furono sempre di altissimo livello e che riconobbero, in modo elogiativo o polemico o in entrambe le modalità, in lui un profondo e raffinato punto di riferimento. I nomi che vengono in mente sono molti nel mondo dell'arte e della cultura tra gli altri si possono ricordare Umberto Eco, di cui lui fu giovanissimo collaboratore che aprì con lui una polemica sulla concezione di "mondi possibili" (Volli, 1976) e che a lui tributò ringraziamenti in molti lavori, oppure Gillo Dorfles, che inserì dell'ancora studente Volli un saggio nel suo libro sul Kitsch¹, o Carmelo Bene che esplicitamente in trasmissioni televisive ed eventi pubblici affermò che l'unico che capiva il teatro era Ugo Volli e che solo con lui avrebbe potuto confrontarsi, ma i nomi sono tanti e non si possono ricordare tutti. Nella sua lunga storia di studioso, si trattasse di analizzare l'astrologia, l'ideologia, il feticismo, il desiderio, la moda, la cultura ebraica, gli effetti dei media o il teatro etc., tutti i fenomeni che entravano sotto il suo sguardo analitico venivano in qualche modo isolati e analizzati con gli strumenti teorici più opportuni per poi essere messi in relazione ad altri oggetti sociali o culturali in modo da rintracciare connessioni, continuità e discontinuità morfologiche e genetiche tra essi e altri aspetti di quel grande insieme di testi e discorsi che chiamiamo cultura. Questa impostazione è sicuramente debitrice alla lezione echiana de *La struttura assente* e del *Trattato di semiotica generale* ovvero all'idea che la semiotica sia una disciplina che studia tutti i fenomeni culturali come se fossero sistemi di segni e che tutti i sistemi di segni sono fenomeni culturali ovvero fenomeni di comunicazione. Questa lezione è però sempre stata problematizzata, in vista dell'ampliamento dei confini di quella disciplina semiotica che lui ha praticato per molti anni e che con le opportune verifiche è diventata una "cassetta degli attrezzi" trasmissibile e condivisa², in cui elementi teorici diventano "concetti operativi", utili a decifrare il mondo sociale e culturale come un insieme di relazioni di senso e significazione tra elementi che si possono considerare "testi", "discorsi" e "pratiche" proprio perché si comportano come "testi", "discorsi"

1. Cfr. DORFLES, 1968.

2. Una sintesi perfetta di questa concezione della disciplina, dal punto di vista operativo e teorico, è fornita da Ugo nel suo *Manuale di Semiotica* (Volli, 2000), mentre un esempio di applicazione esemplare della "scatola degli attrezzi" a diversi fenomeni di senso e comunicazione si può trovare nel *Laboratorio di semiotica* (Volli, 2005).

e “pratiche” soggetti a grammatiche, codici e linguaggi affrontabili in modo semiotico. Tutti i tradizionali temi della società della comunicazione di massa e della cultura (pubblicità, moda, media) o quelli della tradizione filosofica (soggetto, verità, azione) o quelli delle scienze sociali (città, politica, ideologia) o del pensiero religioso (la cultura ebraica, la bibbia, la profezia) sono stati affrontati da Ugo attraverso due mosse teoriche strettamente connesse: la prima, un “salto trascendentale” di natura quasi kantiana finalizzato a rintracciare le condizioni di esistenza e possibilità di un fenomeno; la seconda, ponendo lo sguardo sul margine stesso dei fenomeni e sui confini di demarcazione che permettono l’emergere di un oggetto specifico dallo sfondo materiale e culturale della realtà. Queste sono due mosse eminentemente filosofiche che permettono di ritagliare la realtà, facendo emergere oggetti dotati di senso e significazione che, indagati nella loro morfologia e nelle relazioni con il testo generale della cultura e con la storia del pensiero, permettono di condurre discorsi dotati di generalità e spessore teorico sulla natura stessa dei fenomeni e su quell’elemento essenziale per l’animale umano che è il senso. Questa, come bene si può comprendere, è una pratica e un’attitudine filosofica forte e in qualche modo tradizionale interessata a molti temi peculiari di quella disciplina antica che è la filosofia, come la verità, la soggettività, l’intersoggettività, la realtà etc., che però rifiuta la ricerca di una metafisica influente, la volontà di sistema e la pulsione verso grandi narrazioni. Siamo infatti di fronte a un tentativo laico e scientificamente fondato di interrogarsi su cosa sia realmente il senso in relazione all’esperienza, alla presenza umana nel mondo e alla realtà sociale. Un tentativo tutto interno alla *linguistic turn* interessato a definire qualcosa come “sensato”, comprendendolo come un artefatto linguistico (una certa espressione o frase) o comunicativo (un atto o una cosa cui si può assegnare la qualità di “testo” o “discorso”) o come un evento o una situazione dotata di narratività. Siamo qui all’interno di un’impostazione semiotica che deve molto alla tradizione fenomenologica e che vede come fondamentale il rapporto tra soggetto e oggetto, anzi che proprio nella relazione intenzionale tra soggetto e oggetto vede nei processi di significazione e attribuzione di senso la possibilità di costituire mondanità e soggettività, interrogandosi sulla relazione con altri soggetti (intersoggettività), con la struttura della realtà (realismo) e lo statuto veridittivo della scienza. In quest’ottica tutta la produzione scientifica di Ugo Volli è a intendersi come un’attività filosofica che pone il proprio sguardo sul tema del senso e della comunicazione come pratica onto–antropologica specifica nella costituzione e definizione dello statuto dell’umano singolo o associato. Una filosofia che si rifiuta però di autoproclamarsi tale e che, anche quando si autodefinisce come tale, rifiuta la narrazione sistemica, accontentandosi di porre in relazione i risultati della propria ricerca con quelli di altre discipline e studiosi, sia dal punto di vista

sincronico, sia da quello diacronico e che vede l'emergere del senso come un processo graduale dotato di diverse centralità e periferie.

Non è un caso infatti che nell'atto di definire la propria pratica e la propria identità di studioso, in due momenti finali della sua carriera universitaria³, Ugo abbia definito il programma scientifico della semiotica come un'attività di "esplorazione del presente" e abbia individuato nelle "periferie del senso"⁴, gli spazi interstiziali in cui meglio rintracciare l'emersione e la produzione di processi testuali e discorsivi, capaci di esprimere al meglio il processo simbolico di messa in forma di una realtà condivisa e soggetta a continuità e trasformazione. Se il senso e i suoi effetti sono, in questa prospettiva dotati di intenzionalità, gradualità e legati al rapporto tra sensorialità, esperienza, astrazione e formalizzazione, essi sono in grado di presentarsi con una certa centralità per la vita dell'animale umano, dotando il suo mondo esterno e interno di una certa stabilità. Questo centro mobile e sfumato, dinamico e non completamente delimitabile che chiamiamo "senso" si presenta, quindi, come un processo simbolico e linguistico dotato di un proprio "centro" e di alcune «periferie gradualizzate, distinte e intrecciate fra loro». Sono questi luoghi di speciale interesse proprio in quanto sono spazi (testuali, culturali, sociali) in cui «il senso non è pienamente compiuto o distinto o socialmente condiviso»⁵, che permettono di analizzare con facilità processi di emersione genetica e morfologica della realtà e il loro divenire, mettendo a nudo le modalità attraverso le quali gli uomini danno forma a se stessi e al mondo in un lento processo di manipolazione simbolica della realtà e, nello stesso tempo, sono luoghi nei quali la qualità comunicativa della realtà emerge nella sua pienezza. Per questi motivi, lo studio di oggetti come la città, la moda o il desiderio possono essere elementi in cui "esplorare il presente" delle nostre società permeate dalla comunicazione di massa, che la semiotica può affrontare con i propri strumenti e che da questi fenomeni può essere sollecitata per affinare la propria teoria e i propri strumenti analitici. Le "periferie del senso" diventano pertanto i luoghi privilegiati dello sguardo volliano, in cui può essere ritagliato un compito per la disciplina appropriato allo statuto di una pratica umanistica che è al contempo scientifica. Nella sua autodefinizione Volli si auto attribuisce il ruolo di uno scienziato sociale capace di rendere ragione delle trasformazioni della nostra realtà umana nelle sue configurazioni socio-storiche, questo è senz'altro vero ma a nostro avviso riduttivo. Lo studio di dinamiche e

3. Cfr. La *Lectio Magistralis*, dal titolo "Il programma scientifico della semiotica. Un riesame dopo cinquant'anni", svoltasi come conclusione del suo insegnamento presso l'Università di Torino il 7 giugno 2019 e uno degli ultimi libri pubblicati dall'autore dal titolo *Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche* (VOLLI, 2016).

4. Cfr. VOLLI, 2016.

5. Cfr. VOLLI, 2016, pp. 16-179.

situazioni periferiche e interstiziali mette infatti in luce processi profondi di modellizzazione del mondo e dell’umano che sollevano problematiche filosofiche cogenti, che Ugo ha dimostrato di saper affrontare in maniera magistrale nella sua carriera, e che proprio in quanto cogenti fanno dello sguardo e dei risultati delle sue ricerche un esempio compiuto di filosofia contemporanea.

3. Semiotica, filosofia e antropologia

L’attenzione per la “periferia del senso” in relazione alla sua centralità per l’umano e per i fenomeni comunicativi “di margine” mostra come, a dispetto della sua autodefinizione di scienziato sociale, Volli sia interessato alle condizioni di possibilità ed esistenza dei processi di senso e significazione messi in atto dall’animale umano e alla relazione che essi intrattengono con temi classici della filosofia come la soggettività, la verità, la mondanità etc. Inoltre il suo gesto teorico consiste sempre in un’attività di comprensione di tipo fenomenologico e in un atto interpretativo che si confronta con la storia del pensiero occidentale, con quella specifica parte di questa storia che chiamiamo filosofia, e con pezzi molto diversi della nostra enciclopedia dei saperi, come la psicanalisi, le neuroscienze, l’informatica, l’antropologia, la sociologia. Ad un certo punto della sua carriera, nel primo decennio del XXI secolo, Volli ha tematizzato questa sua impostazione lavorando esplicitamente nel formulare una “filosofia della comunicazione”, che fosse capace di integrare i risultati scientifici della semiotica con la tradizione filosofica, letteraria, poetica, e socio-antropologica. Nel decennio successivo questa impostazione è stata lentamente messa in secondo piano per tornare a praticare una dimensione più “scientifica” della disciplina. A nostro avviso ciò è dovuto più ad elementi più umani che teorici: la grande qualità umana di mettersi in ascolto in modo umile e paziente per costruire l’accrescimento del sapere unitamente a un forte antidogmatismo e a un rigetto per la volontà di sistema hanno fatto preferire a Volli i panni del semiotico a quelli del filosofo. Basti pensare che un suo libro magistrale come *Lezioni di Filosofia della comunicazione*, è intitolato “Lezioni” e non “Filosofia” o “Lineamenti di filosofia” a dimostrazione di un gesto di umiltà teorica, che l’autore si sarebbe potuto risparmiare. Erano anni quelli di intensa frequentazione e Ugo mi esplicitò proprio la decisione di quel titolo come la volontà di delineare un percorso di confronto con il pensiero filosofico che, nonostante esprimesse caratteri di forte originalità, non osava affermare esplicitamente come una teoria personale, limitandosi a un dialogo con autori e temi della filosofia. Questa scelta non faceva che riprendere il suo peculiare gesto teorico di ritagliare fenomeni e porzioni testuali circoscritte

su cui lavorare, invece di delineare grandi affreschi narrativi e, a ben vedere questa impostazione, è stata ingenerosa e ingiusta nei propri confronti in quanto avrebbe potuto affermare con più forza la propria originalità e il proprio valore. Ma l'uomo, si sa, è fatto così: tratti di genialità e una grande umiltà. Volli infatti sin dai suoi primi scritti, ad esempio *La quercia del duca* (forse l'unica vera filosofia del teatro mai scritta in Italia, *n.d.r.*) o *Apologia del silenzio imperfetto* o *Il politeismo* per citarne solo alcuni, ha sempre svolto ricerche squisitamente filosofiche dai risultati originali e raffinati, che tra gli anni Novanta del Novecento e il primo decennio del nuovo millennio sono precipitate in alcuni nuclei teorici di fondamentale rilevanza per il dibattito filosofico e scientifico. A nostro avviso, il fatto di essere stato un rappresentante esemplare della generazione di semiotici che, insieme a Eco, Fabbri, Kristeva, Marrone, Pezzini, Violi, Calabrese ecc., ha portato nel Novecento la semiotica a diventare una disciplina scientifica autonoma, rielaborando e ampliando in modo critico le scoperte di Barthes, Greimas, Propp, Jakobson, Lotman etc., lo ha portato a rivendicare per sé un'identità separata da quella della filosofia, anche se si può affermare, senza paura di essere smentiti, che proprio le figure e la produzione scientifica di Volli ed Eco siano la prova di uno statuto filosofico della disciplina. Se nel caso di Eco, però, la semiotica si presenta come una disciplina filosofica interessata sulla scia di Peirce alla teoria della conoscenza e della significazione e a una sistematizzazione enciclopedica della conoscenza, nel caso di Volli siamo di fronte a un interesse squisitamente antropologico, che vede nella comunicazione lo spazio specifico per delineare un'antropologia filosofica di stampo culturalista interessata allo statuto dell'umano in relazione agli strumenti del comunicare, alle tecnologie e ai sistemi simbolici che informano l'animale umano. A partire da un'originale prospettiva di interpretazione della storia del pensiero, integrata con i risultati di molte scienze umane, Volli ha messo in pratica la cartografia di alcune pratiche antropiche che definiscono lo statuto di umanità a partire da una eclettica filosofia del linguaggio capace di integrare in modo operativo i risultati di diverse scienze. Il silenzio, la moda, l'abbigliamento, la città, il teatro, il desiderio diventano in questa prospettiva elementi da indagare in quanto mettono in luce come la relazione con l'altro, con l'ambiente, con la sensibilità e l'esperienza e con i propri sistemi simbolici di riferimento produca identità e configuri una forma di vita che è tale, in quanto integra il proprio "io-biologico" specie-specifico con l'"io-simbolico" culturale, in relazione a pratiche che possiamo chiamare "discorsi" che proiettano dietro di esse dei "testi" che possiamo chiamare cultura. Quella di Volli è stata per molto tempo, dunque, una ricerca sulle forme della cultura intesa come un'indagine su quegli elementi comunicativi e su quei sistemi semiotici complessi che definiscono lo statuto e i criteri di definizione dell'umano. Tutti questi studi precipitano tra gli anni

Novanta del Novecento e l’inizio del nuovo secolo in una complessa analisi del rapporto tra desiderio e forme di umanità⁶ e sulle pratiche comunicative che spazializzano lo spazio antropico, mostrando come la relazione biunivoca tra messa in forma dell’umano, semiotizzazione dei corpi e del mondo si tengano assieme attraverso complesse pratiche discorsive e testuali che integrando materia e cultura danno forma alla società e alla realtà. La comunicazione, in questa prospettiva, viene individuata come la specifica dimensione in cui rintracciare la differenza antropologica, dimostrando come la produzione di senso sia linguisticamente organizzata, in relazione all’ontologia dell’umano e alla semiotizzazione dello spazio. La relazione comunicativa, basata su un’idea di linguaggio che si colloca tra le persone, diventa, quindi, il vettore fondamentale con cui dare forma a una teoria degli “ambienti comunicativi”⁷, in cui agiscono complessi processi di definizione, legittimazione, posizionamento e marcatura dei parlanti che hanno a che fare con l’azione e con una priorità della sfera pubblica che molto deve alle teorie di Hannah Arendt o Jürgen Habermas. Oppure a rintracciare nei testi religiosi⁸ e nell’organizzazione del tessuto metropolitano⁹ elementi di scrittura e ri-scrittura dell’identità sociale stratificata e sedimentata nel tempo, attraverso relazioni conflittuali di appropriazione di elementi culturali e porzioni di realtà. L’idea dell’umano che esce fuori da queste ricerche è quella di un “essere carente” e “incompleto” biologicamente, molto cara all’antropologia filosofica di inizio Novecento– anche se ciò non è mai esplicitato, che vede in qualche modo l’uomo come un essere «la cui esistenza precede l’essenza»¹⁰, per dirla come Sartre. Un essere che diventa continuamente soggetto e persona attraverso complessi processi di messa in forma di tipo semiotico, attraverso processi di costruzione dell’identità in relazione all’esperienza sociale e culturale, in relazione alla storia e alla biologia.

Ugo Volli ha praticato una filosofia e una semiotica dedita a una forma di *bricolage* capace di ritagliare porzioni testuali a partire dal grande tessuto della nostra cultura, mettendoli a confronto con l’evolversi dei fenomeni sociali e così facendo ha tracciato una cartografia del presente, che lo fa esploratore di territori periferici della cultura e del senso, di terre incognite perché germinali in cui il nuovo comincia a nascere a partire dall’eredità che ci consegna il passato. Questo esploratore non è soltanto un pioniere e uno scienziato, ma soprattutto un filosofo che al centro dei suoi interessi

6. Cfr. VOLLI, 2002.

7. Cfr. VOLLI, 2005; 2008.

8. Cfr. VOLLI, 2012; 2012a.

9. Cfr. VOLLI, 2008.

10. Cfr. SARTRE, 1946.

pone l'uomo nella sua totalità e dignità e che ha maturato un'impostazione ermeneutica peculiare per spiegare come la nostra cultura sia legata al passato e al futuro, a partire da quel nucleo di senso che dona stabilità all'umano e alle sue manifestazioni. Non è solo uno scienziato in quanto è prima di tutto un umanista capace di leggere rimandi, continuità, occultamenti emersioni e nascondimenti della nostra storia culturale attraverso un'originale ermeneutica della "piega", che vede la nostra storia e la nostra cultura come un testo/ tessuto (un *textum*, appunto) che può essere piegato secondo delle linee di continuità e demarcazione, portando a coincidere elementi diversi e lontani nel tempo e nello spazio, che poi aperti in modo narrativo ("spiegati") ci permettono di comprendere qualcosa di più su di noi e sulla nostra bislacca umanità. Ugo è un sacco di cose e molto la disciplina e la filosofia italiana ed europea gli devono, ma soprattutto è stato un amico e molto gli devo io per le cose che mi ha insegnato, mostrato, detto e indicato in un'avventura umana e di pensiero che non finirà tanto facilmente.

Riferimenti bibliografici

- DORFLES G., *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta editore, Milano 1968.
- ECO U., *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968.
- , *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.
- VOLLI U., *Mondi possibili, logica, semiotica*, "Versus", 19/20, 1976.
- , *Il linguaggio dell'astrologia*, Bompiani, Milano 1988.
- , *Apologia del silenzio imperfetto*, Feltrinelli, Milano 1991.
- , *Fascino-Feticismi e altre idolatrie*, Feltrinelli, Milano 1997.
- , *Le figure del desiderio*, Cortina, Milano 2002.
- , *È possibile una semiotica dell'esperienza?*, in AA.VV., *Narrazione ed esperienza*, Meltemi, Roma 2007.
- , *Lezioni di filosofia della comunicazione*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- , *Domande alla Torah. Semiotica e filosofia della bibbia ebraica*, L'Epos, Palermo 2012.
- , *Culto, preghiera e tefillah*, in «Lexia», vol. 11-12, pp. 33-63, Aracne, Roma 2012a.
- , *Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche*, Aracne, Roma 2016.

È possibile una semiotica della musica?

GABRIELE MARINO*

L'analisi dei testi e dei sistemi musicali costituisce per la semiotica uno dei settori più difficili, tanto da rappresentare per certi versi quasi una sfida alla possibilità di estendere in modo omogeneo le sue concezioni a tutte le forme d'espressione.¹

La musica che ne dovrebbe sortire dovrebbe essere sempre tutta un'altra: una terza cosa [...]. A me interessa solo il terzo suono, tutto quello che non c'è in scena.²

Abstract

Music has always been a problem for semiotics, to the extent that the semiotics of music is the most neglected among the so-called applied semiotics. Starting from the discussion of this issue through a passage drawn from Ugo Volli's handbook of semiotics, the paper focuses on the emergence of an aesthetic paradigm that may be called timbric-acousmatic-phonographic, thanks to which, by the second half of the Twentieth Century, music ceased to be an abstract entity to be translated into written notes onto the score and started claiming itself as sound. The difficulties in applying semiotics to music, and especially mediated music, suggest that the development of a dedicated branch, consistent with the structuralist principles, on the one hand, and capable to consider music as sound, on the other, is still needed. A possible pathway may be the recovering of classic semiotic theories such as the Greimassian semiotics of the plastic arts.

Keywords: Musicology; Phonographic music; Popular music; Semiotics of music; Semiotics of the plastic arts.

* Università degli Studi di Torino.

1. VOLLI, 2003, p. 264.

2. C. BENE, *Una nottata di Carmelo Bene con Romeo, Giuletta e compagni*, Audiolibri Mondadori, 1976 (min. 35:30).

1. Necessità di una semiotica delle cose difficili

Questo testo riprende un'intuizione affidata ad alcuni passaggi contenuti in due dei miei primi articoli semiotici³, sviluppata poi in una sezione intera della mia tesi dottorale e la cui problematizzazione successiva si è giovata anche delle suggestioni che Ugo Volli mi ha lasciato proprio durante la discussione pubblica, in sede di esame, di quel lavoro. Come gli ho visto fare in ogni occasione di confronto scientifico, grazie a una capacità di ragionamento cristallino che lo caratterizza sempre e che — così ho immaginato — gli deriva in parte dalla sua formazione da logico, durante l'esposizione dei suoi commenti alla mia tesi, Ugo⁴ colse uno dei nodi cruciali, se non il nodo cruciale, alla base dei tanti problemi che affliggono il tentativo della semiotica di dire qualcosa di semiotico sulla musica: la sua ontologia. È musica la composizione (l'idea, il progetto della musica), è musica quella che definiamo tradizionalmente come la sua testualizzazione o mediazione (spartito o suono registrato e quindi riprodotto attraverso un supporto), è musica la singola interpretazione (il concerto), è musica l'insieme delle sue interpretazioni (delle sue performance e della sua ricezione)? Se non ricordo male, pure messo in difficoltà da quella notazione, risposi che tutte quelle cose erano in effetti musica, perché erano sempre musica, parafrasando Peirce, per qualcuno sotto qualche rispetto o capacità. E citai ruffianamente il caso-limite di 4'33" di John Cage: uno spartito in cui non ci sono note e nelle cui esecuzioni mute non si suona nulla, ma si ascolta tutto. Nodo cruciale, quindi, quello dell'ontologia, ma non gordiano: perché invece che tagliare di netto l'intreccio di dati, piani e stimoli offerto dalla musica ha forse più senso prenderlo nella sua interezza. Conclusa la discussione, dissi a Ugo che la questione andava comunque analizzata meglio: è quello che provo, per quanto pure molto parzialmente, a fare qui e adesso.

Questo mio testo offerto a Ugo, per festeggiarlo, non credo sia definibile in senso stretto come un omaggio, perché non parte da uno spunto colto all'interno dei suoi lavori per mostrarne la fertilità di applicazione (come sarebbe facilissimo fare), ma semmai ne assorbe uno nella propria argomentazione, sostanzialmente, per *ribaltarlo*. Questo testo vorrebbe essere, così, non tanto "per Ugo", quanto "con Ugo", vorrebbe festeggiarlo provando a fare quello ci ha insegnato: provare a fare della buona semiotica, perfettamente consapevoli dei suoi tanti "pro" e dei suoi altrettanti "contro".

Da maestro quale è, Ugo è un classico, e questa sua classicità si è dispiegata anche nell'attenzione riservata a una serie di oggetti originariamente

3. MARINO, 2014a; 2014b.

4. In questo primo paragrafo, introduttivo e d'occasione, mi sono concesso delle deroghe agli stilemi della prosa scientifica, scrivendo in prima persona e dando del "tu" a Ugo.

marginali e che anche grazie alle sue osservazioni sono stati assorbiti nel canone dei possibili interessi di un semiologo: nel 1968, ancora studente, pubblica un mitico saggio sulla pornografia nel volume sul kitsch curato da Gillo Dorfles; dieci anni dopo, nel 1978, scrive l'introduzione per il metaromanzo intertestuale e intermediale — perché leggibile, dice Ugo, solo in relazione alla sua messa in scena e alla sua versione filmica — di Carmelo Bene *Nostra signora dei turchi* (1966); nel 1979 studia il «linguaggio dell'astrologia»; nel 1997 si dedica a «feticismi e altre idolatrie». Gli esempi potrebbero continuare e non è un caso che una delle sue più recenti raccolte si intitoli *Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche* (2016). Ugo ha impresso il proprio sguardo laterale e radiografante anche su oggetti decisamente più mainstream (a partire dalla pubblicità), ma sempre con uno slancio orientato a coprire, *mappare* l'esperienza nelle sue diverse forme, ivi incluse quelle generalmente definite come diverse e, quindi, difficili e problematiche.

Questa idea della copertura, della mappatura si ritrova anche nel fortunatissimo manuale di semiotica da lui firmato, probabilmente l'unico, infatti, che si preoccupi di includere nel panorama della disciplina anche una materia diversa, difficile e problematica come la musica⁵. Il passaggio “incriminato” — quello da cui vorrei partire, ribaltandolo — recita: «La difficoltà con cui finalmente si è giunti all'elaborazione di prospettive metodologiche più fondate e convincenti appare dunque rivelatrice di *problemi del tutto specifici di questo campo applicativo*» (corsivo mio)⁶. Ma se la semiotica ha un problema con la musica, se la musica “fa problema” per la semiotica, sicuramente non è un problema della musica, bensì della semiotica. E se la semiotica intende porsi come disciplina scientifica e, prima ancora, sguardo sulle cose del mondo capace di dire qualcosa di sensato su di esse ed esso, non può considerare un ambito così importante dell'esperienza come un'eccezione.

Da semiologi, rischiamo di “starci perdendo qualche pezzo”, rischiamo di rinunciare a capire se, quanto e come i principi che abbiamo elaborato a partire dal verbale possano essere applicati al sonoro e al musicale. Oppure, più radicalmente, non stiamo capendo come quegli stessi principi andrebbero rivisti, riformulati, riscritti proprio a partire da quell'ambito a cui sembrano non essere facilmente applicabili, non tanto per accodarsi alla già lunga fila dei vari modaioli “Rethinking X”, quanto piuttosto per provare a disegnare un apparato teorico e metodologico, e retroattivamente

5. Si veda il primo esergo e si veda anche VOLLI, 2010.

6. VOLLI, 2003, p. 264. Il testo del manuale è frutto di un lavoro di equipe, ma il paragrafo dedicato a musica e semiotica della musica (10.6.) non rientra nel novero di quelli scritti dai collaboratori di Ugo.

epistemologico, più ricco e inclusivo. Come diceva Umberto Eco⁷, una teoria della letteratura o una teoria della traduzione che dovessero trascurare l'esistenza di qualcosa — di diverso, difficile e problematico — come il *Finnegans Wake* di Joyce non potrebbero genuinamente dirsi tali, non potrebbero dirsi teorie che aspirano alla generalità; l'eccezione, insomma, deve diventare, letteralmente (anche se sorvegliatamente), la regola. Se la musica mal si presta a essere ingrigliata dalla semiotica che abbiamo disegnato addosso alle parole, una semiotica ripensata a partire dal suono potrebbe essere, alternativamente, così specifica da risultare inapplicabile altrove (il che, in effetti, ma per tutt'altri motivi, ben descrive lo stato della semiotica musicale) oppure, più auspicabilmente, una semiotica ancora più generale e aperta, tale proprio perché capace di includere sotto il suo dominio quelle che erano le vecchie eccezioni di un sistema dal fuoco più vivido solo perché più ristretto. Il mio interesse semiotico per la musica si spiega, allora, *musicalmente*, perché mi interessa la musica, ma anche e direi soprattutto *semioticamente*, perché mi interessa la semiotica.

La risposta alla domanda posta nel titolo non può che essere negativa: non è possibile *una* semiotica della *musica*. Perché non esiste una sola semiotica e non esiste una sola musica. Non esiste una sola semiotica perché ne esistono almeno due (quella strutturale–generativa, di derivazione linguistica, e quella cognitivo–interpretativa, di derivazione logico–filosofica) e perché, pure all'interno o all'incrocio di questi due macroparadigmi, l'approccio alla materia musicale si è frammentato in tanti approcci diversi, scarsamente comunicanti sia con le stesse teorie di riferimento, sia tra loro. Non esiste una sola musica perché luoghi, epoche e contesti socioculturali differenti hanno diversamente definito cosa possa e debba essere musica e cosa no, e perché individui accomunati da uno stesso luogo, epoca e contesto socioculturale hanno posseduto e possiedono diverse concezioni di cosa la musica possa e debba essere. Posto, quindi, che non è possibile una semiotica della musica intesa come «una teoria per tutta la musica»⁸, è possibile però *costruire* una semiotica della musica “locale”, intesa, parafrasando Ugo, come «decostruzione dell'esperienza» musicale e «studio delle strutture linguistiche e semiotiche che la definiscono in ogni determinato contesto linguistico e culturale»⁹. Solo in questo senso è possibile rispondere affermativamente alla domanda e pensare come possibile una semiotica della musica. In questa sede, mi limito a esporre, in una maniera che non è inappropriato definire “liofilizzata”, i presupposti elementari di una mia proposta di semiotica musicale (rinviandone, per motivi di spazio,

7. ECO, 1996.

8. RAHN, 1983.

9. VOLLI, 2007, p. 25.

la trattazione e discussione dettagliata a un altro studio), concentrandomi sulle musiche fonografiche o mediate, con particolare riferimento a quelle popolari.

La semiotica della musica è tanto difficile, quanto necessaria. I suoi prodromi si hanno nel momento stesso in cui comincia a nascere l'idea che esista una musica non più — diremmo oggi — strettamente funzionale, non legata a pratiche specifiche dallo scopo precipuo di accompagnarle e cadenzarle (musica liturgica, di corte, da ballo) e a cui può essere ricondotta e ridotta, spiegandosi così da sé (musica *che serve per* pregare, banchettare, ballare). Verso la fine del Barocco, proprio come accade alle altre arti (cominciando timidamente a delineare un'idea di arte e di artista che sarà poi magnificata dall'estetica romantica, fino all'idea di una "arte per l'arte" e, nel nostro caso, di una musica "assoluta"), la musica comincia ad assumere i connotati di una pratica a sé stante, autonoma e, proprio in quanto tale, che non basta più a se stessa. Nasce una musica da ascoltare, da ascoltare *e basta*, una musica che ha bisogno delle sue pratiche e dei suoi significati, e nasce così in nuce anche la semiotica che a questo compito specifico dovrà dedicarsi. Una semiotica necessariamente imperfetta (come tutta la semiotica, bellissima e imperfetta), di cui questo testo non vuole fare, in fondo, proprio criticandola per non avere ancora espresso le sue potenzialità, che un'umile apologia.

2. La musica come problema semiotico e per la semiotica

Come sa chiunque vi si invischi, la musica rappresenta un problema. "Rappresenta un problema" nel senso che se ne fa ambasciatrice, ce lo sottopone, lo porta alla nostra attenzione: questo problema è il problema del significato. Non tanto "cosa", quanto "come" significa la musica? La musica ci si dà, si offre al nostro orecchio, al nostro corpo e al nostro esserne gli interpreti bilanciando sempre quelle che sembrano essere le sue due qualità distintive e che, avvicinandola in tal senso al dominio dell'olfatto, sfidano la nostra capacità di verbalizzarla e comprenderla: la sua imprevedibilità e la sua capacità di comunicare sensazioni, emozioni, atmosfere, luoghi, immagini, storie in maniera chirurgica.

La semiotica della musica è la più negletta tra le cosiddette semiotiche applicate: affare da musicologi, più che da semiologi (con la differenza fondamentale che la semiotica giudica la musica portatrice di significati, diversamente dalla musicologia formalista novecentesca), si è sviluppata parallelamente alla teoria generale della significazione, in maniera eterodossa rispetto alle altre semiotiche, e in maniera internamente assai disomogenea; *non esiste* una semiotica della musica — come esiste invece, per esempio,

una “semiotica della pittura” — ma, tutt’al più, «diversi progetti di semiotica musicale», per dirla con Nattiez.

Da una parte, le difficoltà nell’approcciare l’oggetto derivano dalle sue peculiarità: dalla sua proverbiale ineffabilità (Jankélévitch) e dalla sua inclassificabilità in termini strettamente e univocamente segnici-linguistici (per Pagnini tra i due sistemi della lingua e della musica vi sono dei «luoghi di integrazione omologica»; per Faltin la musica è areferenziale; per Ruwet è asemantica; per Benveniste ha tratti semantici ma non semiotici; per Lévi-Strauss, che pure dalla musica fu profondamente ispirato, non presenta veri e propri significati e veicola il senso in un modo «profondamente misterioso»; Barthes parlerà di una “significanza musicale”, cosa ben diversa e assai più sfuggente rispetto a una «significazione musicale»)¹⁰.

D’altra parte, questa vera e propria impasse va ascritta anche alla disciplina: al suo — spesso denegato, ma comunque ineludibile — glottocentrismo (la sua predilezione per il linguaggio verbale naturale, metalinguaggio ultimo, sistema modellizzante primario, attorno al quale si è andata costituendo e sistematizzando), contro il quale neppure la omomatericità del suono musicale rispetto alla voce può molto e che alcuni autori (Goitre, Ponzio, Kramer, Lidov, Tagg, Barbieri) propongono di rovesciare, immaginando una semiotica che sia «della musica» perché pensata a partire da essa e non a essa semplicemente, posticciamente, applicata.

«Pochi dei grandi semiotici si sono espressi sulla musica come segno»¹¹: Hjelmslev, Greimas, Lotman, Eco non se ne sono, sostanzialmente, occupati sotto il profilo teorico¹². Barthes, peraltro abile pianista, ha avuto anche in questo come in tutti gli ambiti delle grandissime intuizioni ma, coerentemente con il proprio non-progetto già post-strutturalista, non le ha mai sviluppate organicamente. Non esiste neppure una voce dedicata alla musica nel *Dizionario* di Greimas e Courtés (o meglio, ne esisteva una, assai parziale e confusa, inclusa nella sua edizione “sperimentale” datata 1986 e successivamente espunta)¹³. Fa specie, insomma, che ancora vent’anni dopo le sue prime formalizzazioni (il riferimento è al volume *Linguaggio, musica, poesia* di Ruwet, del 1972) il giudizio di uno dei maggiori musicosemiologi internazionali, Monelle, dovesse essere di tale profondo sconforto: «L’impresa principale della semiotica della musica resta ancora incompiuta»¹⁴.

10. Per una rassegna, MARCONI, STEFANI 1987; NÖTH 1995.

11. TARASTI, 2002, p. 4.

12. Eco, però, fu tra i primi a proporre uno studio critico della canzone (si veda la sua prefazione “possibilista” a Straniero, Jona, Liberovici e De Maria, poi in *Apocalittici e integrati*; entrambi 1964) e, amico e stretto collaboratore di Berio, fu fortemente influenzato dalle esperienze legate alla musica d’avanguardia nella definizione dell’estetica dell’opera aperta (1962).

13. CASTELLANA, 1986.

14. MONELLE, 1992, p. 327.

Ancora: se un filosofo di scuola fenomenologica come Piana (2005) nega la possibilità stessa di una semiotica della musica («la musica non è assolutamente un segno») e un esperto delle estetiche musicali come Fubini (1987) la giudica fruttiferamente applicata al solo ambito pop, un mediologo come Sibilla (2003) ribalta tale giudizio e valuta positivamente la sola semiotica della musica classica–eurocolta. E se, ancora, uno strutturalista rigoroso come Jacoviello (2012) riesce a rintracciare delle incoerenze di qualche tipo in *tutti* i metodi di analisi (da Ruwet a Stefani, passando per Nattiez), va sottolineato come alcuni degli approcci che si sono definiti semiotici e hanno avuto buon successo, anche e soprattutto al di fuori dell’ambito più strettamente legato alla disciplina (si pensi ai popular music studies, con Tagg, Middleton, F. Fabbri), non siano, a un’analisi più attenta, degli approcci semiotici stricto sensu, ma piuttosto degli approcci musicologici nutriti di terminologia e sensibilità semiotica.

Insomma: la musica appare, ancora oggi, un ambito molto poco semiotizzato e la semiotica una disciplina molto poco musicofila. Ma da queste impasse o dai veri e propri errori di impostazione commessi in questi ultimi dieci lustri di confronto serrato tra suoni organizzati e scienza della significazione si può ancora imparare qualcosa. Il modo in cui la musica significa, in cui si fa e ci fa segno, illumina obliquamente i meccanismi di attribuzione del senso che abbiamo sempre pensato a partire dai testi linguistici. I postulati della semiotica generale, cioè, non fanno eccezione per la musica; semmai, è questo un campo d’indagine che osmoticamente costringe la semiotica, a uno stesso tempo, a una maggiore elasticità e a una maggiore esattezza.

Tra le pieghe della semiotica plastica greimasiana si annidano i possibili spazi interstiziali per costruire, finalmente, una semiotica delle musiche fonografiche. E, a partire da questa, una sociosemiotica che cerchi di comprendere come le diverse comunità negoziano il senso delle pratiche musicali, nelle loro complesse stratificazioni, e lo discorsivizzano.

3. La musica dallo spartito allo smartphone

La notazione, le cui prime forme sono attestate già nel 2000 a.C. presso i Sumeri e le cui convenzioni moderne vengono fissate, in Occidente, da Guido d’Arezzo nel trattato *Micrologus* (1026 circa), rappresenta la prima modalità di mediazione di cui la musica è oggetto. Essa risponde a una duplice esigenza: offrire un ausilio per la memoria che sia anche uno strumento per comunicare. Si tratta di un sostituto visivo del suono (esistente o immaginato; quindi, in forma di trascrizione o di partitura), che funge da istruzione per gli esecutori (tradizionalmente, “interpreti”); la notazione, cioè, non

è intesa come veicolo di fruizione della musica, ma come strumento per eseguirla, ricostruirla. In termini genetteani (Genette 1982), si tratta di una trasposizione (opportunamente, una riduzione), ovvero di un ipertesto che comporta una trasformazione; in questo caso, una trasformazione che coinvolge il regime di senso, la materia o la modalità che si fanno carico del testo: si passa dall'udito (suono, musica) alla vista (notazione, spartito). Per casi di questo tipo, Jakobson (1959) parla di traduzione intersemiotica o trasmutazione.

L'invenzione del fonografo, convenzionalmente datata 1877 e attribuita a Edison, segna l'avvio dell'epoca delle musiche mediate propriamente dette, ovvero di una mediazione del dato musicale che convochi lo stesso regime di senso convocato dalla musica. Chion (1991) parla, a tale proposito, di «arte dei suoni fissati» e «fonofissazione» (*art des son fixés, phonofixation*); Schafer (1969) di «schizofonia» (*schizophonia*), per indicare la separazione fisica tra suono originale, ascoltato in praesentia, e sua riproduzione. Data la natura della precedente forma di mediazione del dato sonoro (la notazione), la fonografia rappresenta, diversamente dai media "ad accesso visivo" di cui tracciano la genealogia Bolter e Grusin (1999), una rottura radicale.

Due processi che, riprendendo proprio i termini proposti dai due mediologi statunitensi, è possibile definire di rimediazione della musica, ovvero di riutilizzo o di rappresentazione da parte di un medium di alcuni aspetti di media precedenti (nella tensione tra «trasparente immediatezza» e «ipermediazione», ovvero opacità), sono: la digitalizzazione delle tecniche di registrazione e, per quello che interessa qui, riproduzione (la traduzione del dato sonoro in informazione binaria, per cui si passa dal nastro magnetico, dal disco in vinile e dalla musicassetta al compact disc) e la neodigitalizzazione dovuta all'avvento di Internet (che ha portato alla smaterializzazione — la trasformazione in file, per esempio gli mp3 — e ubiquità — si vedano le tecnologie mobile come lo smartphone e il cloud — della musica).

Per quanto pure tali rimediazioni siano importanti e interessanti, soprattutto ai fini di una sociosemiotica e, più precisamente, di una etnosemiotica della musica, è la mediazione stessa che appare, ai fini di una più generale teoria semiotica della musica, come un fatto cruciale, finora solo parzialmente affrontato dalla disciplina: la mediazione del dato sonoro — quale che sia: disco, radio, media audiovisivi, file — rappresenta la condizione quotidiana e naturale di fruizione della musica nei paesi occidentali e occidentalizzati.

4. La mediazione o il luogo del suono

Gli strumenti metodologici e analitici prodotti dai diversi progetti di semiotica musicale che si sono andati delineando nel corso del tempo sono tutti

fortemente debitori, per quanto in modi diversi, di quelli della musicologia (Volli, 2003, p. 265) e, sulla scorta di questa e di questi, si sono ritagliati su un canone preciso, quello della musica d'arte occidentale o eurocolta, con particolare propensione per la musica classica propriamente detta, canone dentro il canone, e per il modernismo musicale. Musiche queste tutte fortemente legate alla partitura e anzi, spesso, riducibili o comunque ridotte, in sede di analisi, a essa; si tratta del famoso "livello neutro" su cui, pur ammettendone la problematicità epistemologica, si concentra, di fatto, Nattiez.

La quantità di informazioni che è possibile immagazzinare in un medium come lo spartito è scarsa rispetto alla ricchezza di risorse e di livelli semiotici presenti in musica. E musicologia e semiotica musicale, come da decenni ormai affermano studiosi come Middleton e Tagg, sulla scorta di istanze espresse primariamente nel campo etnomusicologico, non hanno sviluppato strumenti capaci di rendere conto dei parametri definiti come "non notazionabili", e di fatto declassati a secondari, fortemente legati alla somaticità e all'estesia. Ma analizzare il solo spartito di una musica, ammesso che essa ne abbia o possa avere uno, equivale a studiare un'opera teatrale indipendentemente dalla sua messa in scena¹⁵.

Questa *penuria nominum et instrumentorum* si è palesata in tutta la sua gravità quando, compiutamente, dalla metà del Novecento, il timbro, parametro non notazionabile fino a quel momento considerato secondario, è divenuto un parametro fondamentale, anzi prevaricante (Nattiez, 1987, pp. 172–177), sovrintendendo a un'intera nuova estetica musicale: quella delle musiche elettroniche (suoni di sintesi artificiale), concrete (derivate da suoni registrati, ovvero "rumori") ed elettroacustiche (unione di suoni elettronici e registrati, inaugurate convenzionalmente da *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen, 1954–1955). Con lo sviluppo di un'estetica acusmatica (Peignot, 1960), implicita nella possibilità stessa della fonografia, ma pensata a partire dall'esperienza di ascolto della musica concreta (termine coniato da Schaeffer nel 1948), un'estetica della musica intesa come «allucinazione sonora», «suono che fuoriesce da un altoparlante» (queste le definizioni dizionariali di "acusma"), la fonofissazione diventa non più solo strumento di stoccaggio del suono (di registrazione e successiva riproduzione), ma suo ambiente di trasformazione e creazione: un vero e proprio *strumento poetico*. È la nascita di un nuovo paradigma musicale, all'interno del quale potremmo opporre, rifacendoci alla classica distinzione proposta da Metz

15. «Il campo della semiotica musicale è poi ulteriormente complicato dal fatto che — in modo sostanzialmente analogo a quanto avviene ad esempio anche per la semiotica del teatro — si deve distinguere tra il testo scritto (lo spartito) e la sua esecuzione, che ne è la vera traduzione in fatto musicale», VOLLI, 2003, p. 267.

(1972)¹⁶, prosonico (i suoni in quanto tali, naturali) e linguaggio fonografico (la loro manipolazione).

L'emersione di questo paradigma che potremmo definire timbrico–acusmatico–fonografico, «in cui l'innovazione delle sonorità [...] ha] delle ricadute dirette e immediate sulla scrittura musicale» (Jacoviello, 2012, p. 194), ovvero di musiche pensate oltre la notazione, oltre la partitura, musiche pienamente fonografiche, che sono «suono organizzato» (Varèse, 1966), non più entità idealistiche che si danno nel precipitato dello spartito, ma oggetti sonori pensati come «fenomeni sonori totali» (Schaeffer, 1966), pone come centrale e urgente la questione di un'ontologia degli oggetti musicali e, nello specifico, di quali debbano essere i testi oggetto dell'analisi. La scelta, a scapito della partitura, non può che ricadere sul fenomeno sonoro, su ciò che si dà all'ascolto; si tratta della «astanza», il fulcro estetico dell'opera d'arte, «secondo la datità fonica» (Brandi, 1974, pp. 319–384). La questione della concretezza materiale dell'oggetto su cui effettuare l'analisi è tutt'altro che secondaria; ovvero, la questione di come sia possibile passare dalla «esperienza di un evento», quale è l'ascolto, alla sua analisi, «se non attraverso forme più o meno testualizzate» (Spaziante, 2007, p. 37). Rifiutato, quindi, lo spartito, o comunque lo spartito come unica forma di testualizzazione, resta da chiarire quali possano essere gli «alternative systems in the [...] representation of organized sound» (Bratus, Lutz, 2014).

L'impasse musicologico–semiotico nei confronti dei suoni fissati richiama alla mente la resistenza alle analisi iconologiche e figurative tradizionali di quei testi visivi, i dipinti astratti, in riferimento ai quali è stata pensata la semiotica plastica greimasiana. Se «la pittura si è proposta di *rendere visibile*, anziché *riprodurre* il visibile, e la musica di *rendere sonoro*, anziché *riprodurre* il sonoro» (Deleuze, Guattari, 1980, p. 62), come suggerisce Ferraro, allora, «la musica è [...] da considerare sostanzialmente “astratta” nel senso in cui intendiamo che lo sia la pittura non figurativa: il rimando iconico avviene su basi di natura plastica, [...] anziché figurativa» (2007, p. 22). Se la musica è cambiata, se si è riconfigurata, nei termini di Landow (1992), grazie a una mediazione che non è vetro trasparente e istanza neutra, e se è vero che ciascun metodo si va determinando storicamente come disegnato addosso a un oggetto più o meno preciso (nel possibile bilanciamento tra generalità di applicazione, e quindi validità, e specificità di fuoco, e quindi efficacia), è auspicabile che cambino, in parte, anche i metodi con cui la si appropria (Fubini, 1987, pp. 375, 379). A fronte di una riconfigurazione, almeno parziale, del musicale come semiotica–oggetto, è in ballo, cioè, pure una almeno parziale riconfigurazione della semiotica musicale come disciplina.

16. Che individua un profilmico delle “cose in scena” e un linguaggio cinematografico atto a manipolarle.

Da quando è stata proposta l'idea di una semiotica plastica (Greimas, 1984), da più parti¹⁷ è stato suggerito come tale dimensione, da intendere come caso particolare di significazione semisimbolica, non sia di pertinenza esclusiva del dominio visivo (per quanto pure sia stata sviluppata quasi esclusivamente in tal senso), ma sia rintracciabile in tutti i testi, indipendentemente dalla loro sostanza di manifestazione. È proprio sul plastico, livello la cui indagine consentirebbe di “dire l'indicibile” e sfidare, quindi, l'ineffabile musicale, che si concentrano alcuni dei progetti più recenti e interessanti di semiotica della musica e del suono.

5. Il plastico o il luogo della semiotica musicale

Di natura eminentemente visiva, e in tal senso, essendosi il visivo configurato come via d'accesso privilegiata al plastico, ulteriore indizio di una pertinenza della dimensione plastica in musica, sono le metafore euristiche e i metalinguaggi descrittivi idiosincratici impiegati dagli stessi artisti (si pensi alle teorie sinestetiche di Kandinskij, Scriabin, Partch e Messiaen) o alcuni degli strumenti poetici da loro impiegati, i loro hardware e i loro software, per così dire (dalle notazioni eterodosse novecentesche alle interfacce grafiche dei più recenti tool informatici). Concetti come *soundscape* (Schafer, 1969) e *sound design* implicano connotazioni o, più semplicemente, inferenze di natura spaziale e, quindi, visive e plastiche. Numerosi approcci analitici alla musica, di provenienza non strettamente semiotica (*popular music studies*, *sound studies*, etnomusicologia; Bratus, Lutz, 2014), propongono modalità di descrizione visive e grafiche che vanno oltre la partitura tradizionale, cercando di dare evidenza dei famosi parametri non notazionabili o secondari e costituendosi in potenza come campo di applicazione empirica di una teoria ancora da farsi; “tecniche in cerca di una teoria” cui una semiotica della musica costruita su basi plastiche, laddove queste analisi siano leggibili come visualizzazione dell'articolazione della dimensione plastica del dato musicale, potrebbe fornire un quadro di riferimento unificante e, quindi, una giustificazione epistemologica.

Valle (2004), Ferraro (2007) e Jacoviello (2012), seppure in maniera indipendente e assai diversa l'uno dall'altro, partono tutti dal plastico del visivo per svincolarlo da ogni sostanzialità e costruire, su tale base, un metalinguaggio descrittivo e analitico per la musica e il suono che sia propriamente semiotico (non, ancillarmente, musicologico). Semplificando molto, la «se-

17. Es. FLOCH, 1986, p. 312; GREIMAS, 1987, p. 56; GALOFARO, 2004; VALLE, 2004, pp. 110 e ss.; MARCONI, 2012; FERRARO, 2012, pp. 108–112; JACOVIELLO, 2012, pp. 221, Nota 14 e pp. ss.

miotica dell'udibile» di Valle, radicata nell'aculogia di Schaeffer¹⁸, nella semiotica somatica di Fontanille e nella teoria del *sound color* di Slawson, è esplicitamente connessa a questioni tecniche e fonografiche e, quindi, alla fisicità e matericità del suono, rientrando pienamente in una "semiotica del sensibile". Ferraro orienta la base plastica — termine questo che l'autore ammette di non amare — da cui prende le mosse nell'ottica di una narratologia dei suoni. La semiotica del «fenomeno sonoro» di Jacoviello si propone come un'estetica filosofica articolabile sul duplice piano di un significato immanente (l'unico giudicato pertinente in una prospettiva strutturalista e su cui, quindi, si concentra l'autore) e di una ermeneutica delle forme culturali (di pertinenza di un approccio propriamente sociosemiotico). Più in dettaglio, tale modello si fonda sulla centralità del dispositivo figurale: una struttura sintattico-semanticamente "trasparente" definita dalle relazioni differenziali tra tratti (fonici, ritmici e timbrici) e configurazioni di tratti (frasi, configurazioni ritmiche, configurazioni armoniche sincroniche, cioè accordi, e diacroniche, cioè modi) del piano dell'espressione musicale, struttura che funge da collettore sinestetico delle semantiche delle diverse semiotiche-oggetto in gioco (es. voce-liriche e parte strumentale) e che introduce alla dimensione discorsiva (nel senso proprio del percorso generativo greimasiano).

Le tre proposte teoriche citate presentano dei punti *aperti*, suscettibili tanto di possibili integrazioni, quanto di possibili veri e propri *innesti* per sviluppi originali. Saranno questi l'oggetto di uno studio dedicato, volto a tratteggiare, a partire dal livello plastico dell'espressione, una sociosemiotica della comunicazione musicale necessariamente e felicemente sincretica, i cui *moduli* procedano dalle unità più minime e profonde a quelle di taglia maggiore e più superficiali, dalle forme alle sostanze, dalla struttura alla cultura.

Riferimenti bibliografici

BARBIERI D. *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Bompiani, Milano 2004.

BARTHES R. *Le grain de la voix*, «Musique en jeu», 1972, 9: pp. 57-63.

BOLTER J.D., GRUSIN R., *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge (MA) 1999.

BRANDI C., *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino 1974.

18. Omologo della fonologia linguistica per il dominio sonoro.

- BRATUS A., LUTZU M. (a cura di), *Analysis Beyond Notation in XX and XXI Century Music*, panel in “EuroMAC 2014 Leuven, 8th European Music Analysis Conference”, Università Cattolica di Leuven, 17–21 settembre 2014.
- CASTELLANA M., *Musicale (sémiotique)*, in A.J. Greimas, J. Courtés (a cura di), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, II. Compléments, débats, propositions*, Hachette, Parigi 1986, pp. 147–148.
- CHION M., *L’art des sons fixés. Ou La musique concrètement*, Metamkine, Fontaine 1991.
- DELEUZE G., GUATTARI F., *Mille Plateaux. Capitalisme et schizofrénie*, Editions de Minuit, Parigi 1980, trad. it. parziale in *Rizoma–Millepiani Sez. 1*, Castelvecchi, Roma 1997.
- ECO U., *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.
- , *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964.
- , *Ostrigotta, ora capesco*, in J. Joyce, *Anna Livia Plurabelle*, nella traduzione di Samuel Beckett e altri. Versione italiana di James Joyce e Nino Frank, a cura di R.M. Bollettieri Bosinelli, Einaudi, Torino 1996, V–XXIX.
- FABBRI F., *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, seconda edizione (ed. or. 1996), Arcana, Roma 2002
- FERRARO G., *Raccontare la perdita del senso. Per un’analisi della musica dei King Crimson*, in P. Calefato, G. Marrone, R. Rutelli (a cura), *Mutazioni sonore. Sociosemiotica delle pratiche musicali*, (“E/C” serie speciale, 1), Nuova Cultura, Roma 2007, pp. 21–29.
- , *Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione “neoclassica”*, Aracne, Roma 2012.
- FLOCH J.-M., *Semi-simbolico*, in Greimas, Courtés (a cura di), 1979, 1986, pp. 311–313.
- FONTANILLE J., *Soma&Séma. Figures du corps*, Maisonneuve et Larose, Parigi 2004, trad. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell’impronta*, Meltemi, Roma 2004.
- FUBINI E., *Ultime tendenze del pensiero musicale contemporaneo*, in Id., *L’estetica musicale dal Settecento a oggi*, nuova edizione ampliata (ed. or. 1964), Einaudi, Torino 1987, pp. 370–385.
- GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Parigi 1982.
- GOITRE R., SERITTI E., *Canti per giocare*, Suviri Zerboni, Milano 1980.
- GREIMAS A.J., *Sémiotique figurative e sémiotique plastique*, «Actes Sémiotiques. Documents», VI, 1984, 60: pp. 5–24.
- , *De l’imperfection*, Pierre Fanlac, Parigi 1987, trad. it. *Dell’imperfezione*, Sellerio, Palermo 1988.

- GREIMAS A.J., COURTÉS J. (a cura di), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Parigi 1979, trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Bruno Mondadori, Milano 2007; include integrazioni tratte dal secondo volume, pubblicato nel 1986.
- JACOVIELLO S., *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiosi del discorso musicale*, Mimesis, Milano–Udine 2012.
- JAKOBSON R., *On Linguistic Aspects of Translation*, in R.A. Brower (a cura di), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1959, pp. 232–239.
- JANKÉLÉVITCH V., *La Musique et l'Inéffable*, Armand Colin, Parigi 1961, trad. it. *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano 1998.
- KRAMER L., *Musical Meaning. Toward a Critical History*, University of California Press, Berkeley (CAL) 2002.
- LANDOW G.P., *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 1992.
- LIDOV D., *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 2004.
- LOMUTO M., PONZIO A., *Semiotica della musica. Introduzione al linguaggio musicale*, Graphis, Bari 1997, consultato in forma di dattiloscritto digitale, gentilmente fornito da M. Lomuto.
- MARCONI L., *It Don't Mean a Thing. Sulla relazione tra la musica e la semiotica*, in "E/C" online, bit.ly/Marconi2012, 2012.
- MARCONI L., STEFANI G. (a cura di), *Il senso in musica. Antologia di semiotica musicale*, CLUEB, Bologna 1987.
- MARINO G., *Trompe-l'oreille. Note sulla musica che inganna*, «Lexia», 17–18, a cura di M. Leone, *Immagini efficaci/Efficacious images*, 2014a, pp. 365–406.
- , *Keep calm and Do the Harlem Shake. Meme, Internet meme e meme musicali*, in I. Pezzini, L. Spaziantè (a cura di), *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, ETS, Pisa 2014b, pp. 85–105.
- METZ C., *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Parigi 1972, trad. it., *La significazione nel cinema. Semiotica dell'immagine, semiotica del film*, Bompiani, Milano 1975.
- MIDDLETON R., *Studying Popular Music*, Open University Press, Philadelphia 1990, trad. it., *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 2001.
- MONELLE R., *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwoord Academic Publishers, Newark (NJ) 1992.
- NATTIEZ J.-J., *Il discorso musicale*, Einaudi, Torino.
- NÖTH W., *Music*, in Id. *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington IN 1995, pp. 429–434.

- PAGNINI M., *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, il Mulino, Bologna 1974.
- PEIGNOT J., *De la musique concrète à l'acousmatique*, «Esprit», 1960, 28: pp. 111–123.
- PIANA G., *Prospettiva semiologica e filosofia empiristica dell'esperienza*, in Id., *Filosofia della musica*, Angelo Guerini e Associati, Milano 2005 (ed. or. 1991), pp. 14–21.
- RAHN J., *A Theory for All Music. Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms*, University of Toronto Press, Toronto 1983.
- RUWET N., *Langage, musique, poésie*, Éditions du Seuil, Parigi 1972, trad. it., *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino 1983.
- SCHAEFFER P., *Traité des objets musicaux*, Seuil, Parigi 1966.
- SCHAFER R.M., *The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher*, Associated Music Publishers Inc., Scarborough–Ontario, Berandol Music Limited / New York, 1969.
- SIBILLA G., *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano 2003.
- SPAZIANTE L., *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma 2007.
- STEFANI G., *La competenza musicale*, CLUEB, Bologna 1982.
- STRANIERO M., JONA E., LIBEROVICI S., DE MARIA G., *Le canzoni della cattiva coscienza. La musica leggera in Italia*, Bompiani, Milano 1964.
- TAGG P., *Music's Meaning. A Modern Musicology for Non-musos*, The Mass Media Music Scholars' Press, Huddersfield 2012.
- TARASTI E., *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlino–Londra 2002, trad. it., *I segni della musica. Che cosa ci dicono i suoni*, LIM–Ricordi, Milano 2010.
- VALLE A., *Preliminari ad una semiotica dell'udibile*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Bologna, bit.ly/Valle2004, 2004.
- VARÈSE E., *The Liberation of Sound*, “Perspectives of New Music”, V, 1966, 1: pp. 11–19.
- VOLLI U., *Musica*, in Id., *Manuale di semiotica*, nuova edizione aggiornata, Laterza, Roma–Bari 2003, pp. 264–267.
- , *È possibile una semiotica dell'esperienza?*, in G. Marrone, N. Dusi, G. Lo Feudo (a cura di), *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Meltemi, Roma 2007, pp. 17–26.
- , *La comunicazione musicale*, in Id., *Il nuovo libro della comunicazione*, il Saggiatore, Milano 2010, pp. 152–155.

Carmelo Bene e il santo–feticcio

Dalla letteratura al teatro e ritorno

JENNY PONZO*

Abstract

In his novel *Nostra signora dei turchi* (1966), Carmelo Bene represents a character that identifies himself with the remains of a martyr inside a reliquary. In this paper, I move from this narrative sequence and explain it in light of Bene's thought, which I interpret through the prism of Ugo Volli's theory of fetishism. I then relate this thought to 20th-century theories of theatrical experience, and in particular to Grotowsky's ideal of the actor–saint. These theories present an idea that seems to unify the two meanings of the ancient term *persona* (*persona* and *personaggio*, person and character) and to propose a particular ideal of secularized sanctity. I then underline that the perspective from inside the reliquary also recurs in other literary works, thus constituting a *topos*, which deconstructs a semi-symbolic system based on the opposition between inside and outside. Therefore, this paper has a centrifugal structure: it studies the meaning of a circumscribed literary passage by reconstructing its connections to a set of ideas circulating in a broader cultural milieu.

Keywords: *feticcio, santità, semisimbolismo, persona, Testori, Grotowski.*

1. Introduzione¹

Un giorno, Ugo Volli mi esortò a non rinunciare mai a fare capire agli studenti di scienze della comunicazione l'importanza dello studio della letteratura — così come delle altre “belle arti” — per una formazione a tutto tondo che, pur non fornendo forse un saper-fare immediatamente spendibile sul mercato del lavoro, facesse di loro persone mature a livello professionale, culturale e personale. In effetti, la mia stessa esperienza di ricerca mi ha ampiamente dimostrato che la letteratura non solo ha molto da insegnare sul piano formale, estetico e tematico a chi voglia occuparsi di comunicazione, ma che, specialmente se studiata con metodologie semiotiche, costituisce un ottimo terreno per acquisire una visione critica di

* Università degli Studi di Torino.

1. This paper has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 757314).

valori, temi e idee che circolano in una certa cultura (Ponzio, 2015). D'altro canto, questo legame tra la semiotica e la letteratura è a doppio senso: è molto noto quale fu l'impatto dello studio di testi letterari per l'elaborazione e l'esposizione di teorie e metodi semiotici, si pensi ad esempio all'analisi genettiana di Proust (Genette, 1972), a quella greimasiana di Maupassant (Greimas, 1976) e, per l'Italia, all'esemplare studio condotto da d'Arco Silvio Avalle (1965) su un sonetto di Montale e alla riconosciuta influenza che il capolavoro di James Joyce ebbe sull'elaborazione della teoria dell'opera aperta di Eco (1962)².

Ponendosi nella scia di questa tradizione di ricerca semiotica, questo articolo si propone come un semplice esercizio di analisi di un brano di romanzo, a partire dal quale si ricostruirà un insieme di idee, di significati e di figure ricorrenti. Il discorso avrà un andamento dal particolare al generale, o meglio si amplierà da un punto centrale per cerchi concentrici, fino a giungere a interrogarsi su un'idea di "persona" feticizzata, su un certo ideale di santità secolarizzato e su un sistema semisimbolico che attraversano la cultura letteraria e teatrale italiana del secondo Novecento.

Il passo in questione è tratto da *Nostra Signora dei Turchi* di Carmelo Bene, romanzo pubblicato per la prima volta nel 1966, poi di nuovo nel 1978 con prefazione di Ugo Volli³. Il protagonista del romanzo compie un percorso di autodistruzione che consiste nell'inventare "infinite cerimonie decadenti e religiose, fatte di santi e di sangue, di parole ripetute e di atti mancati" (Volli 1978, p. 12). In uno degli episodi che compongono il romanzo, il protagonista si identifica con uno dei martiri cristiani massacrati ad Otranto dai Turchi circa cinquecento anni prima rispetto al tempo del "racconto primo" (Genette, 1972):

Se fosse stato vero il palazzo moresco, sarebbe anche vero oggi che le sue ossa figurerebbero sui velluti rossi nella cripta della cattedrale di Otranto, incastrate nel prodigio che le vuole ancora rivestite di carne dopo tanto, come in quell'altro tutto suo miracolo, che dopo tutto la pensava ancora.

Stava immobile, come nell'urna perduta, ma, a differenza degli altri martiri, oltre ai pezzi di fegato, alle membrane, ai tendini, aveva conservato gli occhi, così che gli altri lo vedevano in un'urna, mentre lui li vedeva in un'altra urna. [...] Avrebbe voluto mettere uno specchio, all'esterno, sul davanzale. Ma che ne sapeva il vescovo della sua vanità? [...]. «Mi vedo visto», pensava (Bene, 1978, pp. 59-61).

Dopo essersi abbandonato al pianto e all'autocommiserazione per il suo abbandono ed aver fatto progetti di fuga dall'urna, il "martire" riceve la visita di "lei", la donna vagheggiata per tutto il romanzo: «Adesso lui la

2. Su quest'ultimo punto, v. MARINO (in stampa).

3. Il quale fu legato a Carmelo Bene da un rapporto di amicizia e reciproca stima intellettuale.

fissava, inginocchiata ai piedi del suo altare. Si dissero poche cose, quelle permesse dallo stupore. Articolazioni atone, per di più deformate dal cristallo — guardami — le sorrisse» (Bene, 1978, p. 63).

2. Personaggio-feticcio

Applicando la nozione di feticcio definita da Volli (1997), si può dimostrare che la storia del protagonista di *Nostra signora dei turchi* rappresenta appunto un processo di feticizzazione, e più in particolare di auto-feticizzazione, ossia di riduzione della propria persona a feticcio.

Nel suo libro *Fascino. Feticismi e altre idolatrie*, Volli sostiene che il feticcio non è un segno, il quale per definizione rimanda a qualcos'altro, ma una "rappresentazione" (Volli, 1997, p. 80) che viene caricata di valori di per sé, che non "significa" altro da sé ma usa «risorse semantiche varie per costruire la propria seduzione» (Volli, 1997, p. 78). Le "figure del feticismo" sono caratterizzate da un "doppio scambio":

Ciò che dovrebbe essere "solo una cosa inerte" vi si presenta con i caratteri più intensi della vita e del potere; ciò che al contrario è vivo e riguarda la "persona", come il corpo, risulta ridotto a "puro oggetto", cosa fra le cose. In questo scambio circolare fra la percezione della vita e della morte, del personale e dell'inorganico, si gioca uno straordinario "potere d'attrazione", erotico e teologico allo stesso tempo (Volli, 1997, p. 8).

La nozione di feticcio è dunque indissolubilmente legata a una dialettica tra persona e oggetto. Tale dialettica assume però contorni sempre più mutevoli nella cultura contemporanea:

La barriera, in teoria fermissima, fra ciò che è animato o intelligente e ciò che non lo è, appare oggi continuamente sconvolta: il mondo è pieno di oggetti che desiderano e sono desiderati, che si mostrano, competono, si affermano, si rinnovano, ci affascinano, ci aiutano o ci danneggiano.

Questa rottura delle opposizioni può certamente essere considerata come un passo nel senso di una maggiore "apertura" rispetto alle categorie chiuse del dominio su cui si è costituito l'Occidente [...]; esse costituiscono la traccia di un ampliamento della nozione stessa di "persona", che a lungo è stata limitata (Volli, 1997, p. 100).

Nel senso di questo ampliamento vanno ad esempio l'estensione dei diritti umani, ma anche i dibattiti sullo statuto di macchine sempre più "intelligenti". Questi cenni inducono in effetti a pensare che nella cultura contemporanea la tendenza predominante sia quella verso un progressivo allargamento dei confini della "personificazione". Eppure, il romanzo di

Bene (1978) dimostra che anche la tendenza inversa ha un ruolo importante. Essa coincide con una volontaria azione da parte di alcune persone di ridurre se stesse a degli oggetti, e più precisamente a dei “feticci” nel senso definito da Volli. L’annientamento di se stessi al fine di essere “adorati” o di incarnare alla perfezione un modello stereotipato si vede ad esempio in alcuni meccanismi legati al mondo delle star⁴, ma anche, come vedremo, in una certa idea di santità, certo non ufficiale e canonica, ma piuttosto secolarizzata.

La volontà e il programma di feticizzare se stesso sono espressi in nuce fin dall’incipit di *Nostra signora dei turchi*, il cui primo paragrafo si apre e si chiude con due imperativi “Amami!” e “adorami!”, rivolti all’amante probabilmente immaginaria: «Amami! È tanto, sai, è tanto se abbiamo salvato gli occhi! Flora, vestiti e vattene! Non c’era nessuna Flora. Oppure s’è vestita e se n’è andata. Tornando verso lo specchio: adorami!».

Il testo prosegue descrivendo un rituale a cui il protagonista, un attore, si sottopone davanti allo specchio, in cui cerca di ridurre la complessità della sua persona alla piattezza di un’icona “essenziale” disegnata col sangue sullo specchio, al fine di raggiungere lo smarrimento dell’intelletto sotto forma di “demenza oggettiva”.

Volli (1978) osserva che questo personaggio non è una persona realistica, ma nemmeno il protagonista di un romanzo, dato che gliene «manca la caratteristica principale, la soggettività» (Volli, 1978, p. 13):

Il personaggio di *Nostra signora dei turchi* non è un io diviso, tormentato, schizofrenico, delirante [...]. Al contrario è un non-io, un recitante fornito solo della sua realtà esteriore, un attore che è ciò che finge di essere. Tutto ciò consapevolmente, esplicitamente.

Il soggetto diventa feticcio, un non-segno che non rimanda ad altro che a se stesso, e l’esperienza della feticizzazione si identifica con l’estasi. Tale concetto è espresso nel celebre passaggio in cui il protagonista distingue tra i “cretini che hanno visto la Madonna” e quelli che non l’hanno vista, riconoscendosi in quest’ultima categoria e definendo la santità come una proiezione amplificata di proprie caratteristiche e qualità che vengono erroneamente attribuite a un soggetto altro da sé e soprannaturale:

Ma quelli che vedono non vedono quello che vedono, quelli che volano sono essi stessi il volo. Chi vola non si sa. Un siffatto miracolo li annienta: più che vedere la Madonna, sono loro la Madonna che vedono. È l’estasi questa paradossale identità demenziale che svuota l’orante del suo soggetto e in cambio lo illude nella oggettivazione di sé, dentro un altro oggetto. [...] Divino è tutto quanto

4. Su cui v. REDMOND, HOLMES, 2007.

inconsiamente hanno imparato di sé. Hanno visto la Madonna. Santi (Bene, 1978, pp. 52–53).

Se la continua teatralizzazione della propria vita costituisce una prima forma di feticizzazione, questa si realizza pienamente nella progressiva identificazione del protagonista con uno dei martiri di Otranto. L'identificazione inizia con una similitudine tra la sua posizione dietro il vetro della sua finestra di casa e quella delle reliquie del martire dietro il vetro dell'urna, tra il miracolo della non-decomposizione del corpo del martire, esibito nella sua nudità nell'urna, e quello del perdurare del suo amore non (più) ricambiato. Il protagonista ha bisogno di “vedersi visto”; per questo crea un complesso gioco di specchi, di opacità e trasparenze: non a caso, tra le parti del corpo conservate dal martire-protagonista spiccano gli occhi, menzionati fin dall'incipit («è tanto se abbiamo salvato gli occhi!», v. sopra).

La complessità del gioco di sguardi e di specchi va in realtà oltre il testo letterario. Volli (1978) spiega molto bene il rapporto inscindibile tra il romanzo *Nostra signora dei turchi* e le sue realizzazioni teatrale e filmica, mentre altri studiosi evidenziano anche la forte componente autobiografica dell'opera⁵. È ragionevole quindi ipotizzare che l'operazione di feticizzazione del sé coinvolga anche la creazione del personaggio pubblico di Carmelo Bene. La figura del martire che sopravvive come scheletro nella sua urna è una efficacissima rappresentazione dell'“inquietudine del non morto”, sempre in bilico tra l'essere e il non essere, di cui Bene parla in *La voce di Narciso* (1982, p. 13)⁶, e che presenta evidenti punti di somiglianza con il brano di Bene (1978) qui preso in esame: l'io narrante si colloca in una “semichiusa bara-letto” e si presenta come non-morto su cui si proietta il narcisismo delle sue “vittime”:

E qui, sull'aria di quasi di una confessione: se il non-morto non fosse pensato, evocato dall'incosciente narcisismo delle sue “vittime” che poi, “vampirizzate”, puntualmente ritirano il proprio spavento, non si sognerebbe nemmeno di lasciare il suo ricercatissimo letto funebre (ferma restante quella sua preghiera inesaudita di non svegliarsi mai), così come il dandy non s'atteggerebbe affatto, se non fosse guardato.

Il concetto di svuotamento del significato e riduzione del sé a puro significativo è inoltre espresso chiaramente da Bene anche nel corso di un suo celebre e controverso intervento al Maurizio Costanzo Show nel 1994: alcune delle affermazioni di Bene vanno proprio nella direzione della

5. V. GRANDE, 1973, pp. 35–41, a proposito della componente autobiografica di *Nostra signora dei turchi*, con un focus sulla sua realizzazione cinematografica; su Otranto e il contesto del Sud come radici di Bene v. GIACCHÉ, 1997, cap. I.

6. BENE, 1982, pp. 13–14.

feticizzazione del suo personaggio, ad esempio: «Io sono parlato, non parlo», «Me ne frego di Carmelo Bene, io. Voi no, ma io sì», «Bisogna esistere per picchiare qualcuno. Sono anni che prendo a calci in culo me stesso, e così mi sono fatto fuori», «Lei non può parlare di Dio con Dio» (identificando se stesso con un dio inesistente), «Lei non può parlare con me. Se lei si illude che io esista, lo faccia»⁷.

Nel corso dell'intervista in TV, Bene si riallaccia a Nietzsche, il quale sostenne che non bisogna "produrre" capolavori ma "essere" capolavori, e spiega che la "volontà di potenza" nietzschiana consiste nel «disfacimento del concetto di soggetto». L'io, che per Gadda (1963) era «il più lurido di tutti i pronomi» viene da Bene reificato, spogliato e messo in mostra, in un meccanismo che Bene stesso, nel corso dello show televisivo, paragona alla pornografia ma che può essere efficacemente spiegato anche ricorrendo al concetto di feticizzazione⁸.

3. Santità nell'esperienza teatrale

A parte l'influenza nietzschiana e l'esempio dei dandy decadenti che intendevano fare della propria vita la loro opera d'arte⁹, l'idea di Bene va sicuramente compresa anche nel quadro delle teorie teatrali a lui contemporanee. Risulta significativo notare ad esempio che nel 1964, appena due anni prima della pubblicazione di *Nostra Signora dei Turchi*, Jerzy Grotowski rilasciava un'intervista a Eugenio Barba nella quale esponeva i principi del suo "Teatro Laboratorio". Per Grotowski, il quale usa con una certa frequenza un lessico religioso-teologico (1970, p. 41), l'attore deve donare — sacrificare — totalmente il suo corpo come "un docile strumento per compiere un atto spirituale", un dono d'amore che consiste nel mettere a nudo la parte più intima di sé. Il lavoro dell'attore diventa allora una "forma di santità" (Grotowski, 1970, p. 42) secolarizzata:

Io parlo di "santità" da miscredente: mi riferisco ad una "santità laica". Se l'attore provoca gli altri provocando se stesso pubblicamente, se con un eccesso, una profanazione un sacrilegio inammissibile, scopre se stesso gettando via la maschera di tutti i giorni, egli permette anche allo spettatore di intraprendere un simile processo di auto-penetrazione. Se egli non esibisce il suo corpo, ma lo annulla, lo

7. Ringrazio il collega Gabriele Marino, che mi ha informato che il video è disponibile qui: <https://www.youtube.com> (consultato il 20 giugno 2019).

8. Sull'influenza del pensiero nietzschiano — filtrato da Georges Bataille e altri autori — su Bene, nonché sull'aspetto pornografico nell'arte di Bene, v. GIORGINO, 2014, pp. 118–133. Sul rapporto tra feticismo e pornografia, VOLLI, 1997, p. 72 osserva: «Il feticismo non è una forma della pornografia, semmai è vero l'inverso». Ringrazio il collega Francesco Galofaro per questa notazione.

9. Su Bene e il dandysmo, vedi BARBALATO, 2014.

brucia [...] allora, egli non vende il suo corpo ma lo offre in sacrificio; ripete l'atto della Redenzione; si avvicina alla santità (Grotowski, 1970, p. 43).

Non intendo qui postulare un legame diretto tra Bene e Grotowski, ma piuttosto che i due appartengono a un certo clima culturale diffuso negli anni Sessanta¹⁰. È indubbio infatti che la teoria di Grotowski presenti significative somiglianze rispetto al pensiero di Bene, espresso sia nella storia del protagonista-martire di *Nostra signora dei turchi*, sia in altre sedi come il Maurizio Costanzo Show.

L'ideale di santità che emerge da questa particolare concezione novecentesca dell'esperienza teatrale, pur nel suo carattere squisitamente secolare, si rifà al lessico e all'immaginario cristiano. Il corpo ne è un elemento centrale e in particolare il modo di formularne il "sacrificio", il "totale abbandono" a forze più grandi, ma anche la severa disciplina, la mortificazione e l'annichilimento del sé presentano forti somiglianze con il discorso mistico della tradizione cattolica¹¹.

4. Dal teatro alla letteratura e ritorno: il topos del santo non-morto

Il topos dell'identificazione con i resti di un santo si ritrova anche nella *Cattedrale* di Giovanni Testori, romanzo pubblicato nel 1974, quindi otto anni dopo *Nostra signora dei turchi*. Forse non casualmente, anche Testori fu uomo di teatro e, come Bene e Grotowski, mise il corpo al centro della sua trasgressiva e insieme religiosa ricerca teatrale¹². Il romanzo di Testori (1974) è caratterizzato da una sovrapposizione di personaggi del passato e del presente; più in particolare, c'è una sorta di fusione tra un vescovo contemporaneo e un santo medievale, un orafo medievale e uno scrittore contemporaneo. Quest'ultimo, similmente al personaggio di Bene (1978), considera la sua maggior occupazione l'annullamento della propria soggettività, ossia l'«essere una cellula muta, cieca e demente, dentro la catena d'un montaggio che in quel modo non avrebbe conosciuto né orari, né soste, né spiragli, né vie d'uscita [...] in quell'impasto senza forma» (Testori, 1974, p. 23)¹³.

10. Per un confronto tra Bene e Grotowski vedi ATTISANI, 2014a; 2014b.

11. A questo proposito si veda in particolare GRECO, 2015, che studia il rapporto tra l'esperienza mistica e l'esperienza teatrale novecentesca, mettendo in evidenza il corpo come punto di contatto e come protagonista di entrambe.

12. V. TESTORI, 1968 sul legame postulato dall'autore tra il corpo (come "ventre", "carne", "viscere") e la parola teatrale, nonché sulla valenza religiosa e sacrale attribuita al teatro.

13. Per un'analisi più dettagliata del sistema dei personaggi in TESTORI, 1974 si rimanda a PONZO, 2019, pp. 123-132.

Il santo fu in vita un vescovo che praticò una severa forma di ascetismo e di mortificazione del corpo. Già prima della morte viene descritto in termini cadaverici (divorato dalla malattia e dalle pratiche di penitenza) e rappresentato come un feticcio, ossia come “un talismano guardato” e “adorato” da una popolazione prostrata dalla siccità e dalla peste:

Ecco, lo guardavano ancora dalle profondità della fossa. Lo guardavano con gli stessi occhi d'allora: gocce d'acqua grigia nel vuoto delle orbite. Ancora gli offrivano le labbra viola, grigie, arse, smangiate, pendenti come lacerti. E i corpi, nell'insulto del male, tremavano ancora e ancora lo cercavano come si cerca il profeta, il talismano, la grazia, la luce (Testori, 1974, p. 11).

Nel tempo principale del racconto, il santo è ridotto a un corpo non-morto che all'interno del suo sarcofago, nelle viscere della cattedrale, ancora pensa e prova emozioni, specialmente rabbia e scandalo per il rapporto omosessuale consumato dallo scrittore con un ragazzo nelle fondamenta della cattedrale, già profanate dai lavori di costruzione della metropolitana:

Il Santo ebbe come un sussulto di sdegno e di rabbia. Il suo scheletro si contrasse tutto, quasi stesse per prender testimonianza d'un fallo o di un'ingiustizia che l'Infallibile e il Giusto stava per commettere proprio contro di lui; anzi contro la Verità per cui e di cui s'era fatto prova, carne, imbalsamazione e forma. Ecco: la sua urna, gli abiti filati in batista e in oro purissimi, le pietre, i rubini, gli smeraldi di cui era ricoperto, i meraviglianti bassorilievi d'argento da cui era circondato, i broccati che foderavano la cripta, tutto s'andava mostrando, di colpo, incapace d'emettere un riverbero che potesse lottare contro l'altro, quello dello sconosciuto che scendeva giù (Testori, 1974, pp. 66–67).

Sia prima che dopo la sua morte fisica, il santo è dunque uno strano feticcio sospeso tra la vita e la morte. Altro testo che presenta una somiglianza con i personaggi di Testori (1974) e di Bene (1978), i quali si identificano con un corpo di santo morto eppure ancora dotato di pensieri, è il racconto *Pietrificazione* di Italo Alighiero Chiusano (1989), anch'egli esperto di teatro, ma in quanto studioso e critico¹⁴. Nel medioevo, un uomo in preda al dolore per essere stato respinto dalla sua amata, indossa una tonaca grigia, si arrampica sulla facciata del duomo di Milano e qui rimane fino al Novecento, andando incontro a una progressiva pietrificazione:

Finalmente raggiungo la mensola che, dai tempi della costruzione, è rimasta senza statua (dall'altra parte invece San Michele atterra il drago). Mi tiro su, mi accoccolo su quel ripiano appena bastevole a sostenermi. [...] Mi assesto, le gambe incrociate sotto la tonaca, alzo il cappuccio, l'ombra mi cala fin sul mento. Non mi muoverò più di qui, a meno ch'io precipiti e mi sfracelli. Morirò di fame e di sete, ma non

14. V. ad es. CHIUSANO, 1976; 1964.

scenderò più nel mondo dove Berta mi ha rigettato, dopo anni, per legarsi a un altro. «Sei pazzo» mi ha detto stamattina, congedandomi per sempre. Forse. Forse sono pazzo. E da pazzo voglio vivere, da pazzo morire (Chiusano, 1989, pp. 30–31).

Nonostante si trasformi progressivamente in statua, il protagonista non smette di pensare, descrivendo il mondo che cambia sotto di lui. A dispetto dell'erosione di tutte le passioni così come del suo corpo di statua, il protagonista non riesce a sopprimere il suo amore disperato:

Nulla più mi disturba, nemmeno questo odore di città mefitica, questo continuo fracasso. [...] Comincio a sentirmi vecchio. Stamattina mi è caduto l'alluce del piede destro, che sporgeva di sotto la tunica ormai pietrificata dal sandalo ormai pietrificato. Sto dimenticando tutto, la mia vita è quasi spenta. Dimenticherò anche Berta? No, è troppo presto (Chiusano, 1989, p. 35).

La somiglianza con i personaggi di Bene e di Testori è palese, anche se il punto di vista distaccato rispetto al mondo è questa volta dall'alto della facciata e non dall'interno di un'urna. Allo stesso tempo, contrariamente al martire di Bene e al santo vescovo di Testori, il corpo del frate non si disgrega portando allo scoperto l'intimità delle sue ossa e dei suoi tessuti, ma al contrario si pietrifica. Come ho argomentato altrove (Ponzo, 2015, pp. 129–138), il topos della pietrificazione è piuttosto ricorrente nella letteratura italiana contemporanea, e si può anch'esso collegare alla feticizzazione di alcuni personaggi, che rimangono imprigionati nel loro ruolo fino a diventare monumenti.

5. Lo scardinamento di un sistema semisimbolico

Il punto di vista dall'interno del monumento-reliquiario costituisce la demolizione di un sistema semisimbolico comune nella nostra cultura, relativo al binomio interno-esterno¹⁵ e legato a oggetti che contengono altri oggetti, in cui il contenitore — l'involucro — ha la funzione di evocare il contenuto, mostrandolo e al contempo celandolo, creando attorno ad esso un'aura di mistero e di desiderio, o per dirla con Volli (1997), di "fascino". Leone (2014) descrive molto bene il meccanismo di attribuzione di significato e valore al rapporto tra contenitore e contenuto, argomentando come esso sia indispensabile all'espressione della trascendenza e del sacro. Punto di partenza

15. Sulle semiotiche semisimboliche, ed anche sulla categoria topologica "cernant/cerné", vedi GREIMAS, 1984; per riflessioni ed esempi di rappresentazioni poetiche del dentro e del fuori, vedi BACHELARD, 1957, capitolo 9.

per descrivere tale dinamica è l'osservazione del rapporto tra reliquia e reliquiario¹⁶:

One of the most effective ways to represent transcendence is to wrap it [...]. «Wrapping transcendence» means evoking in the faithful the feeling of a beyond, of something that is not present and available to perception. [...] It also means constantly recreating the distance between the faithful and their transcendent horizon (Leone, 2014, p. S53).

Il reliquiario ha la funzione di mediare la fruizione della reliquia allo scopo di chiarire agli occhi di chi guarda la sua natura di segno del sacro. In altre parole, il reliquiario serve ad evitare la feticizzazione della reliquia (ossia il fatto che la reliquia stessa diventi oggetto di culto) e a sottolineare il suo carattere di *representamen*, ossia di parte che rimanda a un tutto che la trascende:

Reliquaries [...] are the semiotic devices that some religious — and even some not strictly religious — cultures came up with in order to control, channel, and qualify the eroticism of relics. There are many kinds of reliquaries, but they all exploit in different ways the same semiotic mechanism: wrapping. By enshrining the relic, they implicitly invite the faithful to focus on the relation between content and container, encapsulating entity and encapsulated one, but also between representamen and object, between what is shown and what is hidden (Leone, 2014, p. S53).

È chiaro che il punto di vista usuale che caratterizza il meccanismo semiotico del reliquiario così come l'ha definito Leone (2014) è quello dall'esterno all'interno. Il fatto che la letteratura capovolga questa prospettiva, collocando l'io narrante all'interno del reliquiario è significativo, specie se si considera la portata trasgressiva di questo gesto. L'urna, che significa e preserva la natura sacra e inviolabile del corpo santo, viene aperta e abitata: lo sguardo non è più — o non è più solamente — quello del fedele, che cerca di vedere anche quanto il reliquiario nasconde o solo suggerisce, ma è quello del corpo posto all'interno, il quale guarda al di fuori. Questo farci entrare nel reliquiario, questo mettere a nudo il corpo del santo e anche le sue passioni molto umane è un atto chiaramente dissacrante, che fa “esplosione” dal di dentro la dinamica semisimbolica reliquiario/reliquia. La dissacrazione del reliquiario e del corpo santo inteso in senso tradizionale è l'altra faccia della medaglia del processo di feticizzazione descritto sopra¹⁷.

16. Non bisogna però pensare che tale sistema semisimbolico si fermi all'ambito religioso tradizionale: LEONE, 2014 dimostra ad esempio come anche il *packaging* dei prodotti commerciali si serva della stessa dinamica semiotica.

17. Antenati del topos per cui si adotta una prospettiva interna al sarcofago sono presenti in vari testi letterari: una rappresentazione dissacrante si trova ad esempio nella novella del *Decameron* “Andreuccio da Perugia”, il quale rimase imprigionato nel sarcofago di un arcivescovo durante un

Il topos qui analizzato rappresenta un particolare tipo di “enunciazione enunciata” (Greimas, Courtès 2001, p. 29), caratterizzata da un’istanza del soggetto enunciante che prende fortemente le distanze da sé stesso mediante un *débrayage* molto singolare, che, possiamo dire, consiste nel descrivere se stesso mediante un’ekfrasi. Come scrisse Eco (2003, p. 209), l’ekfrasi è un esercizio retorico che consiste nella “traduzione verbale di un’opera visiva” e che intende “evocare nella mente di chi legge una visione, quanto più possibile precisa” dell’oggetto rappresentato, per lo più un’opera d’arte. Descrivere se stessi mediante un’ekfrasi, ossia come corpi inquadrati e contenuti in un’urna come in una teca espositiva implica un vedersi dal di fuori, un prendere le distanze da sé, reificare se stessi, appunto auto-feticizzarsi, fare di sé l’oggetto di uno sguardo voyeuristico e desiderante. L’io narrante, in questo modo, è allo stesso tempo enunciatore ed enunciato.

6. Conclusione

Il ruolo tematico del santo-artista-feticcio può senz’altro essere interpretato nel quadro di un più ampio fenomeno di interazione tra forme della comunicazione, tipi e stilemi profani e religiosi; in particolare, la somiglianza tra i santi cattolici e altri tipi di personaggi del mondo contemporaneo, tra cui gli attori e le star, è stata messa in luce da varie ricerche¹⁸. Qui ho cercato di delineare una particolare declinazione del tema della santità, che si incarna in un modello totalmente secolarizzato di santo artista, che trova la sua realizzazione nel teatro e la sua espressione in letteratura, specialmente nel topos del santo sospeso tra la vita e la morte, che si fa osservare e osserva il mondo da dentro il suo reliquiario. Questa particolare figura può essere efficacemente interpretata applicando la teoria e la definizione del “feticcio” di Volli (1997), per cui si può affermare che la santità proposta nelle opere considerate coincide con una feticizzazione del sé.

In questa atipica figura di santo si riallaccia il legame originale tra teatro e religione e ritrovano un’unità i concetti apparentati di “persona” e “personaggio”. Come ci ricorda Marcel Mauss (1938), nella cultura antica, il termine “persona” rimanda alla maschera associata al nome e al ruolo di individui e clan, usata nell’ambito delle cerimonie rituali e poi delle rappresentazioni teatrali. La nozione di persona si cristallizzò nel diritto romano, e poi fu caricata di un significato morale dal Cristianesimo; col tempo, si è staccata da quella di “personaggio”, inteso come rappresentazione fittizia della persona nel teatro e

furto (ma in questo caso, chiaramente, il punto di vista è quello del vivo e vegeto Andreuccio, e non quello dell’illustre defunto).

18. V. ad es. SCHMITT, 1983; ORTOLEVA, 2019.

nella letteratura. Con personaggi a tutto tondo come Carmelo Bene, ma anche con l'ideale di attore santo proposta da Grotowski, la "persona" intraprende un cammino volontario di spogliazione del sé, al fine di diventare "personaggio" e "feticcio". Questo particolare tipo di santo, secolarizzato ma debitore nei confronti del lessico e dell'immaginario cristiano, persona nel senso morale e legale e personaggio inteso come maschera o ruolo teatrale, ha la caratteristica di ridurre se stesso a puro significante, un significante che come uno specchio metta a nudo senza filtri, senza censure, schermi o tabù le profondità più indicibili della natura umana.

Riferimenti bibliografici

- ATTISANI A., *Attore del deserto*, *Nóema* 5 (2), <https://riviste.unimi.it>, 2014.
- , *L'enunciazione e le voci di culo*, «Mimesis Journal» 3 (2), 2014, pp. 15–41.
- BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Parigi 1957.
- BARBALATO B., *Carmelo Bene, ultime dandy. Équivoquer et falsifier comme une expression de l'art*, in C. Biet, C. De Simone (a cura di), *D'après Carmelo Bene*, *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, juillet–septembre 2014, pp. 285–294.
- BENE C., *Nostra signora dei turchi. Romanzo*, SugarCo, Milano 1978 [1966].
- , *La voce di Narciso*, a cura di Colomba, S., il Saggiatore, Milano 1982.
- CHIUSANO I.A., *Il teatro tedesco da Brecht a oggi*, Cappelli, Bologna 1964.
- , *Storia del teatro tedesco moderno. Dal 1889 ad oggi*, Einaudi, Torino 1976.
- , *Pietrificazione*, in *Eroi di vetro. Racconti*, Mondadori, Milano 1989, pp. 30–35.
- D'ARCO S.A., *Gli orecchini di Montale*, il Saggiatore, Milano 1965.
- ECO U., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962.
- , *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003.
- GADDA C.E., *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1963.
- GENETTE G., *Figure III*, Seuil, Parigi 1972.
- GIACCHÉ P., *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 1997.
- GIORGINO S., *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Milella, Lecce 2014.
- GRANDE M., *Materia e linguaggio*, in M. Grande (a cura di), *Carmelo Bene. Il circuito barocco*, Società Gestioni Editoriali, Roma 1973, pp. 28–81.
- GRECO G., *La ricerca teatrale novecentesca: dal corpo santo al corpo senz'organi*, «Quaderni di SMSR» (suppl. al numero 81), 2015, pp. 207–223.

- GREIMAS A.J., *Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Seuil, Paris 1976.
- , *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, *Actes Sémiotiques*, 6 (60), 1984, pp. 5–24.
- GREIMAS A.J., COURTÈS J., *Débrayage ed Embrayage*, in P. Fabbri, G. Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce*, Meltemi, Roma 2001, vol. 2, pp. 27–34.
- GROTOWSKI J., *Il Nuovo Testamento del teatro*, intervista con Eugenio Barba, in J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970 [1965], pp. 33–62.
- LEONE M., *Wrapping Transcendence. The Semiotics of Reliquaries*, *Signs and Society*, 2014, 2 (SI), pp. S49–S83.
- MARINO G., *On the untranslatability of Finnegans Wake (and its Semiotic Consequences)*, in J. Ponzo, M. Thibault, V. Idone Cassone (a cura di), *Ancient and Artificial Languages in Today's Culture*, Aracne, Roma, in stampa.
- MAUSS M., *Une catégorie de l'esprit humain. La notion de personne, celle de "moi"*, «The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland», 68, 1938, pp. 263–281.
- ORTOLEVA P., *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*, Einaudi, Torino 2019.
- PONZO J., *La narrativa di argomento risorgimentale (1948–2011)*, Aracne, Roma 2015.
- , *Religious Narratives in Italian Literature after the Second Vatican Council. A Semiotic Analysis*, De Gruyter, Berlino–Boston 2019.
- REDMOND S., HOLMES S. (a cura di), *Stardom and celebrity. A reader*, Sage, Los Angeles.
- SCHMITT J–C. (a cura di), *Les saints et les stars. Le texte hagiographique dans la culture populaire. Etudes présentées à la Société d'ethnologie française. Musée des arts et traditions populaires, 1979*, Beauchensne, Paris.
- TESTORI G., *Il ventre del teatro*, in «Paragone–Letteratura», 220 (40), 1968, pp. 93–107.
- , *La cattedrale. Romanzo*, Rizzoli, Milano 1974.
- VOLLI U., *Prefazione*, in C. Bene, *Nostra signora dei turchi. Romanzo*, SugarCo, Milano 1978, pp. 7–14.
- , *Fascino. Feticismi e altre idolatrie*, Feltrinelli, Milano 1997.

La soglia del senso

Il corpo come istanza semiotica

SIMONA STANO*

Nos esse quasi nanos gigantium humeris insidentes...

A Ugo,
per l'onore di essere stata portata
su spalle tanto sapienti, amiche e maestre

Abstract

This paper investigates corporeality from a semiotic perspective: drawing on an overview of the so-called “mind–body problem”, we highlight the elements that make it possible to conceive the body as the threshold of sense. The second part of the essay is therefore devoted to a theoretical discussion of how various branches of semiotics have interpreted and studied the body: from the development of Greimasian theory to Peirce’s observations on signs and perception, also encompassing more recent analyses by contemporary scholars (with specific regard to Ugo Volli’s ground-breaking observations on the practices of writing and interpretation of the body as a text), we highlight the strengths and the weaknesses, the results and the challenges of a semiotic approach to corporeality, making specific reference to the crucial transformations the body is undergoing in contemporary societies.

Keywords: body; corporeality; senses; sense; semiotic theory.

1. Introduzione

Nella *lectio magistralis*¹ tenuta in occasione della sua ultima lezione come Professore Ordinario dell’Università di Torino, Ugo Volli ha utilizzato una efficace metafora per descrivere il lavoro della semiotica: il “microscopio”. Così come questo strumento, grazie a particolari sistemi di lenti e altri dispositivi, è in grado di fornire immagini ingrandite di oggetti molto piccoli,

* Marie Curie Fellow; Università degli Studi di Torino e New York University.

1. “Il programma scientifico della semiotica. Un riesame dopo cinquant’anni”, Università degli Studi di Torino, 7 giugno 2019.

rivelando dettagli altrimenti invisibili, gli “scienziati dei processi di significazione” utilizzano le proprie cassette degli attrezzi per esplorare piccole porzioni di “vita sociale”, svelandone aspetti diversamente indecifrabili. Un lavoro paziente e minuzioso, che ha visto lo stesso Volli, nel corso della lunga e fruttuosa carriera accademica, interessarsi agli oggetti di indagine più vari, dalla pubblicità ai testi sacri, dalla moda al turismo, dal gusto alla città, ecc., nel tentativo incessante di coniugare analisi puntuali e particolareggiate a una più generale riflessione teorica sulle potenzialità e i limiti del metodo semiotico. Esemplare, in questo senso, è il recente *Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche* (2016), in cui Volli problematizza la nozione stessa di senso a partire da alcuni casi particolari, estendendo i confini della teoria semiotica tradizionale per arrivare a “comprendere” quegli oggetti che paiono sfuggirvi, almeno in parte:

Si p[uò] pensare il senso con un “centro” e una periferia, o meglio molte periferie gerarchizzate, distinte o variamente intrecciate fra loro. Questa supposizione porta a pensare che le periferie del senso sono luoghi (testuali, culturali, sociali) in cui il senso non è pienamente compiuto o distinto o socialmente condiviso. Luoghi di speciale interesse [...] su cui vale la pena di soffermarsi non solo per la loro intrinseca importanza sociale, ma anche per la loro incerta condizione di senso (Volli, 2016, pp. 16–17).

Raccogliendo l’invito e l’esempio di questo testo, così come delle numerose riflessioni volliane che si sono addentrate nei luoghi dell’“incertezza semiotica”, mi occuperò in questa sede di un oggetto di studio particolarmente interessante, non solo perché soggetto (oggi più che mai) a dinamiche che ne mettono in evidenza l’indeterminatezza e la mutevolezza del senso, ma perché, come mostrerò nei paragrafi che seguono, costituisce a mio avviso la soglia stessa della semiosi: il “corpo”.

2. “Un insieme di significazioni vissute”: il corpo significato e significante

«Système de puissances motrices ou de puissances perceptives, notre corps n’est pas objet pour un “je pense”: c’est un ensemble de significations vécues qui va vers son équilibre». È con queste parole che, nelle pagine della celebre *Phénoménologie de la perception* (1945), Maurice Merleau-Ponty sovverte la tradizionale separazione cartesiana tra realtà fisica del corpo e dimensione psichica, facendo proprio della corporeità, e in particolare della percezione e del “corpo vissuto”, la condizione essenziale della conoscenza. Una posizione che si inserisce in un dibattito secolare, raccogliendo — e

insieme “superando”² — l’eredità husserliana per sancire la centralità della mediazione corporea sul piano gnoseologico: luogo primo e obbligato di ogni riflessione, il corpo è al tempo stesso un oggetto nel mondo e una via di accesso a quello stesso mondo; non un semplice dato, dunque, ma un vero e proprio strumento di congiunzione con la realtà in cui si trova immerso.

La portata semiotica di una simile impostazione è immediatamente evidente: sostanza e insieme forma organizzatrice, oggetto interpretato e insieme soggetto interpretante, il corpo non solo è significato, ma partecipa attivamente ai processi di significazione (del mondo in cui si trova, degli altri corpi e di se stesso). Di qui si apre un ampio ventaglio di questioni di forte interesse e pertinenza semiotica, dal problema del nesso tra sensorialità e cognizione alle varie pratiche di scrittura del corpo (tema particolarmente caro al dedicatario di questo scritto, come illustrerò meglio in seguito), dalle rappresentazioni collettive ai codici di (ri-)semantizzazione che (inter-)agiscono su e con la corporeità, ecc. Senza la pretesa — inevitabilmente destinata allo scacco — di coprire in modo esaustivo e definitivo simili questioni, i paragrafi che seguono si propongono di metterne in luce gli aspetti principali, riflettendo sulle potenzialità e i limiti, i risultati e le sfide della scienza dei processi di significazione in relazione all’analisi e comprensione della corporeità.

3. Corpo e corporeità nel pensiero occidentale

Derivato dal latino *corpus*, “corpo, complesso, organismo”, il termine “corpo”³ è in genere utilizzato per fare riferimento alla «struttura fisica dell’uomo e degli animali: *il c. umano, il c. animale; avere cura del c.; pensare alla salute del c.*» (Treccani, 2019). Simile concezione, dominante nelle cosiddette scienze naturali, inscrive la corporeità in un regime marcatamente materiale, facendone un oggetto de-personalizzato, in quanto tale scomponibile in unità via via più piccole (organi, ossa, muscoli, tessuti, sino ad arrivare alle cellule e alle loro componenti strutturali) e passibile di interventi di varia entità, dalla misurazione al prelievo, dalla sostituzione a forme più o meno reversibili di alterazione. È evidente, d’altro canto, che una simile entità, “autonoma”, “naturale” e strutturata in parti funzionanti meccanicamente,

2. Sulle analogie e, in particolare, le divergenze tra l’impostazione di Husserl e quella di Merleau-Ponty, v. in particolare WEHRLE, DOYON (in stampa). Qui, tuttavia, ciò che interessa è la ripresa, da parte del filosofo francese, del concetto husserliano di *Leib* (HUSSERL, 1913), in quanto corpo “vissuto” e “personale”.

3. Per completezza, si segnala che la definizione qui menzionata descrive numerose accezioni del termine, addentrandosi altresì nei campi della fisica e dell’astronomia. Ai fini della presente trattazione sono state considerate le definizioni più generiche e pertinenti.

non può esistere che in via teorica: inevitabilmente “vissuto” e “personalizzato” — ovvero “mascherato”, come suggerisce l’etimologia del termine “persona” —, il corpo è strettamente connesso alla cosiddetta “cultura materiale”, e come tale risente necessariamente delle influenze dei sistemi sociali e culturali⁴ di cui fa parte e con i quali entra in contatto.

Che cos’è il corpo? Quel che ci dà madre natura o quel che ne fa madre cultura? Quello che tutti gli uomini possiedono quando vengono al mondo è solo un minimo comune denominatore biologico, una cera bianca sulla quale ogni cultura disegna il suo modello ideale di corpo. Dando così il proprio imprinting a una sorta di semilavorato ancora da finire. E che ciascuna società rifinisce e definisce a suo modo. Non basta nascere, dunque, per avere un corpo. È necessario costruirlo, specializzarlo, conformandolo a quell’idea di corpo che ogni collettività fabbrica e impone ai suoi membri, cucendogliela letteralmente sulla pelle come un abito, sin dai primi istanti di vita. [...] Nessuno, insomma, è solo nel proprio corpo. Il nostro essere somatico è sempre caratterizzato da una doppiezza che è soggettiva e oggettiva insieme (Niola, 2012, pos. 319–332 ed. Kindle).

Si tratta di osservazioni per certi versi evidenti, eppure solo recentemente impostesi chiaramente a livello teorico⁵. Tradizionalmente, infatti, forte enfasi è stata posta proprio sulla separazione tra una presupposta realtà materiale del corpo, da un lato, e la dimensione “spirituale” o “pensante” dell’uomo, dall’altro. Lo stesso dizionario, dopo aver introdotto il più generico concetto di corpo presentato sopra, specifica: «Con più preciso riferimento all’uomo, è in genere considerato, soprattutto in concezioni e dottrine religiose, l’elemento corruttibile, e come tale contrapposto all’anima e allo spirito (nel pensiero filosofico moderno, tale contrapposizione rientra in quella più generale tra la realtà estesa e la realtà pensante): *i piaceri del c. e dello spirito; la resurrezione dei corpi*» (Treccani, 2019). In simile descrizione sembra riecheggiare la concezione platonica del corpo come “strumento”, e insieme “prigione” e “tomba” dell’anima (la dimensione sovrasensibile, incorruttibile e “divina” dell’uomo), in cui la corporeità è sottomessa a un processo di disforizzazione

4. Si tratta, come è noto, di una questione ampiamente dibattuta, dall’antropologia (si pensi, a titolo esemplificativo, alla descrizione di Mary Douglas (1970) del corpo personale come microcosmo attraverso cui il corpo sociale — macrocosmo — esprime e riproduce se stesso) alla sociologia (dalla concezione bourdieuana del corpo come luogo in cui si incarnano e si attivano gli *habitus* (v. BOURDIEU, 1979) per esercizio della “forza simbolica” (v. BOURDIEU, 1998, p. 48), ovvero come forma di “natura socializzata” costruita sulla base di una visione del mondo e dell’essere umano propria di una data società, ai noti studi di Foucault sul controllo della corporeità e dei diversi aspetti ad essa connessi (v. in particolare FOUCAULT 1976–1984, 2009)).

5. A questo proposito, è interessante menzionare la riflessione di Judith Butler che, nelle pagine di *Bodies That Matter* (1993), denuncia il carattere di “naturalità” imputato ancora oggi al corpo nella concezione del “genere” proposta da molti discorsi femministi. Secondo la filosofa americana, la “materia” (in questo caso, il corpo, cui si ricollega il sesso, rispetto a cui il genere si definisce per differenza) è essa stessa il risultato di processi di regolamentazione e significazione (intrinsecamente culturali), che nondimeno tendono ad essere percepiti come “naturalità”.

che si estende persino al di là della vita umana, con punizioni *post-mortem* per coloro che privilegiano la cura del corporeo a discapito dell'incorporeo (motivo poi divenuto centrale della morale cristiana⁶, seppur con varianti e qualche eccezione). Un'impostazione per certi versi simile, sebbene più lontana da connotazioni religiose, è, come anticipato dal dizionario, quella di Cartesio (1637), che distingue tra *res extensa* (la realtà fisica del corpo, estesa, limitata e inconsapevole che, tramite i sensi manda informazioni — non necessariamente veritiere — al pensiero) e *res cogitans* (la mente, o realtà psichica, inestesa, libera e consapevole):

Et quoique peut-être (ou plutôt certainement, comme je le dirai tantôt) j'ai un corps auquel je suis très étroitement conjoint ; néanmoins, parce que d'un côté j'ai une claire et distincte idée de moi-même, en tant que je suis seulement une chose qui pense et non étendue, et que d'un autre j'ai une idée distincte du corps, en tant qu'il est seulement une chose étendue et qui ne pense point, il est certain que ce moi, c'est-à-dire mon âme, par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement et véritablement distincte de mon corps, et qu'elle peut être ou exister sans lui (1641 [1647], p. 92).

Sebbene nell'ultimo dei suoi trattati, *Les passions de l'âme* (1649), il filosofo francese riveda in parte simile impostazione, riconoscendo nella ghiandola pineale un punto di incontro e interconnessione tra mente e corpo, le pagine del *Discours sur la Méthode* rimangono indubbiamente l'espressione più chiara e decisa del cosiddetto "dualismo filosofico", la cui eco si è largamente riverberata nel pensiero occidentale, giungendo sino alla contemporaneità⁷.

D'altra parte, occorre ricordare che, sin dall'antichità, a una simile impostazione se ne è associata un'altra: già nel IV secolo a.C., Aristotele sostiene che «ogni corpo naturale dotato di vita [è] sostanza, e lo [è] precisamente nel senso di sostanza composta» (*De anima* II, 412a, 15); l'anima, dal canto suo, è secondo il filosofo greco antico «sostanza nel senso di forma, ovvero [...] l'essenza di un determinato corpo» (*De anima* II, 412a, 11). Non più distinta dalla realtà fisica, la dimensione spirituale dell'uomo si configura in simile concezione come una serie di "facoltà" o funzioni (da quella nutritiva a quella percettiva, da quella razionale a quella del movimento, ecc., *De anima* II, 413b, 10) intrinsecamente connesse al corpo. Ecco quindi che, con la morte di quest'ultimo, non può che cessare di esistere anche la prima. Si tratta certamente di una posizione più vicina alle principali impostazioni fi-

6. Esemplificativo è, a questo riguardo, un passo contenuto nelle Lettere ai Romani di Paolo: «Quelli infatti che vivono secondo la carne, tendono verso ciò che è carnale; quelli invece che vivono secondo lo Spirito, tendono verso ciò che è spirituale. Ora, la carne tende alla morte, mentre lo Spirito tende alla vita e alla pace. Ciò a cui tende la carne è contrario a Dio, perché non si sottomette alla legge di Dio, e neanche lo potrebbe. Quelli che si lasciano dominare dalla carne non possono piacere a Dio» (*Rm.* 8, 5-8).

7. Per alcune riflessioni interessanti su come il dualismo cartesiano sia sopravvissuto in diverse concezioni contemporanee del corpo v. LOCK, FARQUHAR, 2007.

losofiche tardo-ottocentesche e poi contemporanee: pensiamo, ad esempio, a Nietzsche, che in *Così parlò Zarathustra* ribadisce la continuità tra corpo e anima («Leib bin ich ganz und gar, und nichts außerdem; und Seele ist nur ein Wort für etwas am Leibe»⁸, (1883-1885) [1988], pp. 39-40) o alle varie impostazioni che, sulla scia delle riflessioni di Schopenhauer (1813) [1847], hanno messo in evidenza la duplicità del corpo, oggetto tra gli altri oggetti fisici del mondo⁹ soggetto a una conoscenza “esterna”, e insieme centro della volontà, dell’impulso, del moto o, in ottica più spiccatamente fenomenologica, della percezione e quindi, in ogni caso, di un’esperienza soggettiva. Di particolare interesse, a questo proposito, è la distinzione husserliana (Husserl, 1913) tra *Körper*, il corpo reso oggetto di una conoscenza fattuale, e *Leib*, il corpo “vissuto”, poi rivelatasi di cruciale importanza non solo per lo sviluppo dell’approccio psicanalitico (in cui la dimensione fisica diviene particolarmente significativa proprio per la sua capacità di far riemergere i contenuti psichici rimossi), ma anche per la filosofia esistenzialista (si pensi in particolare alla distinzione di Sartre (1943) tra corpo oggettivo — o “per gli altri” — e corpo fenomenico — o “per me”, espressione del noto «j’existe mon corps») e, soprattutto, per la teoria della percezione sviluppata da Merleau-Ponty, che — come anticipato in apertura — segna una svolta determinante nel pensiero sulla corporeità. È con la *Phénoménologie*, infatti, che si supera l’alternativa stessa tra “per-sé” e “in-sé”, ponendo il corpo alla base di qualsiasi atto di “presa” sul mondo, interiore o esteriore: «Qu’il s’agisse du corps d’autrui ou de mon propre corps, je n’ai pas d’autre moyen de connaître le corps humain que de le vivre, c’est-à-dire de reprendre à mon compte le drame qui le traverse et de me confondre avec lui» (Merleau-Ponty, 1945, p. 231).

Non è questa la sede per approfondire ulteriormente i dettagli di simili impostazioni, né tantomeno per ricostruire l’ampia e articolata trattazione filosofica sulla cosiddetta “questione corpo-mente”. La rapida panoramica proposta sin qui, tuttavia, mostra chiaramente una tendenza di particolare interesse e pertinenza rispetto agli obiettivi di questo scritto, ovvero il passaggio da una visione del corpo fortemente ancorata alla realtà materiale — e altrettanto strenuamente contrapposta a una dimensione spirituale, mentale, psichica, “personale” — a una sua concezione come sintesi di oggettualità e soggettività, possesso (“avere un corpo”) ed essenza (“essere corpo”), fisicità e cognizione. È simile passaggio ad aver aperto la strada a una riflessione più marcatamente semiotica sul corpo, sollevando questioni di particolare interesse sui processi di significazione in quanto “processi

8. «Corpo io sono in tutto e per tutto, e null’altro; e anima non è altro che una parola per indicare qualcosa del corpo», trad. it., 2015, p. 34.

9. Schopenhauer parla a questo proposito di “rappresentazione”.

incarnati” o “incorporati”, come approfondirò nel paragrafo che segue.

4. Il corpo alla luce della scienza dei processi di significazione: traguardi, limiti, sfide

Nell’ampia rassegna di nozioni semiotiche offerta dal celebre *Dizionario* di Greimas e Courtés (1979; t. 2 1986), il corpo riveste un ruolo abbastanza marginale: assente come voce principale, entra in gioco, in misura minore o maggiore, nella descrizione di altri concetti, quali:

- “esterocettività” che, insieme alle voci “interocettività” e “proprio-cettività”, richiama la questione della sensorialità, riesaminandola in chiave semiotica mediante il ricorso alle idee di figuratività, astrazione e timia¹⁰;
- “gestualità”, la cui descrizione si ricollega direttamente all’approccio fenomenologico, distinguendo i “testi gestuali” dalla gesticolazione insensata, e riportando i primi alla “sostanza gestuale”, intesa come «ciò che si esprime grazie a quella materia particolare, che è il corpo umano in quanto “volume in movimento”» (*ibidem*, trad. it. 2017, s.v. gestualità);
- “implicito”, la parte non manifestata dell’enunciato, ma da esso direttamente o indirettamente implicata, nell’ambito della quale gli autori discutono proprio della relazione tra comunicazione verbale e “linguaggio del corpo”;
- “somatico”, a cui Greimas e Courtés riportano il concetto di gestualità e le questioni sollevate in precedenza.

Seppur esigui, questi riferimenti alla corporeità conducono ad almeno due riflessioni di particolare rilevanza: si percepisce chiaramente, innanzi tutto, una tensione di fondo tra, da un lato, gli “automatismi” del corpo, ritenuti non significanti, e dall’altro, una corporeità significata e significante che, in quanto tale, viene riportata nell’ambito della comunicazione e del linguaggio, e descritta come un “sistema”. Ad un corpo materiale, sconnesso da dinamiche significanti e significate, se ne affiancherebbe quindi uno “semiotico”, in grado di dare senso a se stesso e al mondo. Il limite tra i due — sebbene le pagine del *Dictionnaire* non lo chiariscano — è evidentemente puramente teorico, dal momento che qualsiasi automatismo, alla presenza di un interprete, può assumere significati imprevisti.

10. Per approfondimenti, si rimanda alle relative voci del *Dizionario* e, in particolare, a Bertrand (2000; trad. it. 2002, pp. 147–163).

Essenziale è poi la questione della sensibilità come via di accesso al senso, cui si lega un problema fondamentale, quello del passaggio dal livello sensoriale (la percezione) alla dimensione assiologica (gli investimenti di senso che si innestano sugli stimoli percettivi). Si tratta di una questione di cruciale importanza, che ha purtroppo trovato solo una parziale copertura nell'opera dello stesso Greimas: come sappiamo, in effetti, la semiotica generativa sviluppata dal semiologo lituano (v. in particolare Greimas, 1966) si basa su una concezione narratologica dell'azione fondata su presupposti logici e formalistici. È in questo senso che María José Contreras (2012) ha descritto il soggetto dello schema narrativo canonico come un "soggetto senza un corpo", giacché rappresenta una realizzazione semantica definita dalla relazione formale che occupa. L'ultima fase del lavoro greimasiano, tuttavia, è segnata da una svolta importante: estendendosi oltre la dimensione programmatica della narrazione, lo studioso volge il proprio sguardo proprio al dispiegamento della dimensione estetica, timica e patemica. Un ruolo determinante, in questo senso, è indubbiamente svolto dallo sviluppo della teoria delle modalità (Greimas, 1976), dall'articolazione del linguaggio visivo nel livello figurativo e plastico (con quest'ultimo che rimanda a modi di significazione fondati sulla dimensione sensibile, Greimas 1984) e poi ancor più dall'introduzione del concetto di *saisie esthétique* ("presa estetica"¹¹, Greimas, 1987) e dalla fondazione del progetto della cosiddetta "semiotica delle passioni" (Greimas, Fontanille, 1991). D'altra parte, occorre sottolineare che si tratta di strumenti e impostazioni che, per molti versi, faticano a liberarsi della rigidità formale e discreta della semiotica generativa, ignorando, o per lo meno non cogliendo pienamente, il profondo legame tra significato ed esperienza: se, infatti, già in *Sémantique structurelle* (1966) Greimas sostiene che il significato non ha solo una natura concettuale, ma anche sensibile, è solo con la descrizione della *saisie esthétique* come momento estetico precedente il concetto contenuta in *De l'imperfection* (1987) che si addentra propriamente nella dimensione dell'esperienza, fornendo alcune osservazioni di notevole interesse che, nondimeno, lasciano sostanzialmente irrisolto il problema del passaggio dalla sensorialità (i sensi) alla cognizione (il senso).

Proprio nel tentativo di colmare simile lacuna si sono mosse le più recenti riflessioni semiotiche sul tema: in *Significato ed esperienza* (1997), ad esempio, Patrizia Violi indaga proprio il radicamento corporeo dei processi semiotici, arrivando a sancire che:

11. Come ricorda Marrone (1995), il termine *saisie*, tradotto in italiano con "presa", è probabilmente un rimando alla teoria fenomenologica, e in particolare all'*Erfassung* husserliana (che Merleau-Ponty rende, appunto, con simile espressione). Per una attenta e particolareggiata analisi del concetto di presa estetica in Greimas, v. in particolare Marrone 2017.

Alla base stessa del senso, nel suo livello più profondo, prima forse di ogni convenzione e codice, troviamo un'intenzionalità pulsionale fatta di emozioni e sensazioni che affondano le loro radici nella nostra organizzazione corporea, percettiva, psichica e nelle valenze che, forse già iscritte nelle forme del mondo naturale, colorano il nostro mondo di valori, di affetti, di attrazioni e repulsioni (Violi, 1997, p. 348).

Un'idea in cui si avverte chiaramente l'eco della teoria peirciana e, in particolare, del ruolo che in essa svolge la percezione: se, infatti, il segno saussuriano, in quanto immagine mentale, è un'entità completamente astratta, la relazione triadica descritta da Peirce trova nell'oggetto un punto di ancoraggio al mondo reale, ponendo l'accento proprio sulla percezione. Strettamente legata al funzionamento fisiologico del corpo, quest'ultima non consiste per il filosofo americano nella semplice registrazione automatica della realtà esterna, bensì in un processo regolato dagli stessi meccanismi inferenziali e abduktivivi delle forme più astratte di ragionamento. È in questo senso, sottolinea Violi (2006), che la teoria peirciana contribuisce in maniera significativa a radicare la semiosi nel corpo e nei suoi processi percettivi. Un'idea che la studiosa italiana approfondisce e sviluppa ulteriormente, non solo rimarcando il forte nesso tra esperienza e significato (Violi, 1997), ma rivedendo in chiave semiotica il concetto di "embodiment" (Violi 2006) e sostenendo — con buona pace delle cosiddette "scienze dure" e delle più sofisticate tecnologie di indagine medica¹² — che il corpo non possa essere compreso e descritto se non nelle pratiche discorsive che lo definiscono. Ciò non significa, ovviamente, negare la realtà materiale della corporeità, bensì riconoscere che l'unico modo che abbiamo di accedere a tale realtà è mediante le pratiche e i discorsi che la concernono.

Emerge qui, in altri termini, l'importanza delle pratiche di "scrittura del corpo", descritto e magistralmente analizzato da Ugo Volli. Come sottolinea Volli¹³:

Il corpo è scritto. Esso è il primo e il più fondamentale supporto di scrittura del mondo umano. Su di esso segniamo costantemente le tracce che ci permettono di organizzare il suo rapporto con gli altri corpi, con la natura non umana, con la società. Ogni modificazione del corpo, ogni sua cura, e naturalmente anche l'abbigliamento, lavora su queste tracce e le modifica (Volli, 1998b, p. 9).¹⁴

12. «Even the the body as it is described by the most sophisticated technologies — radiography, magnetic resonance imaging and spectroscopy, etc. — is not a more basic level of description that reaches some more essential hypothetical "structure" of the body, but just another way of representing it», VIOLI, 2006, pp. 54–55.

13. Si tratta infatti di un tema centrale nella riflessione di Volli, che ne ha analizzato diversi aspetti, dal fascino (VOLLI, 1997) al desiderio (VOLLI, 2002), dalla danza (VOLLI, TAURO, 2001) alla moda (v. in particolare VOLLI, 1998a), ecc.

14. Per una versione rivista e ampliata del testo, v. VOLLI, 2002, pp. 118–141. Si cita qui il primo scritto per render conto della data delle prime riflessioni dell'autore sul tema.

Non esiste, infatti, gruppo umano che non manipoli il corpo, per costume, fini estetici o funzionali, secondo modalità proprie e variabili nel tempo:

In questa parte della cultura materiale non esistono combinazioni costanti o universali — non più di quanto accada nella cucina o nella lingua. Regnano la contingenza e la storia. Le più diverse ragioni esterne influenzano i vari costumi del corpo in maniera del tutto imprevedibile (ivi., pp. 5–6).

Non vi è, dunque, né può esservi alcun corpo naturale, sebbene a seconda delle epoche e società questo fattore tenda a essere enfatizzato o piuttosto minimizzato.

E se, da un lato, c'è il lavoro della scrittura, dall'altro c'è quello della lettura: ogni corpo si espone al mondo come un progetto (individuale e, inevitabilmente, socio-culturale), ma non è detto che l'interpretazione di chi vi entra in contatto corrisponda a tale progetto. Come accade per ogni altro testo, la lettura del corpo presuppone inevitabilmente una scommessa ermeneutica, con tutti i malintesi e i conflitti che possono derivarne. Ciò che è di particolare interesse — fa notare significativamente Volli — è che «di solito, messi di fronte a un corpo, non immaginiamo affatto di leggere una scrittura, [ma] viviamo l'illusione di una trasparenza o di un'evidenza» (ivi, p. 11). È come se con quel corpo entrassimo in una relazione diretta, immediata, perché fondata su una dimensione passionale ed emotiva. Eppure si tratta di un complesso lavoro abduttivo, come d'altronde emerge chiaramente in quelle situazioni in cui i codici che modellano la corporeità differiscono da quelli che ci sono familiari: livelli di esposizione del corpo, sguardi, movimenti... ogni traccia lasciata dal e sul corpo diviene improvvisamente incerta, opaca, fonte di potenziali fraintendimenti, quando non addirittura incomprensioni. Non meno delle pagine di un romanzo, dei versi di un sonetto o delle strofe di una canzone, anche la corporeità richiede dunque a chi la interpreta di conoscerne le "lingue", sebbene queste siano in genere meno grammaticalizzate di altri codici.

Accanto a questa "traduzione interlinguistica", poi, ciò che mi sembra di particolare interesse semiotico, è quella che propongo qui di definire la "traduzione (proto-)semiotica" messa in atto dalla corporeità, che ci riporta alla questione del nesso tra sensorialità e cognizione: come sintetizza efficacemente José Enrique Finol (2015), il funzionamento della "corposfera" può essere descritto in base a quattro meccanismi di base, che si estendono dal livello dei processi sensibili e percettivi all'attribuzione di significato agli stimoli ricevuti mediante simili processi, per poi passare alla sedimentazione delle sensazioni e significazioni così prodotte nella memoria e, infine, alla proiezione di questa memoria nell'interpretazione di nuovi processi sensibili

e percettivi. Simili dinamiche sembrano descrivere il passaggio da un regime pre-semiotico a uno propriamente semiotico, con una ciclicità che dal secondo riporta incessantemente al primo per traghettarlo nuovamente verso l'attribuzione del senso mediante una "memoria somatica"¹⁵ ogni volta più solida ed estesa. È così che il corpo emerge al contempo come un oggetto inserito in un mondo che lo "segna" e semiotizza e un soggetto che, a sua volta, contrassegna e semiotizza quello stesso mondo.

Ciò sembra in accordo con quanto evidenziato da Jacques Fontanille (2004) rispetto al doppio statuto della corporeità nella produzione di insiemi significanti: non solo il corpo rappresenta il substrato della semiosi, in quanto nucleo percettivo che «partecipa della modalità semiotica e fornisce uno degli aspetti della "sostanza" semiotica» (ivi, p. 24), ma può divenire esso stesso un luogo d'iscrizione di segni, ovvero una "figura semiotica". Lo studioso francese articola poi ulteriormente la descrizione del corpo-attante, distinguendovi la dimensione del "Me-carne", che resiste e partecipa all'azione trasformatrice degli stati di cose, e quella del "Sé" o "corpo proprio" portatore di identità in costruzione e in divenire, che si costruisce nella e attraverso l'attività discorsiva. Si tratta di un modello interessante, tra i più completi e strutturati nell'ambito degli studi semiotici sulla corporeità, che nondimeno presenta alcuni aspetti problematici: sebbene, facendo propria la lezione della fenomenologia, Fontanille leghi efficacemente la "forma" alla "sostanza" della corporeità, la sua descrizione del Me-carne identifica una realtà estensiva del mondo "naturale" che funge da supporto materiale alla semiosi (cfr. Contreras, 2008), attribuendo così al corpo un certo carattere di datità. Una datità "ingombrante", dal momento che, come abbiamo visto, la componente materica del corpo non può mai essere considerata del tutto slegata da dinamiche culturali e in certa misura già significate, oltre che significanti; tanto più nelle società contemporanee, dove la tecnologia ha profondamente modificato segni, discorsi e pratiche della corporeità: dispositivi elettronici in grado di monitorare le funzioni vitali del corpo e intervenire su di esso, tatuaggi temporanei che cambiano colore con la temperatura corporea e permettono di controllare interfacce digitali toccando la pelle, realtà virtuali immersive in grado di "illudere" i sensi isolandoci dagli stimoli dell'ambiente reale in cui ci troviamo, ecc. hanno abbandonato l'ambito della fantascienza, divenendo realtà sempre più diffuse — nella sperimentazione medica, nelle ricerche di mercato, nella vita quotidiana. Non solo simili dispositivi sono in grado di controllare e misurare in maniera sempre più precisa determinati processi corporei (come l'aumento della temperatura, i movimenti, il tempo di sonno o veglia, ecc.), ma si

15. Per una descrizione approfondita dei meccanismi di funzionamento della memoria somatica, si rimanda in particolare a Fontanille 2004 (trad. it. 2004, pp. 306-315 e ss.).

configurano sempre più come vere e proprie “protesi” del corpo umano, sue estensioni materiali e non solo, erodendo ulteriormente il confine tra dimensione biologica e culturale, pratiche di scrittura e lettura, mondo interno ed esterno, sfera privata e pubblica, realtà “attuale” e “virtuale”, sostanza materica e universo discorsivo — e, in termini fontanilliani, tra Me–carne e Sé–corpo proprio.

Di qui la necessità, sempre più urgente, di abbandonare qualsiasi presupposta distinzione tra presemiotico e semiotico, e di studiare la corporeità non come il semplice luogo ma come l’istanza stessa di traduzione tra questi regimi — un’istanza che, proprio in virtù del lavoro di traduzione che realizza, emerge come la soglia per eccellenza della semiosi, giacché è in grado di generare, interpretare e insieme far circolare il senso. È a tale necessità che, negli ultimi anni, ho provato a rispondere in prima persona, in particolare riflettendo sul funzionamento del gusto e sul passaggio del cibo dai sensi al senso (v. in particolare Stano, 2017; 2018, in stampa); ed è a tale necessità che continuerò a orientare il mio “microscopio” negli anni a venire, forte degli insegnamenti del maestro da cui ho avuto il piacere e l’onore di imparare.

Riferimenti bibliografici

- ARISTOTELE, *De Anima*, IV sec. a.C., trad. it., *L’anima*, Bompiani, Milano 2001.
- BERTRAND D., *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris 2000, trad. it., *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma 2002.
- BOURDIEU P., *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris 1979.
- , *La domination masculine*, Seuil, Paris 1998.
- BUTLER J., *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, New York 1993.
- CARTESIO R., *Discours sur la Méthode*, Leyde: Imprimerie de Ian Marie, 1637, trad. it. *Discorso sul metodo*, Bompiani, Milano 2002.
- CONTRERAS M.J. *Il corpo in scena. Indagine sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*, Tesi di dottorato, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Bologna 2008.
- , *Introducción a la semiótica del cuerpo. Presencia, enunciación encarnada y memoria*, “Cátedra de Artes”, 2012, 12: pp. 13–29.
- DOUGLAS M., *Natural Symbols. Explorations in Cosmology*, Barrie & Rockliff, London 1970, trad. it., *I simboli naturali*, Einaudi, Torino 1979.
- FINOL J.E., *La Corpósfera. Antropo–semiótica de las cartografías del cuerpo*, Ediciones CIESPAL, Maracaibo 2015.

- FONTANILLE J., *Soma et séma. Figures du corps*, Maisonneuve & Larose, Paris 2004, trad. it., *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma 2004.
- FOUCAULT M., *Histoire de la sexualité*, 4 vols., Gallimard, Paris 1976–1984.
- , *Le corps utopique. Les hétérotopies*, Nouvelles Éditions Lignes, Paris 2009.
- GREIMAS A.J., *Sémantique structurelle. Recherche de méthode*, Larousse, Paris 1966, trad. it., *Semantica strutturale*, Rizzoli, Milano 1968.
- , *Pour une théorie des modalités*, “Langages”, 10e année, 1976, 43, pp. 90–107.
- , *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, *Actes Sémiotiques. Documents*, vol. 60, Groupe de Recherches sémio-linguistiques de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 1984.
- , *De l'imperfection*, Fanlac, Périgueux 1987, trad. it., *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo 1988.
- GREIMAS A.J., COURTÉS J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979; 2^o v. 1986, trad. it., *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, Milano 2007.
- GREIMAS A.J., FONTANILLE J., *Sémiotiques des passions*, Seuil, Paris 1991.
- HUSSERL E., *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie II. Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, Den Haag, Nijhoff 1913, trad. it., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. 2. Ricerche fenomenologiche sopra la costituzione*, Einaudi, Torino 2002.
- LOCK M., FARQUHAR J. (a cura di), *Beyond the Body Proper. Reading the Anthropology of Material Life*, Duke University Press, Durham 2007.
- MARRONE G., *L'estetica nella semiotica*, in G. Marrone (a cura di), *Sensi e discorso*, 1–32, Esculapio, Bologna 1995.
- , *La saisie esthétique, transformation non narrative de la subjectivité*, “Semiotica”, 2017, 219, pp. 115–132.
- MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, trad. it., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 1965.
- NIETZSCHE F., *Also sprach Zarathustra, Kritische Studienausgabe (KSA)*, vol. 4, a cura di G. Colli, M. Montinari, De Gruyter, München–Berlin 1883–1885[1988], trad. it. *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 2015.
- NIOLA M., *Miti d'oggi*, Bompiani, Milano 2012, ed. Kindle.
- SARTRE J.-P., *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943, trad. it., *L'essere e il nulla*, il Saggiatore, Milano 1972.
- SCHOPENHAUER A., *Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*, J. Chr. Hermann, Frankfurt am Mein 1813[1847], trad. it., *Sulla quadruplica radice del principio di ragion sufficiente*, Rizzoli, Milano 1995.
- STANO S., *Gli “aspetti” del cibo. Meditazioni semiotiche tra gusto e disgusto*, «Lexia», 2017, 27–28: pp. 415–439.

- , *I sensi del cibo. Elementi di semiotica dell'alimentazione*, Aracne, Roma 2018.
- , "Des sens au sens. Goût, dégoût et processus de signification", in M. Bernoussi (a cura di), *La culture culinaire*, Meknès, in stampa.
- VIOLI P., *Significato ed esperienza*, Bompiani, Milano 1997.
- , *Beyond the Body. Towards a Full Embodied Semiosis*, in R. Dirven, R. Frank (a cura di), *Body, Language and Mind*, Mouton de Gruyter, Berlino 2006.
- VOLLI U., *Fascino. Feticismi e altre idolatrie*, Feltrinelli, Milano 1997.
- , *Block modes. Il linguaggio del corpo e della moda*, Lupetti, Milano 1998a.
- , *Una scrittura del corpo*, in A. Moltedo (a cura di), *Pelle di donna. Moda e bellezza*, 1-45, Stampa Alternativa, Roma 1998b.
- , *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Cortina, Milano 2002.
- , *Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche*, Aracne, Roma 2016.
- VOLLI U., TAURO P., *Il corpo della danza*, Edizioni Osiride, Rovereto 2001.
- WEHRLE M., DOYON M., *The Body*, in D. De Santis, B. Hopkins, C. Majolino (a cura di), *Routledge Handbook of Phenomenology and Phenomenological Philosophy*, Routledge, London, in stampa. Penultima bozza disponibile al link <https://www.academia.edu> (ultimo accesso: 28/05/2019).

Lo strano caso di Ugo Volli e Akira Kurosawa

Metacinema e filogenesi del soggettivo in *Rashomon*

BRUNO SURACE*

Abstract

Akira Kurosawa's 1950 *Rashōmon* is unanimously considered one of the masterpieces of film history. It has been treated far and wide, and continues today to attract interest from cinephiles and scholars. It is a genuinely open work, which among others has been dealt with by Ugo Volli who decided to focus on its pre-eminently metacommunicative aspect. His analysis is in the form of a video essay in the Italian edition of the DVD film (Dolmen Home Video, 2007). It is from this analysis — unfortunately rare, and therefore extremely precious, in the light of this semiotician's range of interests — that the present essay departs, setting itself at least three objectives: to start from the analytical elements raised by Volli and use them as bases for a more in-depth study, to intrinsically detect how the semiotic approach can be significant in filmic analysis, and to suggest a theory of metacinema as a more complex device than the classic definition of "cinema that speaks of itself".

Keywords: *Rashomon*, *Ugo Volli*, *Metacinema*, *Film Semiotics*, *Images*.

1. Ugo Volli incontra Akira Kurosawa

È una sorpresa non da poco, per un semiologo che è anche uno studioso di cinema, scorrere i contenuti extra del DVD in edizione restaurata e rimasterizzata di *Rashōmon*¹ (Dolmen Home Video del 2007), e scoprire che a fianco all'inquadramento storico e poetico di Maria Roberta Novielli, che con il cinema giapponese intrattiene un rapporto intimo essendo specializzata al Nihon University Cinema Department e vantando una storia pubblicistica ultradecennale sul tema², e assieme ad alcuni spunti di riflessione sul rapporto fra i racconti *Nel bosco* e *Rashomon* di Ryūnosuke Akutagawa e il film di Kurosawa, compare una videolezione di Ugo Volli dal titolo *Quando le immagini mentono*. È una sorpresa perché fra le isotopie che

* Afferenza.

1. Da qui in avanti adotteremo la scrittura *Rashomon* sprovvista del macron, che è poi in linea con la resa italiana del titolo del film.

2. A titolo esemplificativo cfr. NOVIELLI, 2001; 2010; 2012.

si rintracciano nell'immensa mole di pubblicazioni e ricerche del semiologo, che vanno dalla moda alla pubblicità, dall'arte allo studio dell'ebraismo, dal teatro alla città, e così via, sicuramente il cinema non spicca per frequenza, e di cultura giapponese non sembra esserci traccia³.

Sul cinema Volli si concentra di rado, come in *Quell'immagine di Greta Garbo* (1990), che è più un saggio di semiotica della moda e dello stardom. Eppure sembra menzionarlo spesso. Il suo *Manuale di semiotica* (uscito nel 2000, e che a trent'anni di distanza continua a essere l'efficace tappeto rosso di introduzione alla disciplina per centinaia di studenti ogni anno) indulge a più riprese su esempi cinematografici, utilizzati per chiarificare alcune fra le più nodose questioni della materia⁴, ma soprattutto significativi su un metalivello che dice molto di più di quanto non facciano nello stesso manuale le due paginette (precisamente da 260 a 262) dedicate alla settima arte, necessariamente riepilogative e, in qualche modo, dimostrative dell'amore mai sbocciato fra semiotica e cinema⁵. È il metalivello che non fa del cinema un elemento alle "periferie del senso", per riprendere una felice locuzione del semiologo (2016), ma un ambiente comunicativo che attraversa la cultura tutta, e che si può trattare come nodo per mappare determinate costellazioni semiosiche, o anche scavare a fondo nella sua singolarità.

Sarà concesso poi, in un saggio come questo che, almeno per chi lo sta scrivendo, ha un valore affettivo e il sapore di un'occasione davvero speciale, riportare alcuni dei confronti a voce avuti con Volli negli ultimi anni. Quest'ultimo infatti è stato a più riprese tediato dalle mie speculazioni semiofilmiche: a partire da un saggio prodotto per il suo esame di semiotica del testo intorno al 2012, con un'analisi sulla retorica del diavolo in *The Devil's Advocate* di Taylor Hackford del 1997, per proseguire con un lavoro sul rapporto fra *Pulp Fiction* di Tarantino con l'esegesi biblica del celeberrimo passo "Ezechiele 25:17" intorno al 2014, fino a una travagliata tesi dottorale su cinema e destinalità discussa agli inizi del 2019. Ogni volta che ho presentato le mie riflessioni a Volli su temi legati al cinema la sua reazione è stata duplice, e, almeno a prima vista, paradossale: da un lato il semiologo ha più o meno sempre apertamente affermato di non avere particolare interesse

3. Non è qui la sede per menzionare tutta l'opera del semiologo. Per una bibliografia consultare il sito ugovoli.it (ultima consultazione 09/06/2019).

4. Non è l'unico [...] quante volte mi è capitato in questi anni, durante convegni, conferenze, e in numerosi saggi, volumi, e articoli, di notare come la teoresi stesse in piedi proprio grazie al supporto di una rete di esempi filmici.

5. Senza intenzioni polemiche, le pagine sono un compendio molto breve di alcuni dei principali concetti elaborati dalla semiotica per lo studio del cinema, ridotti a quella paratassi che in qualche misura ci dice di come sia sempre mancata una teoria semiotica unitaria del testo filmico. Motivo per il quale continuo a ritenere che si debba proseguire il lavoro verso tale direzione, pur schivando coloro che sostengono l'inconciliabilità fra i due universi in gioco (cfr. SURACE, 2018).

nei riguardi del cinema, o almeno non così tanto da risultare adeguatamente aggiornato; dall'altro, nondimeno, è sempre stato ben più di un passo avanti, capace cioè non solo di intuire le questioni che io, spesso confusamente, tentavo di porgli (convinto, ingenuamente, di aver scoperto chissà cosa), ma di anticiparle e immediatamente irreggimentarle in un *frame* teoretico in una maniera così chiara, franca ed esaustiva, da lasciarmi basito.

Tornando quindi a *Rashomon*, si capirà quanto è grande la meraviglia di poter assistere a un'analisi di Volli finalmente filmica, un'analisi dunque esotica per sua natura, su un tema esotico altrettanto. *Rashomon* è un film di un paese lontano (il Giappone), un tempo ancora più lontano (uscito nel 1950), e ambientato in un tempo lontanissimo (il medioevo giapponese). Guardandolo, per chi ha la fortuna di farlo per la prima volta, o riguardandolo, tuttavia, un po' del mistero si scioglie, ma aumentano le aspettative: come i cinefili sanno, si tratta di un capolavoro senza tempo, un intrico postmoderno *ante litteram*, un ordigno metacomunicativo le cui peculiarità si prestano allo sguardo semiotico con un'aderenza perfetta. E l'analisi di Ugo Volli lo dimostra con quella nitidezza che mi fa stilare i seguenti punti, da cui dipartirà il saggio:

1. sebbene il film di Kurosawa sia stato studiato in lungo e in largo⁶, l'analisi di Volli, eminentemente semiologica, ci dimostra come l'approccio semiotico possa per davvero fare emergere dal film senso altrimenti destinato a rimanere inesplorato;
2. c'è ancora spazio per ragionare sull'immanenza del testo — ed è in effetti questa la significativa differenza con l'introduzione di Novielli, invece dedicata a installare *Rashomon* all'interno di uno specifico contesto filmografico e sociopolitico;
3. è un vero peccato che non ci sia stata, fino ad oggi, un'attenzione maggiore verso il cinema da parte di Volli, ed è altrettanto peccaminoso come questo significativo contributo sia relegato in un dvd, già di per sé supporto mediale oramai agonizzante, per di più rarissimo (auspichiamo dunque in una trascrizione prima o poi di quello che è tutti agli effetti un saggio su video);
4. una volta che ci è passato sopra Ugo Volli, lavorare su qualsiasi cosa è estremamente difficile, poiché il filosofo riesce in tempi brevi ad

6. Mi limito qui a menzionare alcune fonti che hanno trattato il film (non estendo ai lavori più generalmente focalizzati sull'opera di Kurosawa per non appesantire ulteriormente il testo). Tali fonti non coprono gli interi studi dedicati a *Rashomon*, ma sono scelte a significare l'interesse che, fin dalla sua uscita, ha suscitato il film, e il ventaglio ampio di prospettive teoriche che questo ha intercettato, dai *film studies* alla filosofia, dagli studi culturali alla psicologia, BASTIDE, 1952; LINDEN, 1973; MACDONALD, 1982; BOYD, 1987; RICHIE, 1987; YOSHIMOTO, 2000; ADINOLFI, 2008; GRANDÍO, 2010; HOWARD, 2012; REDFERN, 2013; DAVIS, ANDERSON, WALLS, 2015; CENDON, 2015; ANDERER, 2016; CALORIO, 2017; MARTÍN, MIGUEL, 2018.

aprire e chiudere la sua analisi con un'esaustività che è tanto preziosa quanto frustrante, almeno per chi umilmente si ponga l'obiettivo di dire ancora qualcosa sul tema. In questo caso fortunato, tuttavia, sfrutterò la linea di analisi e le aperture che Volli generosamente regala nel suo contributo, cercando di divincolarmi all'interno della mappa da lui costruita, che apre a entusiasmanti possibilità.

2. Il vero, il falso, (ma soprattutto) il verosimile

Da un punto di vista narrativo *Rashomon* è un film problematico. Esso infatti racconta al contempo molte storie, oppure, più propriamente, una sola storia, secondo molteplici focalizzatori⁷. È in questo senso che Volli, all'inizio del suo videosaggio, lo definisce testo postmoderno⁸, con ciò intendendo sostanzialmente un testo riflessivo e intessuto di componenti metacomunicative, tese a discutere la presunta verità veicolata dal mezzo filmico. È poi lo stesso semiologo in seguito a sostenere, giustamente, come il film di Kurosawa sia anticipatore di quelle che saranno diversi anni dopo le *Nouvelles Vagues* occidentali, fatte di nomi come Fellini, Godard, o l'Antonioni di *Blow Up*⁹, che mettono in scena la crisi della verità rappresentazionale:

Tutte le rappresentazioni, fatta eccezione forse per quella della mappa dell'Impero cinese di dimensioni pari al suo territorio, paradossalmente evocata da un celebre scritto di Borges, sono essenzialmente diverse dal loro rappresentato, lo "deformano" (Volli, 2009, p. 119).

Si articolano così una serie di rifrazioni che rendono narrativamente il modo di essere dei personaggi. Questi infatti sono tutti piuttosto concordi sull'incipit della vicenda incriminata (di fatto la parte pacifica della storia), e però non si comportano come ci si aspetterebbe in un processo classico, cercando cioè di scagionarsi e di scaricare il barile su qualcun altro. Ognuno attribuisce sostanzialmente la colpa a se stesso, incurante della condanna e desideroso di salvare la propria faccia, da un punto di vista sociologico, e il

7. Si tratta, tecnicamente, di una focalizzazione interna di tipo multiplo, simile a quella di alcuni romanzi epistolari o de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, per riprendere due esempi che Volli affianca a *Rashomon* (2000, p. 76).

8. È un aggettivo, questo, che raramente compare nell'opera del semiologo, e che carica di particolare valore il film di Kurosawa in quanto testo in qualche misura antesignano di quella meta-corrente che è il postmodernismo, che solo qualche decennio più tardi diverrà matrice di lettura del cinema. Questo inquadramento fornito da Volli, per via della sua rilevanza, è stato ripreso in uno dei pochi testi che menzionano «Quando le immagini mentono», in TEDINO, 2016, p. 149.

9. È in effetti la prevalenza di sperimentazione modernista sulle forme narrative a catapultare, attraverso *Rashomon*, il cinema asiatico in Occidente (cfr. BOWMAN, 2010, p. 173), con ciò aprendo anche a un nuovo influsso di idee nei laboratori del cinema di questa parte del mondo.

proprio ruolo tematico (il brigante con il proprio codice d'onore, la dama indifesa, il decoroso samurai) da un punto di vista semiotico. È come se i codici di genere — il poliziesco, il giallo ad enigma, la storia di cappa e spada, la storia di tradimenti amorosi, il film violento — rivendicassero la propria dignità, a tal punto da non solo regolare metastrutturalmente l'orientamento della vicenda, ma da prendersi il posto sul proscenio, in una fila ordinata per turni dove tutti concorrono nell'obiettivo di sancire la fierezza dell'essere null'altro che diegesi¹⁰. Nobilitazione, questa, che tocca il suo acme quando lo stesso ucciso è chiamato a testimoniare per bocca di una maga, la quale in preda agli spasmi disumani derivati dalla sua possessione viene ascoltata come una testimone qualunque, mentre dietro di lei gli altri testimoni attendono impassibili, plasticamente fermi (salvo in qualche rara inquadratura, sulla quale con più spazio si potrebbe ragionare ulteriormente). L'incursione del paranormale, in un mondo che brama di palesare la propria finzionalità, è quindi probante del teatrino dei personaggi interessati a difendersi proprio in quanto personaggi, orgogliosi di essere finti, di occupare degli spazi virtuali appositamente generati per — se non da — loro.

Il nesso dunque stilato da Volli con Pirandello¹¹, che Kurosawa conosceva soprattutto nella veste di autore del *Fu Mattia Pascal* (già opera che nega l'esistenza di un vero oggettivo e racconta invece della mutabilità del vero in virtù dell'identità soggettiva), è lampante, ma merita di essere indagato. Volli menziona infatti due soggetti teatrali: *Questa sera si recita a soggetto* (1930) e *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921). Entrambi questi soggetti sono esemplificativi di una presa di coscienza dei personaggi, ma anche di una rinnovata libertà di movimento mentale degli spettatori, invitati a «perdersi in un vagabondaggio psichico» (Volli, 1989, p. 23). Manca al pirandelliano appello *Ciascuno a suo modo* (1924), ma è chiaro ed esplicitato dal semiologo il parallelo fra Kurosawa e Pirandello¹², entrambi mettendo in scena situazioni grottesche e, in misura più o meno evidente, tragiche, in cui l'oggetto della rappresentazione è la rappre-

10. Che non possa essere questo — il bisogno cioè del genere di definirsi attraverso l'avvicinarsi di una serie di ruoli tematici "orgogliosi" — uno degli elementi da cui cominciare per costruire una semiotica dei generi, che Ugo Volli a più riprese in questi anni ha menzionato come grande assente nello studio della narratività?

11. Un nesso che in seguito identificheranno anche RONTI, 1999; MAURIZI, CIAPPARONI LA ROCCA, 2012, p. 222, e che viene poi ripreso anche da un elaborato articolo sul "*Rashomon* perceived" di Andrew Horvat 2016, pp. 43–55. Spiace, devo nuovamente dirlo, che manchi proprio un testo di Volli nella bibliografia in merito.

12. Va comunque rilevato come tale parallelo rimanga circoscritto alla presa di coscienza dei personaggi e alla valenza metacomunicativa dell'opera, e le strade si biforchino da un punto di vista ideologico. I personaggi di Kurosawa sono spesso umili e poveri, moralmente caratterizzati così come spesso nobilitati in quanto tali (come accade sul finale di *Rashomon* nella scena dell'adozione del bambino); questa componente profondamente etico-sociale risulta più carente in Pirandello. È lo stesso Volli a suggerire, *en passant*, una lettura più ideologica del film come di un'opera sul conflitto di classe, che non esita a mostrare attraverso l'avvicinarsi dei corpi la caducità dei costumi borghesi.

sentazione stessa. Su questa i personaggi negoziano una volontà “soggettiva” di potenza nietzschiana — «non ci sono fatti, solo interpretazioni» — basata sul prevalere non di una realtà oggettiva, bensì di una realtà soggettivo-prospettica, la cui costruzione retorica domina sulle altre. È territorio squisitamente semiotico, ove non è la lotta fra il vero o il falso a generare la tensione narrativa, ma fra diversi verosimili, posti in posizione di equipollenza nel ring del film, ognuno con le sue specificità, i suoi punti forti e i suoi punti deboli¹³. È la rappresentazione che, in un movimento doppio e antitetico, mostra la sua crisi novecentesca e così facendo si dà forza slittando da una dimensione referenziale a una metalinguistica, che coincide con uno slittamento da un’ideologia dell’oggettività a una retorica della soggettività:

In my opinion, in trying to semiotically characterize representation, we must think of the very classical notion of sign, following the Stoic definition, the Augustin elaboration of it – or the Peircean one. This definition was clearly conceived as the scheme of a cognitive activity, i.e. of the process by which someone extracts information about the world from something. Therefore, in modern philosophical terminology it is a subjective process (because of the involved subject) but also at the same time an objective one (because of the external information about the world): something standing for something else for someone. It comes from the “empiricist” idea of a kind of mirroring cognition: representation (as an activity) only consists of matching things with their “representations” (as mental impressions). This implicit mirror theory necessarily entails an atomistic structure: complex representations (that correspond to complex objects) are made by putting together simpler representations (that correspond to simpler objects). At the end one finds atomic representations and objects (Volli, 2003, p. 29).

È chiaro tuttavia che se le cose stessero unicamente così, e cioè se le superfici testuali, film, dipinti o fumetti che siano, non parlassero se non di sé stesse, sarebbe senz’altro intrigante discuterne, ancorché forse un po’ infelice¹⁴. Al contrario, è noto alla semiotica come le culture e i testi non siano in rapporto unidirezionale (le culture producono testi, e poi li usano a piacimento), ma profondamente bidirezionale, in un flusso costante che prende vari nomi, come quello di immaginario, inteso come:

[...] immagini sociali comunque “oggettivate”, cui non è possibile al singolo aggiungere o togliere quel che desidera, ma che si modificano e quindi hanno una forma di esistenza tipicamente storico-culturale. Esse vanno pertanto reperite in qualche presenza intersoggettiva, non meramente estrapolate per intuizione del

13. Volli dedicava già al falso programmatico, assoggettabile a una grammatica, un contributo dal titolo *Per una grammatica dell’artificio*, in *A onor del falso*, piccolo catalogo di una mostra romana del 1993 dedicata al bijou, curato da Omar Calabrese.

14. E, di contro, estremamente fecondo, in quanto significherebbe che fruiamo dei testi per i testi stessi, esclusivamente, con ciò facendone “passatempo”, attività senz’altro fra le più nobili conducibili dall’essere umano.

ricercatore; insomma rinviano a una “testualità”. Immaginario è per noi una certa dimensione dei testi o dei gruppi di testi (Volli, 2011, p. 33).

Rashomon è così da intendersi come un film che fuoriesce da se stesso¹⁵, proprio edificando un sistema complesso di relazioni che cambiando in base a chi le vive, le osserva e le riferisce, sono specchio del funzionamento della coscienza individuale e collettiva nella società, dell’io come “costruzione discorsiva” secondo una «organizzazione variabile nella storia e nella diversità delle culture» (Volli, 2008, p. 174)¹⁶.

Tale riflessione è nel film così potente da codificare un vero e proprio effetto psicosociale, noto come Effetto *Rashomon*, metafora di quelle situazioni in cui uno stesso evento viene riferito dai suoi testimoni in maniere sensibilmente diverse¹⁷. Si tratta dello scontro della soggettività con l’evento traumatico, tant’è che l’effetto è acuito e reso più significativo proprio in casi di eventi la cui gravità comporta da parte del testimone uno sforzo emotivo e cognitivo considerevole, come nel caso di delitti. Così il film prorompe nell’immaginario, e, quel che qui ci interessa, dichiara la capacità del mezzo filmico di mostrare i personaggi nel loro atto di percepire, capire, sentire la realtà, attraverso meccanismi che mimano quelli umani. La realtà è presentata come soggettiva, sprovvista di una fenomenologia totalitaria, fatta di effetti che retrocedono le proprie cause, di evenemenzializzazioni gioco forza parziali, surdeterminate da una soggettività che instilla un dubbio costante: si è trattato di seduzione o di stupro della donna? Il bandito e il samurai hanno duellato onorevolmente o si sono azzuffati alla bell’e meglio? E il samurai è morto in duello, per omicidio, o si è suicidato? Quel che si sa è che è morto, eppure a ogni morte in quanto “datità” corrisponde un’ontologia precipua, che il film fornisce magnificando la propria capacità proiettiva che interpola l’immagine filmica con quella mentale.

15. Non è certo prerogativa di questo film. Stando alla definizione di immaginario appena proposta è infatti caratteristica di ogni testualità prodursi in una qualche propaggine che ingenera immaginario. E però, onde evitare di sprofondare in un relativismo assoluto, va comunque rilevato come proprio per via di alcune caratteristiche interne ai testi, cioè in virtù di alcune semiotiche, alcuni di essi manifestano una capacità agentiva maggiore di influsso nei sistemi di credenze e nelle enciclopedie rispetto ad altri. *Rashomon* è senz’altro uno di questi.

16. Cfr. anche VOLLI, 2012.

17. Sull’origine della locuzione “Effetto *Rashomon*” scrive Annie Duke, riferendosi al film: «L’elemento centrale, di una trama altrimenti semplice, era l’incompletezza come fonte di bias. Nel film, quattro persone forniscono racconti separati, drasticamente differenti, di una scena che tutti hanno osservato [...] Anche senza versioni contrastanti, l’effetto *Rashomon* ci ricorda che non possiamo assumere che la versione di una storia sia accurata o completa. Non possiamo contare su qualcun altro né sulla loro versione dei fatti per fornire un resoconto completo e oggettivo di tutte le informazioni rilevanti» (2019). È interessante constatare come alla ricerca del lemma “*Rashomon*” nei principali database di articoli scientifici in effetti la presenza di articoli di taglio psicologico, sociologico o clinico risulti molto più massiva che non quella di testi sul film di Kurosawa. È, in fondo, una prova di come questo sia divenuto prepotentemente una figura dell’immaginario.

3. Oltre il senso del *meta*–

Questo è ancora più evidente nelle considerazioni di Volli relative alla mancanza di significative inquadrature soggettive nel film. In effetti alcune soggettive compaiono, e su un paio di queste mi sento di riconsiderare la liquidazione forse troppo netta del semiologo, senz'altro compiuta per economia. Il brigante, quando interrogato, guarda in alto, e il controcampo soggettivo restituisce un cielo nuvoloso, figura già ampiamente codificata come sistema semisimbolico (alto/basso — trascendente/immanente), così come la donna violentata, uno dei fulcri sensibili della narrazione, alle volte guarda di nuovo in alto valicando con lo sguardo quel bosco di sapore elegiaco che si rivela invece teatro di una violenza intollerabile. Essa è l'oggetto di un desiderio che si fa bisogno, tant'è che, almeno in una delle versioni del racconto, il brigante dopo averla posseduta vuole abbandonarla: «Quando si contrappone il desiderio al bisogno, si pensa ad esso come volontà di possesso o ancor meglio di “consumo”: appropriazione che distrugge quel che ottiene, si tratti di cibo o di droga, di sesso o di bevande» (Volli, 2002). E però al contrario, in un'altra versione, il brigante una volta avuta la donna le chiede di sposarlo, umiliando il suo codice e sacrificando la sua dignità al punto di dire che se ce ne sarà bisogno si ridurrà addirittura ad andare a lavorare (attività questa ignominiosa secondo il suo modello esistenziale, e frase che, definendo il lavoro come *extrema ratio*, contribuisce a renderci il personaggio molto simpatico).

Rashomon si configura così, nell'insieme di sguardi che con tanta maestria contiene al suo interno, come un campionario di soggettività, ognuna delle quali si modifica secondo una precisa inferenza. Nondimeno è l'inquadratura oggettiva a farla da padrona, proprio quella che sin dal nome sembrerebbe produrre un effetto di realtà; essa reifica le ipotesi di senso, concretizza i mondi possibili indulgiando sui volti cangianti dei personaggi che di versione in versione rivelano la schizofrenia testimoniale dell'insieme (prima fra tutti la donna, inizialmente recalcitrante e poi colpevolmente coinvolta nel suo stesso stupro, almeno secondo il racconto machista del brigante). Il reiterato utilizzo dell'inquadratura oggettiva contribuisce a ingenerare una sommatoria di verosimiglianze che finiscono per coincidere con una verità gestaltica, che comprende tutti i racconti, tutti gli sguardi (ecco perché sono così rari i raccordi di sguardo e i fuori campo, per evitare il prevalere di uno sugli altri) secondo qualche parzialità e in qualche misura.

La formula metacinematografica di Kurosawa non è quindi appiattita su un grado primordiale, quello per il quale rivelerebbe la programmatica illusorietà del medium. Essa al contrario vuole proprio dimostrare, palesando l'opacità in opposizione alla sua percepita trasparenza e concretizzando i racconti dei testimoni di volta in volta, come tali testimonianze siano per

chi le pronunzia sempre vere. Non è la resa all'impossibilità della ricostruzione obiettiva dell'evento, ma la messinscena del processo cognitivo di evenemenzializzazione, che si scontra con le difficoltà umane di una semiotica del vissuto o meglio dell'ineffabile¹⁸ e delle "esperienze", queste non essendo «cose "del mondo"» ma piuttosto «"entità testuali" che ricorrono abbastanza spesso e che vengono di solito utilizzate per definire certe classi di descrizioni del mondo, o di passioni che lo riguardano» (Volli, 2007, p. 17). *Rashomon* è dunque secondo Volli una penetrante introspezione del cinema su se stesso, sulla sua capacità illusionistica, ma lo è, aggiungo io, non solo in quanto produttore di immagini, bensì in quanto estensione, o riflesso, dei processi cognitivi, propriocettivi, e più largamente di significazione umani¹⁹. L'accavallarsi diegetico di *Rashomon* è la mimesi dell'impossibilità di stabilire con certezza il vero da parte degli esseri umani, specie in momenti di stress o post-traumatici, come per il Giappone post-bellico del 1950 (l'occupazione USA perdurerà sino al 1952), bisognoso non solo di ricostruire i propri luoghi dalle macerie — macerie che sono emblemizzate dal diroccato portale di Kyoto che apre e chiude il film — ma anche il luogo della propria coscienza²⁰.

4. Gli spazi del soggetto

È poi senz'altro una certa teatralità del film a incuriosire ulteriormente Volli²¹, che ne propone una lettura degli spazi e del loro articolarsi nelle storie, tutta tesa a trarre dal testo le sue pretese di insegnamento morale, magnificate nella sequenza finale dove una certa disgregazione dell'animo umano, testimoniata dalle geremiadi del sacerdote nel tempio, viene ricucita dall'adozione di un bambino abbandonato da parte di un ladrunco²². Ci concentreremo dunque ora su alcuni elementi menzionati da Volli, ampliandoli a partire dai suoi spunti analitici.

Va innanzitutto rilevata la dialettica fra gli spazi del film, che semioticamente possiamo suddividere in spazio utopico, il bosco dove avviene

18. Cfr. VOLLI, 2015.

19. Questa considerazione apre oggi al fertilissimo dialogo fra scienze sperimentali e cinema, già tuttavia ampiamente imbastito dalla lunga relazione fra psicanalisi e cinema. Su tali sviluppi uno dei testi più recenti è D'ALOIA, EUGENI 2017.

20. In questa breve considerazione si ritrova tutta l'importanza di annettere gli studi eminentemente testuali, quali quelli semiotici, con il discorso storico; le due prospettive infatti possono e devono lavorare concordemente poiché in grado di illuminare secondo due luci la significatività del testo. Ho tentato qualcosa del genere in SURACE, 2019a, 2019b.

21. È noto ai più come l'interesse per il teatro abbia segnato profondamente la vita accademica e professionale del semiologo, critico teatrale per *La Repubblica* dal 1976 al 2009.

22. È probabilmente questo il punto di massima distanza rispetto al racconto di Akutagawa.

il delitto, paratopico, lo strano luogo del “processo”, ed eterotopico, il portale di Rashomon, che apre e chiude il film. Si tratta, come comprenderemo, di una compartimentazione topologica tutt’altro che stagna, fondata sull’intersecarsi delle spazialità come luoghi della significazione.

Partendo proprio da Rashomon, questo, il portale meridionale di Tokyo, è in effetti il meta–luogo contenitore o cornice (un po’ come i “palagi” e “giardini” dove i giovani novellatori del *Decameron* si scambiano le proprie storie), e tuttavia la sua funzione non si esaurisce certo qui. Esso è al contrario la riverberazione della disgregazione morale che si espleta nel film: luogo intimamente simbolico, realmente esistito, prediletto in epoca medievale — in Giappone il Periodo Heian (794–1185) — per i mercati neri e crocevia di briganti, è qui invece l’ambiente in rovina di una transizione impossibile, diroccato e circondato da una pioggia battente; come sospeso, è un luogo di attesa, di stallo non solo fisico ma soprattutto etico, che deflagra nelle interiezioni («non ho capito», «non so cosa pensare», e via dicendo) dei novellatori incapaci di metabolizzare il torbidume della vicenda.



Figura 1: Il portale Rashomon.

Il luogo del processo è poi altrettanto emblematico. Reso mediante un campo visivo destrutturato su tre piani, è definito prospetticamente come segue: un fondo, rappresentato da un muro bianco, ove seduti a gambe conserte i vari testimoni attendono ordinatamente il loro turno per riferire l’accaduto, un avampiano, ove chi sta parlando traslittera dall’adiaforia del fondo campo a un misto di euforia (il brigante esagitato) o disforia (la donna disperata), e un antecampo, lo spazio invisibile ove si troverebbe il giudice che ascolta le varie testimonianze, un giudice muto che non può che coincidere con lo sguardo spettatoriale, evocato chiaramente dalle interpellazioni rese dalla frontalità e dagli sguardi in macchina dei personaggi. Una geometria del genere, debitrice senz’altro di maestri come Yasujirō Ozu, non può che ulteriormente corroborare la tesi di una gigantesca,

plastica messa in scena, che in effetti è confermata da tutte le considerazioni metafilmiche che stiamo muovendo.

L'appello allo spettatore, così sfrontato, è la richiesta di una complicità, di "stare a sentire", di dare per buono quel che sempre più palesemente si presenta come un intreccio incoerente. Sostiene Volli che «le immagini non sono quello che dicono di essere, non sono in rapporto di somiglianza con la realtà; sono disoneste, seduttive, ci portano a credere cose a cui non crederemmo, ci ingannano»²³. Il tema è proprio quello della seduzione dell'immagine, un'affermazione nemmeno poi così surrettizia da parte di *Rashomon* che in effetti la lancia con una certa carica eversiva, considerando l'epoca in cui viene prodotto (non certo la nostra contemporaneità, dove i temi delle fake news e della postverità sono all'ordine del giorno). È la dichiarazione del cinema di produrre non enti, qualcosa che è, ma apparenze cui si può o meno dare credito, effetti: «[...] l'effetto, come tale, è spesso "qualche cosa di meno di un ente": non una cosa, ma la sua superficie più o meno ingannevole, "un'apparenza senza sostanza", un trucco, un gioco del linguaggio e della percezione. [...] L'effetto "agisce in virtù del suo modo di apparire" [...]» (Volli, 1997, 84–85).



Figura 2: Il luogo del processo.

Vi è infine il fitto bosco²⁴, lo spazio dell'azione ameno e silenzioso, di un silenzio imperfetto che, in quanto «spazio della "parola nascente", del "silenzio che si rompe", della "voce che sorge" o "si spegne", del "discorso represso" o nascosto, dell'"afasia" e della "rottura dei codici"» (Volli, 1991,

23. Si tratta sostanzialmente di una trascrizione del videosaggio.

24. È il bosco, ci dice Volli, come topos profondamente interculturale, intessuto di componenti edipiche (il bosco come indecifrabile luogo di pulsioni intrattenibili, e in effetti sono queste a impadronirsi del brigante), che rimanda per esempio al *Sogno di una notte di mezza estate* shakespeariano (il bosco come luogo della non-civiltà, che reprime la civiltà quando questa prova a entrarvi).

p. 17), si apre alla catarsi di una violenza vorticosa e pervasiva. Non solo la violenza del samurai ucciso, in circostanze mai del tutto chiarite, ma pure quella subita dalla dama per mano del brigante, e ancora quella che la dama fa al marito assecondando in qualche misura il proprio stupro, e ancora quella che fa il marito alla dama fissandola nel più torvo e torturante degli sguardi. È una violenza che, malgrado il non poter credere a tutti i racconti, o il dover credere a tutte le versioni, si mostra come sempre profondamente corporea, mediante i piani ravvicinati, il duello formale prima ed esagitato dopo, l'enfasi sul corpo del brigante che con sonore pacche continua a schiacciare gli insetti che lo tediano. Si tratta qui di immagini che amplificano la forza illocutiva del film, immagini che generano una "seduzione spettrale" (cfr. Volli, 2012), ripresa da Volli sul monito di Brecht, «Non vi fate sedurre», che il semiologo declina con quello che definisce un teorema di Rashomon: «Non bisogna credere alle immagini».



Figura 3: Il bosco.

5. Il poi non così strano caso della semiotica e del cinema

Questo breve viaggio in *Rashomon* non ha certo la pretesa di esaurire l'orizzonte di senso aperto dal film, quanto piuttosto di applicarvi, a partire dalle felici intuizioni di Volli, lo sguardo semiotico. Tale operazione non va letta come un'apologia della semiotica del cinema (espressione questa che in occasione della mia dissertazione dottorale ho preferito trasformare, per una serie di ragioni che qui non posso esplorare, in cinesemiotica). È uno dei fardelli che la disciplina si porta appresso, dopo i favolosi anni della scoperta, quello di essere sempre costretta a giustificarsi. Se chi legge troverà delle assonanze popperiane nell'asserzione, allora capirà come

in fondo il bisogno di giustificarsi, l'atteggiamento sempre dubitativo nei propri confronti, è operazione di umiltà che in fondo nobilita il filosofare. Nella primissima riga del *Manuale di semiotica* Ugo Volli parla di «punto di partenza della semiotica», e fin qui tutto bene, ma anche di «giustificazione della sua utilità». Si tratta, ne sono quasi certo, della prima riga di un testo semiotico letto nella mia vita.

Quello che qui ho cercato di fare dunque, umilmente, è di mostrare come il lavoro sul testo possa per davvero contribuire all'affioramento di dati significativi, ponendolo al vaglio di un microscopio, per adottare la metafora entro la quale Volli ha racchiuso la disciplina nella sua ultima lezione da professore ordinario, il 7 Giugno 2019, all'Università di Torino. L'ho fatto su un testo filmico, cioè su qualcosa che si distacca dalla normale esperienza di ricerca nei 50 anni di carriera di Volli, il quale tuttavia, nella sua preziosa analisi di *Rashomon*, dimostra appieno come l'ipotesi di un incancrenimento del rapporto fra semiotica e cinema sia più pretestuosa che altro, e come in realtà il ventaglio di strumenti — la famosa “cassetta degli attrezzi” — elaborato nei decenni dalla disciplina possa costituire un pregevole ausilio all'analisi filmica.

La strada da fare è ancora lunga, e più che chiara è l'idea che sia destinata ad allungarsi man mano che la percorreremo, ramificandosi nei mille rizomi della comunicazione contemporanea. È un dovere nostro non limitarci a percorrerla, ma addentrarci in tutte le sue articolazioni.

È un onore farlo, su quei sentieri che già, con tanta cura, ha aperto per noi un Maestro come Ugo Volli.

Riferimenti bibliografici

- ADINOLFI I., *A partire da Rashomon. Riflessioni filosofiche sulla credenza in Pascal e Kierkegaard*, in «Revista Portuguesa de Filosofia», 64(2/4), 2008, pp. 1067–1098.
- ANDERER P., *Kurosawa's Rashomon. A Vanished City, a Lost Brother, and the Voice Inside His Iconic Films*, 2016.
- BASTIDE F., *Rashomon ou la vérité en japonais*, in *Hommes et mondes*, 1952, pp. 298–301.
- BOWMAN P., *The Rey Chow Reader*, Columbia University Press, New York 2010.
- BOYD D., *Rashomon. From Akutagawa to Kurosawa*, in *Literature/Film Quarterly*, 1987, 15(3), p. 155.
- CALORIO G., *Vecchi e nuovi luoghi comuni del e sul cinema giapponese contemporaneo, tra esotismo e autorappresentazioni*, in *Lingue Culture Mediazioni*, 2017, 3(2), pp. 55–71.
- CENDON P., *Casualità e incertezza (Rashomon)*, Key, Vicalvi (FR) 2015.

- D'ALOIA A., EUGENI R. (a cura di), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2017.
- DAVIS B., ANDERSON R., WALLS J., *Rashomon Effects. Kurosawa, Rashomon and their legacies*, Routledge, 2015.
- DUKE A., *Decidere è una scommessa. Prendere decisioni intelligenti quando non hai tutte le informazioni*, Edizioni FS, Milano 2019 [2018].
- GRANDÍO M., *Tiempo y perspectiva en la película Rashomon de Akira Kurosawa*, in *Vivat Academia*, III, 2010, pp. 88–106.
- HORVAT A., *Rashomon perceived. The challenge of forging a transnationally shared view of Kurosawa's legacy*, in B. Davis, R. Anderson, J. Walls (a cura di), *Rashomon Effects. Kurosawa, Rashomon and their legacies*, Routledge, Oxon 2016, pp. 43–55.
- HOWARD C., *Beyond Jidai-geki. Daiei studios and the study of transnational Japanese cinema*, in *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 3(1), 2012, pp. 5–12.
- LINDEN G.W., *Five Views of "Rashomon"*, in *Soundings. An Interdisciplinary Journal*, 56(4), 1973, pp. 393–411.
- MARTÍN M., MIGUEL L., *Mentira o deshonor. El impacto de la II Guerra Mundial en Rashomon (1950) y Bajo la bandera del sol naciente (1972)*, in «Kokoro. Revista para la difusión de la cultura japonesa», 26, 2018, pp. 12–18.
- MCDONALD K., *Light and Darkness in "Rashomon"*, in *Literature/Film Quarterly*, 10(2), 1982, p. 120.
- NOVIELLI M.R., *Storia del cinema giapponese*, Marsilio, Venezia 2001.
- , *Metamorfosi. Schegge di violenza nel nuovo cinema giapponese*, EpiKa, Castello di Serravalle 2010.
- , *Lo schermo scritto. Letteratura e cinema in Giappone*, Cafoscarina, Venezia 2012.
- REDFERN N., *Film Style and Narration in Rashomon*, in *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 5(1–2), 2013, pp. 21–36.
- RICHIE D. (a cura di), *Rashomon*, Rutgers University Press, New Brunswick–Londra 1987.
- RONDI G.L., *Kurosawa, Bergman e gli altri. 1947–1975*, Le Monnier, Firenze 1999.
- SURACE B., *Semiotics (of Cinema)'s not Dead*, in *Proceedings of the 13th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*, Kaunas, Kaunas University of Technology, 2018, pp. 799–807.
- , *Le intenzioni della memoria. Per una teleologia filmica da Das Ghetto a A Film Unfinished*, in M. Leone (a cura di), «Lexia–Intenzionalità», 29–30, Aracne, Roma 2019.
- , *Il selfie nel lager. Estetologia di Austerlitz di Sergei Loznitsa*, in *La Valle dell'Eden*, 34, Scalpendi, Segrate 2019.

- TEDINO M., *Rifrazioni. Pensiero debole vs New Realism. Un confronto filosofico a partire dal cinema*, self-published, 2016.
- VOLLI U., *La quercia del duca. Vagabondaggi teatrali*, Feltrinelli, Milano 1989.
- , *Apologia del silenzio imperfetto*, Feltrinelli, Milano 1991.
- , *Per una grammatica dell'artificio*, in O. Calabrese (a cura di), *A onor del falso*, De Luca, Roma 1993.
- , *Fascino. Feticismi e altre idolatrie*, Feltrinelli, Milano 1997.
- , *Manuale di semiotica*, Laterza, Bari 2000.
- , *Le figure del desiderio*, Raffaello Cortina, Milano 2002.
- , *Crisis of Representation, Crisis of Representational Semiotics*, in *Semiotica—Journal of International Association of Semiotic Studies*, vol. 143-I/4, 2003.
- , *È possibile una semiotica dell'esperienza?*, in G. Marrone, N. Dusi, G. Lo Feudo (a cura di), *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Meltemi, Roma 2007.
- , *Lezioni di filosofia della comunicazione*, Laterza, Bari 2008.
- , *Parole in gioco. Piccolo inventario delle idee correnti*, Editrice Compositori, Bologna 2009.
- , *L'immaginario delle origini*, in M. Leone (a cura di), «Lexia-Immaginario», 7-8, Aracne, Roma 2011, pp. 31-62.
- , *Riflessione e trascendenza di una maschera*, in M. Leone, I. Pezzini (a cura di), *Semiotica delle soggettività*, Aracne, Roma 2012, pp. 265-278.
- , *Seduzione spettrale*, in G.M. De Maria, A. Santangelo (a cura di), *La TV o l'uomo immaginario*, Aracne, Roma 2012, pp. 47-60.
- , *L'ineffabile e l'apparizione*, in M. Leone (a cura di), «Lexia-Estasi», 15-16, Aracne, Roma 2015, pp. 13-43.
- , *Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche*, Aracne, Roma 2016.
- YOSHIMOTO M., *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, 2000.

Semiotica e ludosemiotica urbana

MATTIA THIBAUT*

Car j'aime et la ville et les signes. Et ce double amour (qui probablement n'en fait qu'un). Me pousse à croire, peut-être avec quelque présomption, en la possibilité d'une sémiotique de la cité.

Barthes

Abstract

This paper aims to propose a general reflection and an update on urban semiotics. It proposes a brief history of the discipline, with a particular attention to the contributions of Ugo Volli. The paper then proposes that the dimension of play is becoming one of the most important in urban areas and that therefore it could constitute an important research direction.

Keywords: Urban Semiotics, City as Text, Ugo Volli, Ludosemiotics.

1. Semiotica e sensi unici

La semiotica non è nata urbana. La linguistica, sua antenata (e in particolar modo quella sincronica) è spesso una scienza “rurale”, — imparentata con la dialettologia — intenta a ficcanasare in valli isolate alla ricerca di nuove, intriganti, varianti linguistiche. La linguistica ha spesso (avuto?) un carattere etnografico, andando a caccia di *Wörter und Sachen* legate al mondo agreste, alla quotidianità contadina, al lavoro agricolo.

Ma se la semiotica non è nata urbana, la città è comunque entrata prepotentemente nel suo orizzonte. La città salta sconsideratamente fuori dai testi, e così finisce per obbligare Eco a scarpinare su e giù per Parigi nella ricerca delle vie in cui abitavano i tre moschettieri, comparando nomi antichi e recenti per giungere, infine, alla conclusione di essere nella Parigi sbagliata. La città interroga insistentemente la semiotica, e talvolta chi la amministra interpella i semiologi, chiede loro di provare a dare un senso a quella sua

* Afferenza.

complessità (o almeno lo faceva in tempi in cui la semiotica era alla moda, e la RATP le faceva la corte).

Dopotutto, che la semiotica fosse in qualche modo destinata a diventare urbana era già implicito nella doppia etimologia del suo oggetto di studio primario: il senso. Da un lato questo termine deriva dal latino *sensus*, che indica il percepire, il sensibile, il sentimento. Dall'altro, però, con la mediazione dal francese, una seconda etimologia ha influenzato pesantemente l'uso e il significato del termine: il germanico *sen*, che indica il tragitto, il percorso e quindi la direzione. Difficile dire quanto questa idea direzionale del senso abbia finito per influenzare la semiotica — dopotutto anche il “segno” stesso racchiude in sé l'idea della traccia, e quindi del tracciato. Fatto sta che, tra sentire e sentiero, la città sembra porsi come luogo ideale della ricerca semiotica, crocevia di strade e di discorsi, testualità percorribile in tutti i sensi, sedimentazione della semiosfera e delle sue correnti lente e profonde.

Di semiotica e città si è già scritto molto, e un contributo fondamentale a questo sforzo è stato dato proprio da Ugo Volli, cui è dedicato questo volume. La prima parte di questo articolo offre una breve panoramica di quelli che sono stati i contributi più importanti in questo campo e delle prospettive principali della semiotica urbana, soffermandosi, con particolare intensità, su lavoro di Volli. La seconda parte, invece, si propone di aggiornarne in parte l'armamentario teorico, aggiungendovi quello della semiotica del gioco — o della ludosemiotica — e di immaginare quali potrebbero essere i prossimi sviluppi di questo capo di studi: la città è in continua evoluzione, così come lo sono i modi in cui la interpretiamo e viviamo. Alla fine, allora, sulla semiotica urbana si deve, di tanto in tanto, tornare. E ci torniamo con piacere; forse perché, come Barthes, anche noi amiamo la città e ci piace credere nella possibilità di una sua semiotica. O forse perché, come scriveva Aristotele, l'uomo è, dopotutto, un animale “cittadino” (πολιτικόν ζῶον).

2. L'avventura della semiotica urbana

2.1. Scrivere e leggere la città: la semiotica urbana

L'idea che la città sia una sorta di testo è antica: risale almeno a Hugo che in *Notre-Dame de Paris* traccia una relazione tra il libro e la cattedrale, tra lo scrivere con l'inchiostro e lo scrivere con la pietra. Così sostiene Barthes (1967) che in questo primo, seminale testo si occupa esplicitamente di semiotica urbana e che, se esprime qualche perplessità sulla realizzabilità dell'impresa, non esita a lanciarsi in una ricognizione delle possibilità offerte da questa “avventura”. Barthes descrive la città come un discorso e come

una lingua con cui la città parla ai suoi cittadini e con cui essi “la” parlano, percorrendola, abitandola e guardandola. Se propone diverse interessanti metafore, Barthes rinuncia a creare una metodologia per la semiotica urbana e sostiene, piuttosto, la necessità di una serie di “letture ingenuie” da opporre agli studi funzionalisti degli urbanisti.

Dopo di lui, Benveniste (1970) si concentra soprattutto sulle “enunciazioni pedonali” dello spazio urbano, tramite le quali chi cammina per la città ne attualizza alcune possibilità e ne narcotizza altre. Idea poi ripresa anche da de Certeau (1980) che vede nella città un testo, attualizzato e trasformato dalle pratiche di interazione e di attraversamento dei suoi abitanti.

I modi di enunciare la città sono certo molteplici, e alcuni sono stati teorizzati e studiati attentamente: è il caso del passeggiare del *flâneur* (Benjamin 1992), ma anche della *dérive* situazionista. Più tardi, gli studi di Floch (1990) e Semprini (1990) si concentreranno su queste enunciazioni da un punto di vista strutturalista, in particolare in riferimento al metrò parigino, studiato nelle sue modalità di attraversamento così come di rappresentazione.

A fianco a questa idea di città testuale e discorsiva, si sviluppa, in seno alla semiotica della cultura e alla scuola di Tartu–Mosca, una prospettiva che privilegia lo studio del significato culturale della città, a partire dal nome. Lotman e Uspenskij (1978, pp. 231 nota 26) sostenengono proprio che l’atto di nominare una città non è una semplice operazione di istituzione segnica ma una identificazione mitologica. Lotman (1985), poi, si concentra proprio sulla mitologia di Pietroburgo e il suo folklore. Più tardi, Lotman (1990) accostata la morfologia cittadina a quella della semiosfera, concentrandosi specialmente sulla nozione di confine e sui molteplici confini che attraversano lo spazio urbano (tra città e campagna, tra dentro e fuori, tra giorno e notte).

La semiotica urbana in Italia vede un suo periodo d’oro alla fine degli anni Novanta e nel primo decennio dei Duemila, culminando con l’AISS del 2005 dedicato proprio alla semiotica urbana. Gli interventi, ripresi e sistematizzati in Marrone e Pezzini (2006) e nel numero di E/C dedicato, spaziano su molti temi, ma prende già forma l’idea che si stia assistendo a un forte mutamento, una fase “posturbana”. Due anni dopo viene pubblicato un seguito: Marrone e Pezzini (2008), un volume che si propone di lavorare più sul metodo e sull’epistemologia semiotica applicata alla città, in modo da offrire strumenti di analisi semiotica a «urbanisti e filosofi, sociologi e architetti, artisti e amministratori» interessati a meglio capire la città.

Dello stesso anno è anche il primo volume della “nuova” «Lexia» il numero 1–2 dedicato alla *Città come testo* (Leone, 2008), che raccoglie gli atti del convegno internazionale dallo stesso titolo. Oltre all’introduzione di qualche nuova prospettiva, come quella della mappatura digitale e del GPS (Ferraro, 2008) o l’idea di policlastia (Leone, 2008b), il volume ha anche

il pregio di pubblicare un saggio di Greimas dedicato alla fondazione di Vilinius.

Il momento di lavoro più intenso sulla semiotica urbana in Italia si potrebbe dire concluso, idealmente, con le *Dieci tesi per uno studio semiotico della città* di Gianfranco Marrone (2009) le “tesi” si propongono come un momento di riepilogo e di riflessione su quanto già fatto — momento irrinunciabile per evitare che la semiotica urbana rimanga frammentata e finisca per disperdersi.

Da allora l’interesse semiotico per la città cala, ma escono comunque alcuni importanti lavori dedicati a questo tema. Citiamo, a titolo di esempio, i lavori di Violi sulla memoria, che hanno spesso assunto connotazioni urbane (Violi, 2015), i volumi dei «Saggi di Lexia» dedicati, rispettivamente, a street-art e gamification urbana (Mastroianni, 2013; Thibault, 2016), lavori come Marino (2018), che si concentrano su scritture urbane alternative.

In questa breve ricognizione — che non rende giustizia a molti degli autori che hanno contribuito allo sviluppo della semiotica urbana — spicca, per la sua assenza, il nome di Ugo Volli. I lavori di Volli sulla semiotica della città sono tra i più importanti, in quanto depositari di una parte fondamentale del lavoro teorico e della creazione di strumenti metodologici. Per questo motivo dedichiamo la prossima sezione di questo articolo proprio a ricostruirne i contributi principali.

2.2. *Bordi, pratiche, schiume, metis: la semiotica della città di Ugo Volli*

Del primo approccio di Volli alla semiotica urbana ci rimane solo un abstract (Volli, 1999). Si tratta di una relazione presentata al convegno di Ravello, dedicata a un tema delicato e ancora di grande attualità: quello della comunicazione multietnica. Si tratta di un brano brevissimo, però vi troviamo già in nuce alcune delle idee che si svilupperanno nei suoi lavori successivi. Prima di tutto un approfondimento dell’idea di testo urbano, che Volli descrive nella sua complessità, ma anche nella sua conflittualità, sottolineando come si tratti di un testo frutto di molte scritture e di molte strategie spesso per nulla compatibili. La città è, poi, un testo vivente, in continua evoluzione e movimento, seppure con ritmi e tempi molto diversi. Compare qui per la prima volta anche la nozione di «competenza semiotica urbana» da intendersi come la capacità di interpretare lo spazio urbano, di muoverci e di abitarlo. Per quanto poi riguarda la convivenza multietnica, Volli sottolinea come, pur essendo indubbiamente fonte di arricchimento semiotico, è anche, inevitabilmente, foriera di conflitto. Un conflitto che non si realizza (sol)tanto sul piano dei messaggi, ma soprattutto su quello dei codici, che non riguarda il muoversi nella città, ma si focalizza sulle insegne, sui riusi, sui modi di abitare, persino sugli odori. Ogni città ha un proprio sistema

attanziale che, in coincidenza con delle formazioni sintattiche dà forma alla presenza degli attori sociali, ha una struttura sintagmatica, che ne sostiene la dimensione narrativa e un'organizzazione semantica dei valori. La città multietnica, invece, contiene diverse di queste strutture che vanno a sovrapporsi e interferire. Questo conflitto semiotico non va sottovalutato perché «non si tratta di funzioni parassite, ma del bisogno primario di raccontarsi, di dare senso alla propria presenza» (Volli, 1999, p. 1).

Molti di questi elementi ritornano, meglio specificati in Volli (2002). Questo articolo è influenzato dai lavori che l'autore sta portando avanti, in parallelo, sulla moda e che offrono interessanti chiavi di lettura: i palazzi, allora, «non sono diversi dagli abiti: protesi estetiche del corpo, fatte per rappresentare identità e differenze» (ivi. p. 1) e come gli abiti vengono costruiti a partire da progetti strategici di manipolazione.

Il testo urbano ora viene definito anche “incompiuto”, “invisibile” (nella sua totalità) e diacronicamente “stratificato”. La complessità del testo cittadino acquisisce una prospettiva storica: la città, infatti, cambia nel tempo. E se alcune culture costruiscono delle gerarchie di senso basate sull'età degli edifici, anche i tentativi di conservazione costituiscono un riuso semantico e, nella migliore delle ipotesi, consistono in un «mettere tra virgolette» (ivi. p. 8).

Volli, poi, descrive più in dettaglio le diverse strutture che costituiscono il testo urbano: dalla sua morfologia — composta da di tipologie di contenitori e di passaggi di comunicazione — alla sua sintassi, che possiede una sua regolarità nell'accostare elementi di ordine diverso — per esempio le piazze davanti alle chiese — rendendo le città più facilmente leggibili. A questa va ricollegata una struttura sintagmatica, che vede cambiare il senso dei luoghi in specifiche occasioni, ad esempio con l'occupazione serale di luoghi, o feste e sagre. Vi è poi un complesso metalinguaggio verbale (numeri civici, nomi di strade, di quartieri ecc.) che rendono la città più facilmente comunicabile, e una serie di tipologie di testi (guide, mappe, opuscoli informativi) che hanno proprio questo scopo. Infine, si possono ricostruire una serie di modalità, che collegano luoghi al “poter essere”, “dover fare”, “non poter andare” e “voler usare”. Tutte queste strutture rispecchiamo, in qualche modo, le organizzazioni semantiche dei valori profondi della cultura, o delle culture, espresse in un testo urbano.

Anche per questo motivo, siccome il tessuto urbano, dalla polis in poi, è considerato pubblico — e quindi anche politico — il potere tenta di regolarlo e di dargli una lettura univoca; fallendo costantemente nello scontro con un'esplosione di realtà che vogliono lasciare il proprio segno. Il testo urbano allora è anche un testo “orfano”: senza autore e «come tutti i testi senza autore, strutturalmente non vincolati al controllo del progetto, il testo urbano dipende per il suo senso dalla percezione che se ne ha, dal consumo che se ne fa» (ivi. p. 8).

In Volli (2003) l'attenzione allo sguardo sulla città si specifica su quello di un particolare attante osservatore: il turista. Se questo fenomeno non riguarda esclusivamente lo spazio urbano, Volli sottolinea come il lavoro semiotico di valorizzazione necessario a rendere un luogo turistico, così come il peso dello sguardo del turista, possono avere una profonda influenza sulla città. L'identità degli edifici e degli oggetti presenti nelle città turistiche infatti si trasforma in maniera radicale e irreversibile: «Oggetti liturgici diventano opere d'arte, edifici del potere si trasformano in monumenti» (ivi, p. 20) diventando così adatti a essere mete turistiche, ma perdendo, dall'altro lato, il loro significato originario¹.

L'idea desemantizzazione urbana torna prepotentemente in Volli (2004), articolo dedicato alla "schiuma metropolitana" e al senso dell'indistinzione che accompagna certi sviluppi urbanistici. In questo articolo sostiene che il senso del territorio nasce a partire da degli elementi "differenziali", e che quindi le cosiddette "città infinite" sono, allora, soprattutto delle città "indefinite" che, se posseggono ancora dei confini esterni, perdono quelli interni: la città finisce per riempire il territorio come una schiuma. Questa schiuma neutralizza le opposizioni, e quindi il senso degli spazi urbani.

Nel 2005, anno in cui il convegno dell'AISS è dedicato alla semiotica urbana, esce il *Laboratorio di Semiotica* (Volli, 2005), volume che contiene, tra le altre cose, il capitolo *Per una semiotica della città*. Questo testo riprende e ristruttura i lavori precedenti di semiotica urbana e offre un'ottima sintesi di quanto trattato finora, arricchendola con numerosi esempi (da Santa Sofia a Brasilia), spesso immergendo le mani nella ricchezza copiosa delle scritture urbane, dai quartieri e i monumenti, alle insegne e ai graffiti, soffermandosi sulla materialità degli oggetti costruiti e sulla molteplicità degli usi degli spazi cittadini.

Nella prefazione dal numero di «Lexia» dedicato alla città come testo Volli (2008) si interroga sulla natura testuale della città e apre così quello che è uno dei testi più importanti su questo tema. Volli esordisce sottolineando come quella testuale sia una metafora, un modello che possiamo applicare allo studio della città. Dopotutto, la città stessa non è una "cosa", non ha un'essenza definibile: quelle che chiamiamo città formano, in realtà, un insieme disomogeneo di realtà profondamente diverse le une dalle altre. Non solo: l'idea stessa di città è un insieme di concezioni, variegata nel tempo e nello spazio, un'intersezione tra le tante possibili tra il pensare e l'abitare. Invece che chiederci se la città è un testo, allora, dovremmo chiederci, piuttosto, se il modello testuale ci informi sulla città.

1. Cosa che può apparire tantopiù pericolosa quando si tratta di luoghi legati alla memoria storica, si pensi al caso dei "selfie nel lager" descritti in SURACE (in stampa), che, al di là dei facili moralismi, impongono serie riflessioni sulle interferenze di senso tra turismo e memoria.

La città può essere letta come testo nelle due accezioni della parola evidenziate da Colombo ed Eugeni (1996): testo come *textus*, tessuto e come *testis*, testimone. La città è *textum*, tessuto urbano complesso e composto di persone, cose, storie, abitazioni, mezzi di produzione ecc. Ma la città è anche *testis*, testimone del proprio passato di cui contiene tracce mai completamente cancellabili.

Questo testo, per restare nella metafora, è polifonico: ha molti autori, molti codici e molti discorsi che si intersecano. In particolare Volli evidenzia tre gerarchie principali che attraversano la città:

1. una stratificazione cronologica, che vede la città essere continuamente scritta e riscritta, come i palinsesti medievali, mantenendo sempre una traccia, anche debole, delle scritture precedenti;
2. una gerarchia delle funzioni rappresentate, per cui ogni oggetto cittadino rappresenta, in primis, se stesso e i propri usi possibili (una porta è sempre, in prima istanza, un dispositivo per aprire e chiudere un passaggio), ma poi può assumere una lunga serie di altri significati simbolici, mitologici, storici e così via;
3. una gerarchia spaziale degli elementi significativi che costituiscono la città come testo, che segue criteri di verticalità, centralità, estensione.

A questo punto, però, Volli ci mette in guardia: utilizzare il modello testuale per studiare la città significa aggiungere uno strato di complessità al funzionalismo degli studi urbani classici, non certo negare l'importanza di quelle che sono le funzioni primarie degli edifici e delle strutture urbane! Allo stesso modo, studiarle come parti di un insieme organico più complesso, non deve farci dimenticare che si tratta pur sempre di oggetti autonomi, che hanno senso anche di per sé stessi. Come sempre, nello individuare un testo, si tratta di un problema di ritaglio, di *decoupage*.

Questo lavoro, assieme a Volli (2005), rappresenta forse il culmine della produzione di Volli sull'argomento per sistematicità e approfondimento. Cionondimeno, dopo di esso vi sono ancora quattro lavori da lui pubblicati dedicati all'argomento che ci pare doveroso menzionare, seppur brevemente.

Il primo è l'articolo *Il bordo e il linguaggio* (Volli, 2009) dove Volli si occupa dell'atto fondativo della città, un atto magico/religioso e simbolico, unito a nominazione, che ha lo scopo di trasformare e rifunzionalizzare il territorio circostante, un'istituzione del senso della città che viene proiettato sul territorio. Volli si concentra soprattutto sulla nozione di bordo: una forza capace di striare lo spazio, che si tratti il solco tracciato da Romolo (un'"aratura strana" che la separa dallo spazio agricolo) o la lingua unica parlata a Babele.

Volli (2010) prende invece in considerazione la legittimità dello studio delle “pratiche” urbane e dell’idea di una semiotica urbana basata su di esse. Dopo una dettagliata rassegna delle molte pratiche che possono trovare spazio nel territorio urbano, Volli sostiene che quelle meritevoli di attenzione, in quanto contestuali alla città e analizzabili semioticamente (la circolazione stradale, il passeggio, lo shopping, la visita, le manifestazioni, gli assembramenti, la ricerca di indirizzi e di specifiche attività) sollevino non pochi problemi metodologici. Il testo chiosa, allora, concludendo che non avrebbe senso erigere la semiotica urbana sulle pratiche, in quanto ciò che delle pratiche ci interessa è quello che poi rimane iscritto nella testualità cittadina.

In Volli (2012), poi, vengono analizzate le somiglianze tra architettura e pubblicità. Per Volli sono entrambi discorsi produttori di testi cui sottostà un progetto definito da una simile razionalità: la *metis*. A differenza di altri apparati complessi come la filosofia, la religione, il teatro ecc., «architettura e pubblicità sono apparati che trovano la loro peculiare utilità sociale nella donazione di senso a funzioni sociali da esse indipendenti o almeno preesistenti. Sono per così dire strumenti di arricchimento di senso, di surplus semiotico, e di conseguenza di valorizzazione ed estetizzazione» (ivi. p. 4). La loro *metis*, dunque è “edificante”, non nel senso di costruttrice di edifici, ma di promotrice e sostenitrice di valori.

Con questo concludiamo la nostra breve ricognizione dei testi di Volli dedicati alla semiotica della città, nella speranza di averne reso, con i limiti del sunto, l’ampiezza di temi come il rigore del metodo. Al lettore non sarà sfuggito che vi è un altro breve testo, il quarto, che abbiamo promesso di menzionare. Siccome esso ha un’importanza particolare per gli argomenti trattati nel terzo paragrafo, vi ritorneremo allora.

3. Ludosemiotica e città

3.1. Desemantizzazioni e risemantizzazioni urbane

Che globalizzazione e sviluppo delle tecnologie comunicative abbiano un effetto logorante sul senso del testo urbano non è certo una idea nuova. Da un lato, in molti hanno descritto l’emergere di slum suburbani, di “città infinite” e di nonluoghi, così come la progressiva sparizione della città (Augé, 1993; Bonomi, Abruzzese; 2004).

Dall’altro, già Meyrowitz sosteneva (1985) — parlando della televisione — che i media annullano progressivamente la relazione tra la comunità culturale e la posizione dei suoi appartenenti nello spazio. Da due decenni almeno, gli studi urbani sostengono anche che internet e il Web rendano

gradualmente la città e i suoi spazi insensati e desueti, forse destinati a perire o, quantomeno, a reinventare completamente le proprie identità (Amin, Thrift 2001).

La combinazione di sfondamento della città e di sradicamento dei cittadini, assieme alla perdita di funzioni degli spazi urbani, allora, danno vita ad una “desemantizzazione” della città. L’indistinzione, come avvertiva Volli, porta alla fine del senso.

Se questo può risultare problematico, però, non dobbiamo nemmeno immaginarci scenari catastrofici in cui questi vuoti di senso siano voragini che, risucchiando tutto al loro interno, uccidono le città senza che queste o che i loro abitanti possano fare nulla per opporsi.

Al contrario, meccanismi di risemantizzazione urbana sono messi in atto in continuazione, e quello che forse è più interessante notare è come molti di questi siano di natura ludica².

È questo, allora, il momento di citare l’ultimo lavoro di Volli dedicato alla semiotica urbana: Volli (2016). In questa breve introduzione, Volli sostiene che, negli ultimi decenni, la separazione netta tra gli statuti ontologici della “serietà” e del “gioco”, tradizionalmente separati ermeticamente (almeno in teoria) ha cominciato a venire meno. Si riferisce, qui, alla cosiddetta ludificazione (Ortoleva, 2012): il lento spostarsi del gioco al centro della semiosfera che sta avendo un impatto profondo sulla nostra cultura e sul suo modo di pensare il gioco e di pensarsi “come” (in) gioco.

Volli descrive una doppia invasione: da un lato il gioco entra nella vita sociale “seria”, diventa una grande metafora universale, ma anche un valore di vita andando a iscriversi anche nel tessuto cittadino. Dall’altro, con la *gamification*, è la serietà a invadere il gioco: questo diventa uno strumento per fini che gli erano, tradizionalmente, estranei, un dispositivo di seduzione, utilizzato per rendere attraenti pratiche e prodotti che hanno perso le proprie motivazioni intrinseche. Questo mutamento nella nostra semiosfera, afferma Volli, è dovuto al fatto che ci si trovi di fronte a una sorta di mancanza di stimoli motivanti, una «mancanza di quei valori condivisi che rendono le cose e le persone oggetti di valore» (ivi. p. 16). Questa sorta di noia esistenziale è difficilmente sostenibile e per questo si ricorre sempre di più a due importantissimi sistemi semiotici capaci di creare valori e obiettivi “dal nulla”: il gioco e la narrazione che, trasformati in meccanismi semantizzanti universali, divengono *gamification* e *storytelling*.

2. Non possiamo dilungarci sulla semiotica del gioco, basti ricordare che esistono da diversi anni lavori che hanno provveduto a sistematizzare la questione e a integrare i molti lavori già esistenti con una metodologia semiotica. Per citarne alcuni si vedano, ad esempio: SALVADOR, 2015; THIBAUT, 2016b; IDONE CASSONE, 2017; GIULIANA, 2018.

3.2. Città ludiche, giocabili, gamificate

Il gioco ha sempre avuto il suo posto nelle aree urbane. Talvolta racchiuso in spazi delimitati (il teatro, il circo, lo stadio) o in momenti precisi (il carnevale, la partita la domenica), talvolta invadendo, quietamente, gli spazi della quotidianità come col gioco “non camminare sulle righe” che tutti i bambini hanno, prima o poi, praticato. Quello che ci interessa, qui, è come il gioco, da una delle tante possibili pratiche svolte nelle città, stia diventandone un elemento fondamentale. Da un lato, giochi pervasivi come *Pokémon Go* stanno avendo un successo senza precedenti — questa app in particolare è stata scaricata più di un miliardo di volte. Dall’altro, il gioco viene sempre più visto e presentato come un possibile antidoto ai mali della città.

Questa idea era in qualche modo già presente nel situazionismo, forse il primo movimento a sottolineare il carattere sovversivo del gioco in città. Ma se al suo tempo il gioco urbano situazionista aveva avuto un impatto limitato, questo tipo di approccio alla ludicità urbana sta tornando in voga con una certa insistenza. Teorizzazioni come la *Ludic City* di Stevens (2007), ad esempio, sostengono la necessità di avere spazi aperti per attività ludiche e non utilitaristiche negli spazi urbani, sebbene queste esigenze siano generalmente ignorate dagli urbanisti.

Vanno, citate poi le *Playable Cities*: una sorta di antidoto al freddo tecnocentrismo delle smart cities che ne vorrebbe sfruttare le tecnologie per fini ludici (Nijholt, 2017). I progetti collegati comprendono lampioni che registrano le ombre dei passanti e le proiettano nuovamente pochi secondi dopo che sono passati o la possibilità di chattare con elementi dell’arredo urbano per scoprire di più sulle sue funzioni e sulle sue interazioni precedenti.

Possiamo, infine, menzionare progetti di gamification urbana in senso stretto come *The Fun Theory*, di Volkswagen, che propone progetti come la *Speed Camera Lottery* (una sorta di autovelox che, se rispetti i limiti, ti iscrive a una lotteria) o le *Piano Stairs* (delle scale in una stazione della metro che, quando calpestate, “suonano” come un pianoforte, invogliando le persone a salire le scale piuttosto che prendere le scale mobili).

Stanno emergendo, quindi, una serie di ideologie e di strategie che mirano ad utilizzare il gioco per influire positivamente sul territorio urbano risemantizzandolo, ovvero offrendo nuove motivazioni per percorrerlo, nuovi strumenti per riscriverlo, e nuove occasioni di socializzazione.

3.3. Ludosemiotica urbana

Gli esempi che abbiamo visto nel paragrafo precedente, sembrano indicare che un approccio ludosemiotico alla città potrebbe essere utile a studiare

modelli emergenti di risemantizzazioni cittadine nonché le evoluzioni delle competenze urbane, che si allargano all'interpretazione di situazioni di gioco estemporanee e inaspettate. Quelle che abbiamo visto, però, sono iniziative immaginate e organizzate "dall'alto" che, di per sé, non significano che questo fenomeno di ludicizzazione urbana sia effettivamente in atto.

Esistono, però, numerosi esempi in cui il gioco invade "dal basso" gli spazi cittadini. Pensiamo alle parate del *gay pride* che con forti tinte carnevalesche sono diventati uno strumento di primaria importanza per promuovere cambiamenti sociali.

Alcuni esempi sono già stati studiati dalla semiotica. È il caso del *parkour* interessantissimo fenomeno di riscrittura ludica urbana studiato da Leone (2009). Questo modo alternativo di attraversare lo spazio cittadino, e quindi di enunciarlo, ha un fortissimo carattere polemico verso la scrittura cittadina imposta dal potere (non a caso il *parkour* è nato nelle banlieues parigine) che si stempera in un comportamento giocoso, che gioca con la città e assieme si prende gioco di essa, ne sfida gli ostacoli e li trasforma in supporti per un movimento libero e acrobatico.

Un altro esempio interessante ci viene proposto da Turco (2016) e riguarda i *flash mob*, una delle pratiche ludiche cittadine più diffuse che, nonostante il carattere carnevalesco, viene utilizzata per fini "seri" quali la protesta politica.

Questi esempi (ma potremmo citarne altri come il *park(ing)* o l'*urbani-smo fai-da-te*) mostrano bene come il ludico — di per sé irrispettoso dei confini, ritroso a restarsene nel suo "cerchio magico" — stia mescolandosi sempre più alla quotidianità cittadina. Non ci deve sorprendere, allora, che gli spazi lasciati "liberi" dalla desementizzazione urbana, vengano spesso occupati proprio dal gioco che, almeno temporaneamente, li riempie, li risemantizza, dà loro un nuovo senso e una nuova direzione, traccia percorsi e recinti, insomma, li fa propri.

Per questo la semiotica urbana oggi deve essere anche una ludosemiotica: deve equipaggiarsi degli strumenti teorici per capire e analizzare il gioco, e rivolgerli verso gli spazi cittadini. Deve, insomma, essere in grado di rendere conto di una gamification urbana in senso ampio, di un cambio di paradigma che fa della intera città uno spazio ludico.

Riferimenti bibliografici

- AMIN A., N. THRIFT, *Cities. Reimagining the Urban*, Polity Press, Cambridge 2001.
 AUGÉ M., *Non-lieux*, verso, Parigi 1993.

- BARTHES, R. *Sémiologie et urbanisme*, 1967, ora in BARTHES, *L'aventure sémiologique*, Seuil, Paris 1985, trad. it., *L'avventura semiologica*, Einaudi, Torino 1991.
- BENJAMIN W., *Parigi Capitale del XIX° secolo*, G. Agamben (a cura di), Einaudi, Torino 1992.
- BENVENISTE E., *Deux modèles linguistiques de la cité*, 1970, ora in BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale 2*, Gallimard, Paris 1974.
- BONOMI A., ABRUZZESE A. (a cura di), *La città infinita*, Bruno Mondadori, Milano 2004.
- CERTEAU DE M., *L'invention du quotidien*, I, Arts de faire, Union générale d'éditions, Paris 1980.
- COLOMBO F., RUGGERO E., *Il testo visibile*, Carocci, Roma 1996.
- DELEUZE G., GUATTARI F., *Mille plateaux*, Minuit, Paris 1980.
- FERRARO G., *Oltre l'idea di città*, in M. Leone (a cura di), *La Città come Testo. Scrittura e Riscritture Urbane*, «Lexia» 1-2: 215, 222, 2008.
- FLOCH J.M., *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, PUF, Paris 1990.
- GIULIANA G.T., *Quilting the Meaning. Gameplay as Catalyst of Signification and Why to Co-op in Game Studies*, proceedings of DiGRA, 2018.
- IDONE CASSONE V., *Through the Ludic Glass. A cultural Genealogy of Gamification*, in Proceedings of Academic mindtrek 2017 Conference (Tampere), ACM Press, New York 2017.
- IDONE CASSONE V., SURACE B., THIBAUT M. (eds.), *I discorsi della fine, catastrofi, disastri, apocalissi*, I saggi di Lexia XX.VIII, Aracne, Rome 2018, p. 262.
- LEONE M. (a cura di), *La Città come Testo. Scrittura e Riscritture Urbane*, «Lexia», Aracne, Roma 2008.
- , *Policlastia. Una tipologia semiotica*, in M. Leone (a cura di), *La Città come Testo. Scrittura e Riscritture Urbane*, «Lexia» 1-2: 335-355, 2008b.
- , *Le Parkour sémiotique*, in R. Bonadei (a cura di), *Naturale Artificiale. Il palinsesto urbano*, Lubrina, Bergamo 2009.
- LOTMAN J.M., *La semiosfera*, Marsilio, Venezia 1985.
- , *Arhitektura v kontekste kul'tury*, Sofia 1987, trad. it., *L'architettura nel contesto della cultura*, in *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica*, Moretti & Vitali Editori, Bergamo 1998.
- , *Universe of the Mind, a Semiotic Theory of Culture*, I.B. Tauris & Co, Londra 1990.
- , *L'architettura nel contesto della cultura*, in S. Burini (ed.), *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Moretti and Vitali, Bergamo 1998.

- , *The Place of Art Among Other Modelling Systems*, *Sign Systems Studies*, 39(2/4): 251–270, 2011.
- LOTMAN J.M., USPENSKY B.A., *Myth–name–culture*, *Semiotica*, 22(3–4), 211–234, 1978.
- MARINO G., *Through the Encrypted Skin of the City. The Peculiar Case of Turin Analgrams*, in F. Mangiapane, G. Marrone (eds.), *Culture del tatuaggio*, Museo Pa-squalino, Palermo 2018, pp. 173–195.
- MARINO G., THIBAUT M. (eds), *Semiotics of Virality: for an Epidemiology of Meaning / Semiotica della Viralità: per un'epidemiologia del senso*, Monographic issue of *Lexia* pp. 25–26: Aracne, Rome 2017 p. 561.
- MARRONE G., *Dieci tesi per uno studio semiotico sulla città, Versus*, 109–111, *Luoghi e pratiche*, 2009.
- MARRONE G., PEZZINI I. (a cura di), *Senso e metropoli. Per una semiotica post–urbana*, Meltemi, Roma 2006.
- (a cura di), *Linguaggi della città. Senso e metropoli II. Modelli e proposte di analisi*, Meltemi, Roma 2008.
- MASTROIANNI R. (a cura di), *Writing the City*, Aracne, Roma 2013.
- MEYROWITZ J., *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press, New York 1985.
- NIJHOLT A., *Playable Cities*, Springer, Singapore 2017.
- ORTOLEVA P., *Dal Sesso al Gioco, un'Ossessione per il XXI Secolo?*, *Espress edizioni* Torino 2012.
- SALVADOR M., *In gioco e fuori gioco. Il ludico nella cultura e nei media*, Mimesis, Milano 2015.
- SEMPRINI A., *Métro, réseau, ville essai de sémiotique topologique*, *Noiuvaux Actes Sémiotiques* 8: 1–49, 1990.
- STEVENS Q., *The Ludic City. Exploring the Potential of Public Spaces*, Routledge, 2007.
- SURACE B., *Il selfie nel lager. estetologia di austerlitz di sergei loznitsa*, in *La valle dell'Eden*, in stampa.
- THIBAUT M. (a cura di), *Gamification Urbana. Letture e riscritture ludiche degli spazi urbani*, Aracne, Roma 2016, p. 276.
- , *Lotman and Play. For a Theory of Playfulness Based on Semiotics of Culture*, *Sign Systems Studies*, 44(3), pp. 295–325, 2016b.
- TURCO F., *Flash mob. quando la performance diventa strumento di protesta*, «*Lexia*» 13–14, Aracne, Rome 2012, pp. 305–319.
- VIOLI P., *Luoghi della memoria. Dalla traccia al senso*, «*Rivista italiana di filosofia del linguaggio* 2015», 262–275, 2015.
- VOLLI U., *Comunicazione urbana multietnica*, abstract di una relazione presentata a Ravello 12.10.99, 1999.

- , *Il testo urbano. visibilità e complessità*, in AA.VV, *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su "Le città invisibili" di Italo Calvino*, Mondadori, Milano 2002.
- , *Svago, sguardo, iper-esperienze*, in R. Bonadei, U. Volli (a cura di), *Lo sguardo del turista e il racconto dei luoghi*, Franco Angeli, Milano 2003.
- , *La schiuma metropolitana o il senso dell'indistinzione*, in *La città infinita*, a cura di Aldo Bonomi, Alberto Abruzzese, Bruno Mondadori, Milano 2004 (difficilmente-reperibili).
- , *Laboratorio di Semiotica*, Laterza, Milano 2005.
- , *Il testo della città. Problemi metodologici e teorici*, in M. Leone (a cura di), *La Città come Testo. Scritture e Riscritture Urbane*, «Lexia», Aracne, Roma 2008, pp. 9-22.
- , *Il bordo e il linguaggio*, in I. Pezzini (a cura di), *Roma. Luoghi del consumo, consumo dei luoghi*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2009.
- , *Pertinenza semiotica e tipologia delle pratiche urbane*, *Versus*, 2010.
- , *Metis edificanti*, in *Pubblicità e Architettura/Architettura e Pubblicità*, a cura di F. Zannella, Scripta, Verona 2012.
- , *L'Incrocio Fecondo tra Gioco e Città*, in M. Thibault (a cura di), *Gamification Urbana. Letture e riscritture ludiche degli spazi cittadini*, Aracne, Roma 2016.

Fascino, seduzione, bellezza

Accenni *gender oriented* al feticismo dei corpi

FEDERICA TURCO*

Abstract

During the period of time that goes from 1997 to 2008, professor Ugo Volli has written a certain number of books and other essays, concerning topics as seduction, beauty, desire, fascination and fetishism. Starting from the reading of these texts and from the attempt to outline their connections, I will try to reason about the existence of a fetish female body, as a cultural model of our contemporary society.

Keywords: gender, sex-appeal, beauty, seduction, desire.

1. Fascino e feticcio

I feticci hanno “fascino”. Il fascino, anche quello delle persone reali, non solo dei profumi o delle automobili, ha sempre a che fare con il feticismo. È una “forza”, un “incantesimo”, che ti “prende” e ti cattura “sottilmente”. Morbida attrazione: aggira la volontà e lascia disarmati, somiglia alla “magia” più che al semplice desiderio. Il mondo è pieno di oggetti, di persone, “simboli” e relazioni “feticistici” — anche se è difficile dire che cosa significhi davvero tale giudizio. Altre parole sono usate comunemente per esprimere la stessa confusa tensione: si dice che qualche cosa è un *mito*, o magari un *cult object*, che lo si “adora” o “idolatra”, che esso è un *must*, che il suo fascino è irresistibile — e altro ancora (Volli, 1997, p. 7).

I testi della nostra cultura mettono in scena la seduzione almeno su due diversi livelli. Per prima cosa sono seducenti essi stessi, coinvolgono il proprio lettore/spettatore in una relazione di desiderio e mancanza. Come già bene ci spiegava Roland Barthes (1973), ogni lettura di un testo qualunque risponde a un desiderio del lettore sul piano dell’enunciazione, desiderio che necessariamente influenza il modo in cui il testo viene fruito. Il piacere (del testo) è affermato quindi come valore: non più solo, il testo, deve essere considerato un oggetto di analisi, ma anche la fonte di un piacere, il cui protagonista è appunto il lettore. Barthes ipotizza un’estetica fondata sul «“piacere del consumatore”, chiunque egli sia» (ivi, tr.it., p. 120), prefigurando sia talune dinamiche della società dei consumi ben note a chi si occupa di

* Università degli Studi di Torino.

marketing, sia, nell'ambito più strettamente semiotico, le teorie successive sulla cooperazione testuale di echiana memoria (Eco, 1979).

Tali rappresentazioni testuali "sed-ducenti" tentano di "portare a sé" l'attenzione del lettore, innescando un meccanismo di desiderio, sulla cui soddisfazione "immaginaria", ci dice Volli: «Tendiamo sempre più a regolare il nostro comportamento» (2002, p. 9).

Facendo riferimento principalmente al mondo del marketing e della pubblicità, lo studioso ci fa notare come il desiderio stia attraversando un momento di rilevanza sociale, che probabilmente non aveva mai conosciuto in nessuna altra epoca e come esso si ponga in relazione con due categorie che possiamo considerare centrali all'interno di un'analisi testuale di tipo semiotico: il bisogno e il piacere. Entrambe, infatti, producono una tensione che nasce da una "mancanza". Questa considerazione ci permette di introdurre l'altro lato della medaglia: il secondo modo in cui la seduzione va in scena nei testi è appunto, la rappresentazione di "oggetti" (sull'uso di questa parola avremo modo di tornare più avanti) seducenti, che trasformano il nostro desiderio in pulsione (erotica). Alcune categorie ci sembrano interessanti, a questo proposito, e lo stesso Volli vi si sofferma in alcuni scritti a partire dalla fine degli anni '90: il fascino, il feticcio, il corpo e la bellezza.

In *Fascino. Feticismi e altre idolatrie*, del 1997, il semiologo scrive che i «feticci sono il modo in cui una società (o un individuo) investe di valore una cosa, attribuendole una sintesi di principi eterogenei, per esempio *morali, spirituali, erotici*, fissati insieme da un evento storico come l'innamoramento» (pp. 145-146, corsivo mio).

Per prima cosa, dunque, intorno al concetto di feticcio si iscrive la categoria della personificazione così come la troviamo definita nel *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* di Greimas e Courtés:

Personificazione, n.f

La personificazione è un procedimento narrativo che consiste nell'attribuire a un oggetto (cosa, entità astratta o essere non umano) delle proprietà che consentono di considerarlo come un soggetto. Detto altrimenti è un procedimento che consiste nel dotarlo di un programma narrativo all'interno del quale egli possa esercitare un fare. La personificazione sembra caratterizzare un certo tipo di discorsi etnoletterari (il racconto fantastico, per esempio, dove si incontrano oggetti magici, animali soccorrevoli, ecc.) (1979, p. 240).

Insomma, alcune "cose" con cui entriamo in contatto ci sembrano «"di più di quel che sono", appaiono "vive e attive" quando dovrebbero essere solo dei prodotti inerti dell'attività umana, "possiedono un'immagine" capace di "affascinare"» (Volli, 1997, p. 8) e, grazie a questa sorta di potere magico (d'altra parte è noto come la parola "feticcio" assuma, nel latino medievale, un senso magico associato alle pratiche basse della magia popolare e abbia a

che fare con amuleti e oggetti analoghi che si suppone siano dotati di potere proprio)¹ viene loro riconosciuta una volontà, una forza, una soggettività non ultraterrena.

I feticci (o almeno le loro rappresentazioni mediatiche, che è ciò di cui ci interessa principalmente parlare nel presente contesto) hanno dunque potere su di noi, ci spingono a fare cose, a muoverci, sono seducenti nel senso, già anticipato, di *sed-ducere*, ci fanno innamorare. Come ho già sostenuto altrove (Turco, 2012), non a caso il feticismo suggerisce un collegamento diretto con il mondo delle merci e del consumo: i feticci, nelle loro varie definizioni, non sono solo riconosciuti come vivi, personali e divini, essi sono in primo luogo oggetto di passioni: sono adorati, temuti, adulati, pregati, desiderati sessualmente. Il problema che si pone è evidentemente quello del valore semiotico, ovvero quella capacità differenziale dei segni, essenziale per la significatività del mondo.

Ma c'è anche il processo inverso.

Interessante, ai nostri scopi, è il caso dei corpi, in particolare dei corpi femminili, che diventano feticci e che favoriscono quei meccanismo di seduzione (da parte dei testi), come accennavamo sopra.

Un doppio scambio è caratteristico di queste figure del feticcio — dice infatti Volli — :

Ciò che dovrebbe essere solo una cosa inerte vi si presenta con i caratteri più intensi della vita e del potere; ciò che al contrario è vivo e riguarda la persona, come il corpo, risulta ridotto a puro oggetto, cosa fra le cose. In questo scambio circolare fra la percezione della vita e della morte, del personale e dell'inorganico, si gioca uno straordinario potere d'attrazione, erotico e teologico, allo stesso tempo. Il suo motore segreto è l'assenza (ivi, corsivi nel testo).

È la figura retorica della reificazione, così come la troviamo definita, ancora una volta, nel *Dizionario* di Greimas e Courtés: «Procedura narrativa che consiste nel trasformare un soggetto umano in oggetto, iscrivendolo nella posizione sintattica di oggetto all'interno del programma narrativo di un altro soggetto» (Greimas, Courtés, 1979, p. 274).

Il doppio scambio rende dunque rilevanti alcune coppie oppositive come vivo–morto, persona–cosa, divino–profano.

Mentre dunque, in un film, una sigaretta, un rossetto, una fotografia, un fiore, “prendono vita”, per lo stesso e inverso processo, una donna (il suo corpo) diventa un oggetto, sia al livello discorsivo (rappresenta il punto di pulsione erotica dello sguardo del lettore, ci torneremo), sia al livello

1. La nozione religiosa prevalente in questa parola, dunque, non è quella di divinità, di creazione, ma piuttosto quella, decisamente più pragmatica, potremmo dire “terrena”, di efficacia magica, capacità operativa. Su questo punto si veda ancora VOLLI, 1997, ma anche il più recente VOLLI, 2006.

narrativo (è iscritta nella posizione attanziale dell'oggetto, non dotata di un fare ma soggetta ad un fare altrui).

Un caso molto noto, ci racconta Ugo Volli, è quello di Elena di Troia, un corpo/donna-feticcio che la storia mitologica (che fonda l'identità e i valori dell'umanità) ci offre, posizionando la seduzione nell'ambito del sacro². Elena:

È una figura ambigua di seduttrice/sedotta. Ancora adolescente è rapita e forse violentata da Teseo, poi viene assegnata dal padre in sposa a Menelao in eseguito a una sorta di concorso fra gli eroi greci, che costui vince con i suoi "ricchi doni". È sedotta da Paride come conseguenza, indiretta ma fatale, di un altro concorso: il principe, provvisoriamente pastore, dovendo giudicare chi sia la più bella fra Atena, Hera e Afrodite, sceglie quest'ultima in cambio della promessa della «più bella donna del mondo»: per l'appunto Elena, la quale cede prontamente all'eroe straniero appena lasciata sola dal marito. Morto Paride, in battaglia, essa è subito trasferita a Deifobo, suo fratello — come non potesse stare senza uomo. Caduta Troia e ucciso anche Deifobo, Menelao se la riprende tranquillamente e vive a lungo con lei in pace (Volli, 1997, p. 22).

Salvo essere poi uccisa, dopo la morte di Menelao, da un gruppo di donne che vogliono vendicare i morti di Troia. Le varianti del mito sono molte, tutte però concordano su alcuni punti: la straordinaria bellezza di Elena la rende una seduttrice "suo" malgrado, come se non potesse fare a meno di sedurre perché «di fronte all'epifania stessa della grazia in forma di corpo femminile, tutti gli uomini si distruggono» (ivi, p. 23); proprio l'essere sedotta e seduttrice insieme, la rende quasi impersonale, donna oggetto, feticcio appunto³.

Questo potere seduttivo, insomma, fondato apparentemente su una forma di libertà, di potere, di "fare", è in realtà un'arma a doppio taglio, che trasforma i soggetti in "figure del desiderio" di una società virtuale, fatta di spettacolo e mancanza, in cui il corpo è innanzi tutto «"protesi di se stesso": doppio, affascinante e inquietante, scrittura storica e naturale, capace di proiettare su di sé i sogni propri ed altrui, di essere insieme soggetto e oggetto. Di desiderio, innanzi tutto» (Volli, 2002, p. 236).

2. I poemi omerici sono imbevuti di fatti che dipendono dalla volontà degli dei. Gli stessi "eroi" sono tali, solo in virtù di scelte che non dipendono direttamente da se stessi. L'unico eroe veramente moderno, perché dotato di *metis*, una forma di intelligenza che gli permette di prevedere le conseguenze delle proprie azioni, è Ulisse. Egli sfugge in qualche modo al governo sacro e sceglie per sé (su questo si veda VOLLI, 2008).

3. Addirittura secondo una variante classica del mito, a Troia non andò Elena ma un suo simulacro: non per una donna in carne e ossa ma per un fantoccio si sarebbero sterminati, per dieci anni, eroi greci e troiani. E d'altra parte è questa Elena "inesistente" che, a distanza di qualche millennio, avrebbe ispirato Goethe: un feticcio mortale (Goethe, 1831).

2. Bellezza e corpo

Quando entriamo in relazione con un corpo altrui, noi proviamo “istintivamente” per questo amore o ripugnanza, ne siamo sedotti o respinti (Volli, 2002). In qualche modo il corpo ha il potere di “affascinare”: mette in campo la relazione. Questo avviene principalmente perché, sebbene esso si presenti come qualcosa di ingannevolmente immediato, è in realtà mediato e ricostruito. Linguaggi, pratiche, idee, enciclopedie, cultura, ecc. costruiscono, animano e manipolano i corpi, risemantizzandoli continuamente (Turco, 2012).

I corpi sono insomma dei testi, che si offrono allo sguardo del lettore, garantendogli una straordinaria capacità di ricodificazione, di variazione e rimodulazione dei segni.

Come ha sostenuto Ugo Volli:

La sua struttura materiale [del corpo, n.d.r.] e la sua apparenza non dipendono affatto solamente dai tratti universali, genetici e dall’esperienza soggettiva che lo anima e lo determina, ma ha innanzi tutto un’origine nella singola società di cui quella persona fa parte, nella sua complessa dimensione storica, sociologica, antropologica. Ciò significa che il corpo è anche e innanzi tutto culturale, cioè dipendente da un certo sistema di regole, di credenze, di aspettative, di valori, che sono definiti da ogni singola società (Volli, 2000, p.3).

Il suggerimento è quello di ragionare su un posizionamento “relativo” del corpo, rispetto ad uno spazio, ad un tempo, ad altri corpi e, più in generale, alla cultura in cui è inserito.

Il corpo è il luogo in cui si sovrappongono quelle determinazioni materiali, simboliche e sociologiche che partecipano alla strutturazione della soggettività (Demaria, 2008). O, per dirla con Marsciani, è un “luogo di trasformazioni”: «il corpo è il grande trasformatore, traduttore, luogo delle trasposizioni, dei trasferimenti; corpo come cerniera, come relais, come convertitore, come luogo dei rovesciamenti e delle metamorfosi» (Marsciani, 2008, p. 189).

Ha senso, dunque, per un corpo così definito, un corpo che è eminentemente culturale e mai naturale⁴, parlare di bellezza? E che cos’è la bellezza? Come ho provato a spiegare altrove (Turco, 2015), sebbene la bellezza sia un valore centrale nella nostra cultura, essa non è mai universale e la storia della filosofia in qualche modo ce lo dimostra, mettendo al centro della questione, autore dopo autore, epoca dopo epoca, questioni anche sostanzialmente diverse tra loro. Ci viene in aiuto ancora Volli (1999, 2008b) spiegandoci che

4. Merleau-Ponty (1945) ci parla di un corpo che non solo si pone tra noi e il mondo, ma che costituisce il luogo principale dove si rende possibile la creazione del senso e quindi del valore.

le linee di pensiero che, storicamente, si sono delineate sul concetto di bellezza sono almeno quattro: Platone ne spiega ampiamente l'importanza sia nel Fedro, sia nel Simposio, considerandola come la strada per raggiungere il Bene supremo; in Hegel invece il bello è piuttosto espressione del vero. Abbiamo poi la lunga strada percorsa da Aristotele a Leonardo, in cui il concetto di bello è più tecnico e ha a che fare con le idee di misura, simmetria, proporzione. È di Kant, invece, l'idea di bellezza come perfezione sensibile.

L'imperfezione che scaturisce da questa incompleta tipologia ci consente di formulare alcune domande: assunto che l'apprezzamento per le cose belle possa essere universale, si può attribuire alla bellezza una forma precisa? Ha senso di parlare di corpi "belli"? È questa presunta bellezza che ci muove e ci smuove quando siamo sedotti da un corpo e lo trasformiamo nel nostro feticcio?

La risposta è evidentemente negativa. Non è la bellezza di un corpo a scatenare la pulsione erotica che ci avvicina (violentemente) ad esso, ma semmai il suo fascino, che è ben diverso dalla bellezza, perché non è una qualità, ma una relazione: la continua lettura che facciamo dei corpi altrui non è neutra, non si tratta di riconoscerne delle informazioni "oggettive", ma di coglierne quei dettagli che servono a collocarlo nella rete dei nostri interessi.

Il rapporto con la storia, con la geografia, con lo stile antropologico di una cultura è in un certo senso "sottinteso", sempre presente. Infatti chi esercita fascino lo fa su "certe" persone, un una "certa" società, in un "certo" tempo. Altrove o in un'altra epoca non vi sarebbe "quel" fascino. Inutile dire che si tratta di fenomeni soggetti alla moda (Vulli, 2002, p. 264).

Il fascino, dunque, come il corpo, è qualcosa di culturale, costruito, storico. È qualcosa che ha a che fare con la moda, che va di moda e che è soggetto ai suoi meccanismi di funzionamento, uno dei quali è lo sguardo: dal momento che ad esercitare questa forma di potere che è la seduzione è la "superficie dell'individuo" per la sua capacità di "apparire" (ibidem), non è possibile una messa in scena di tale meccanismo se non grazie ad un sistema di sguardi sapientemente articolato all'interno dei testi. E questo ci consente di introdurre la nostra questione della rappresentazione del femminile nella cultura.

Ciascuna rappresentazione femminile provoca una tensione nel regime di sguardi dentro al testo, da parte dei personaggi maschili interni alla narrazione, e fuori dal testo, da parte degli spettatori (Ghione, Turco, 2011). Solitamente l'elemento attivo di questa tensione è l'uomo, colui che posa lo sguardo. La donna è invece l'oggetto (erotizzante) su cui tale sguardo viene soffermato, divenendo, quindi, spettacolo (Mulvey, 1975; de Lauretis, 1987). Il modo in cui le donne vengono rappresentate è quello di un'entità

su cui posare uno sguardo ludico, un corpo da osservare come oggetto di desiderio e di passione, uno spettacolo da ammirare. Le donne rappresentate sarebbero, così, non più soggetti del fare, ma superfici seducenti e immobili, sottoposte ad un fare altrui.

Quando si parla di “sguardo maschile” evidentemente non ci si riferisce al “guardare” dei singoli individui, quanto piuttosto al modo con cui una certa cultura definisce il proprio sguardo in quanto sistema di rappresentazione, circoscrive in sostanza la donna come corpo e il suo corpo come oggetto di piacere (Demaria, 2003).

In questa articolazione tra osservatore e osservato, si realizza chiaramente una determinata costruzione valoriale che contribuisce alla costruzione del significato generale del testo, oltre a favorire l’eventuale immedesimazione dello spettatore. Lo sguardo iscritto nelle immagini è ciò che mette in relazione la rappresentazione con le istanze dell’enunciatore e dell’enunciatario; lo sguardo delimita una posizione di senso.

Nella nostra immagine il fulcro di questo discorso sullo sguardo ci porta direttamente verso il corpo della donna, oggetto di questo occhio voyeuristico che il lettore–modello maschile dirige. Un corpo–feticcio, appunto. Un corpo che non significa in quanto soggetto, ma in quanto oggetto. Venerato, idolatrato, amato, desiderato. Ma pur sempre reificato.

3. Seduzione e donne fatali

Un esempio molto diffuso di questa corporeità–feticcio femminile che seduce è quella della *femme fatale*, ampiamente presente in tanta testualità contemporanea, dal cinema alla pubblicità, dalla televisione alla letteratura e di cui esistono corrispettivi anche non appartenenti nello specifico alla cultura occidentale, come la *geisha* giapponese e, in alcuni casi la figura della *concubina* nelle dinastie cinesi.

Molta parte della letteratura sull’argomento⁵ considera il caso della donna fatale come un esempio di capovolgimento della tradizionale impostazione “patriarcale” di predominanza sul maschile. La *femme fatale* sarebbe una donna forte, soggetto sessuale per eccellenza, talvolta pericolosa, quasi sempre soggiogante.

Ovviamente tale posizione è comprensibile, per certi versi: a differenza di molta parte delle rappresentazioni del femminile, che vedono in scena, donne prive di forme sostanziose e complete di autodeterminazione, la donna fatale invece agisce e lo fa, sembrerebbe, per un proprio tornaconto, quello della seduzione. Che sia questa motivata dall’amore, dal ritorno

5. Si vedano, tra gli altri, SCARAFFIA, 1987; PAGLIA, 1990; DOANE, 1991.

economico, dal gioco o dalla speranza che possa nascere un cambiamento di posizione, il fatto è che tali donne agiscono attraverso una forma di *metis*⁶ che le fa guardare più in là del presente.

Io ritengo, però, che la differenza tra fascino e potere sia grande e le *femme fatale* hanno il primo, non il secondo. Attraggono, ma non decidono. Vengono rappresentate comunque in una posizione di inferiorità, sono meno autonome dei loro pari maschi, sono meno intelligenti e, come nota Volli (1997) spesso vengono anche chiamate con appellativi che suggeriscono tale inferiorità: “baby”, “bambola”, ecc., per marcare un’assenza, un vuoto.

Concordo quindi con Volli (ibidem) quando dice, dunque, che le star (o in genere gli “oggetti” di culto mediatico) sono al polo opposto degli eroi e dei titani, non agiscono, né per sé, né per gli altri. E sono desiderabili solo per il fatto di essere il ricettacolo di un valore astratto, il fascino. «Oggetti e non soggetti. Segni, tracce, non centri di attività. Feticci» (ivi, p. 30).

È una posizione, questa, che già possiamo cogliere in Baudrillard (1979) quando parla dell’artificiosità e del non-senso dell’idolo. E il meccanismo mediatico che consente questo posizionamento è il già citato sguardo, che favorirebbe un processo di oggettivazione che trasforma la donna in un corpo senza ruoli e competenze specifiche, puro e semplice oggetto del desiderio (Demaria, 2003).

Per tornare alle nostre donne fatali, nei meccanismi delle loro rappresentazioni mediatiche, esse sono generalmente il centro di una pulsione contraddittoria e dissonante: da un lato desiderio sessuale, dall’altro la minaccia della propria integrità morale. Esse esistono solo in funzione dell’uomo e anzi, servono, nel bilancio narrativo del testo, proprio a spiegare questo tormento interiore del maschio.

Perché questo possa avvenire, le donne fatali della tv e del cinema, vengono “agghindate” in modo da essere provocanti e seducenti in modo sfrontato, esagerato. Lustrini, abiti, sigarette, rossetti, acconciature: il corpo viene maneggiato, costruito, scolpito, accessoriato, truccato per rispondere ad un preciso modello culturale attivando quel meccanismo che Walter Benjamin (1982) chiamava *sex-appeal* dell’inorganico, alludendo agli scambi e agli incroci tra corpo e abito. È il processo della reificazione. È il feticcio. Tra la *femme fatale* e il suo rossetto rosso, o la sua sigaretta sempre accesa, o quel corpetto allacciato strettamente strettamente sulla schiena, avviene una fusione, uno scambio biunivoco. L’una “sta per” l’altro, come in una metonimia.

6. Si veda la nota 4 qui.

4. Conclusioni

Tutte le società e i gruppi umani producono continuamente degli immaginari collettivi, collezioni organizzate di immagini, figure, ruoli, ambienti, credenze, tipi di persone, script. Sono le Enciclopedie nel senso di Eco (1975; 1979), griglie di interpretazione condivisa.

Appartengono a queste griglie anche i modelli culturali: configurazioni discorsive ricorrenti, rette da precise strutture narrative, che tengono insieme intere enciclopedie di segni, sui quali noi costruiamo la nostra visione del mondo definendo tutto: cose, eventi, sentimenti, concetti astratti (Santangelo, 2015). Anche le rappresentazioni del femminile offrono (e sono prodotte da) precisi modelli della differenza sessuale che sono parte integrante della soggettività dello spettatore, o meglio delle formazioni sociali entro cui si è formato e in cui vive.

Vi sarebbe una sorta di relazione, dunque, tra la società contemporanea e il modo “inconscio” in cui essa interviene nella scrittura dei testi della cultura, iscrivendosi nelle immagini e strutturando il modo in cui lo “spettacolo” viene guardato.

Ecco perché sostengo che anche la *femme fatale* altro non sia che una declinazione del modello della differenza. Non una donna di potere, ma semmai una donna oggetto di potere altrui. Una donna che mette in scena la seduzione perché è ciò che da lei ci aspettiamo, per poterla accettare come parte integrante del nostro immaginario collettivo sulla differenza. Un immaginario che è in qualche modo stabilizzante, perché noto e largamente condiviso; fondativo, perché si colloca, appunto, alla base dello stile ontologico della società in cui viviamo; generale, perché sovraordinato rispetto ai singoli testi; trasversale, perché assicura la comprensibilità di ruoli e posizioni.

Le immagini delle persone perdono dunque la loro individualità e il radicamento specifico a luoghi e tempi, sono portati a un livello di genericità e uniformità che ne fa per lo più delle figure anonime e collettive, che agiscono insieme come nei balletti o nei pubblici plaudenti. Sono “concorrenti”, “veline”, “abitanti” [...]. È piuttosto facile produrre uno schema strutturale di questo immaginario, contrapponendo per esempio i generi (maschile e femminile) (Volli, 2012).

Gli immaginari sulle donne (e sugli uomini, ovviamente il ragionamento è ribaltabile) sono “langue” e non “parole”.

Vi sono atteggiamenti, comportamenti, attitudini consoni alle rappresentazioni del femminile (ovvero che ci aspettiamo dalle rappresentazioni del femminile) e altri che non lo sono.

È una questione di ruoli predeterminati (Lancioni, 2001).

Il problema, però, non è tanto se le rappresentazioni che ci vengono offerte siano più o meno fedeli alla realtà femminile esistente, semmai quali modelli di identità e identificazione (maschile e femminile) proponano, quali forme di negoziazione dei ruoli, appunto, rendano disponibili.

La risposta al problema (che poi è una domanda) ha natura etica e politica: quando, come e se saremo in grado di scardinare questi modelli culturali del femminile e offrirne di nuovi? Quando avremo meno *femme fatale* e più donne soggetto nelle narrazioni della nostra cultura? Quando avremo più “soggetti eccentrici” (de Lauretis, 1999) e meno corpi-feticcio?

Riferimenti bibliografici

- BARTHES R., *Le Plaisir du texte*, Seuil, Parigi 1973, trad.it., *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1975.
- , *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Parigi 1977b, trad. it., *Frammenti d'un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979.
- BAUDRILLARD J., *De la séduction*, Galilée, Parigi 1979, trad.it., *Della seduzione*, Edizioni ES, Milano 1995.
- BENJAMIN W., *Das Passagen Werk*, 1982, trad. it., *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986.
- BERGER J., *Ways of seeing*, Penguin, Londra 1972, trad. it., *Questione di sguardi*, il Saggiatore, Milano, 1998.
- BRAIDOTTI R., *Nomadic subjects*, Columbia University Press, New York 1994.
- DE LAURETIS T., *Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction*, Indiana University Press, Bloomington 1987.
- , *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999.
- DEMARIA C., *Teorie di genere. Femminismo, critica post-coloniale e semiotica*, Bompiani, Milano 2003.
- , *Genere e soggetti sessuati. Le rappresentazioni del femminile*, in C. Demaria, S. Nergaard (a cura di), *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, McGraw-Hill, Milano 2008, pp. 23-50.
- , *Soggettività di genere e differenze. La “materia” dei corpi*, in M. Leone, I. Pezzini (a cura di) *Semiotica delle soggettività*, Aracne, Roma 2013, pp. 23-42.
- DEMARIA C., NERGAARD S. (a cura di), *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, McGraw-Hill, Milano 2008.
- DOANE M.A., *Femmes fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, New York and London 1991, trad. it., *Donne fatali. Cinema, Femminismo, Psicanalisi*, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1995.
- ECO U., *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.

- , *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979.
- (a cura di), *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano 2001.
- FONTANILLE J., *Soma et séma. Figures du corps*, Maisonneuve et Larose, Parigi 2004, trad. it., *Figure del corpo*, Meltemi, Roma, 2004.
- GHIONE P., TURCO F., *Donne che vanno, donne che vengono in fotografia. Figurazioni vintage*, “E/C. La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale”, 2011, 7–8: pp. 28–35.
- GREIMAS A.J., COURTÉS J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Parigi 1979, trad. it., *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La casa Usher, Firenze 1986.
- GOETHE J.W., *Faust*, 1831.
- LANCIONI T., *Differenze di genere e ruoli narrativi*, in L. Cornero, *Una nessuna... Quando centomila? La rappresentazione della donna in televisione*, RaiVQPT, Roma 2001.
- MARSCIANI F., *Il Corpo*, in C. Demaria, S. Nergaard (a cura di), *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, McGraw-Hill, Milano 2008, pp. 187–221.
- MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Parigi 1945.
- MULVEY L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, “Screen”, 1975, 16(3): pp. 6–18.
- PAGLIA C., *Sexual Personae*, Yale University Press, New Haven 1990.
- SANTANGELO A., *Sociosemiotica dell’audiovisivo*, Aracne, Roma 2015.
- SCARAFFIA G., *La donna fatale*, Sellerio, Palermo 1987.
- TURCO F., *Quando il tricolore si fa corpo: ovvero dell’Italia come seduttrice*, “E/C”, 2012, 11–12: pp. 48–51.
- , *Soggetti di confine: ruoli, europeità e visual culture*, “E/C”, 2013a, 15–16: pp. 126–130.
- , *La vittima e il carnefice. Ovvero degli scontri di “genere”, dei ruoli tematici e del sistema di sguardi nel cinema italiano contemporaneo*, in G. Ferraro, A. Santangelo A (a cura di), *Uno sguardo più attento. I dispositivi di senso dei testi cinematografici*, «I Saggi di Lexia», Aracne, Roma 2013b, pp. 49–72.
- , *Corpi in movimento. Rivendicazioni femminili*, in M.G. Turri (a cura di), *Femen, la nuova rivoluzione femminista*, Mimesis, Milano–Udine 2013c, pp. 153–172.
- , *Bellezza autentica e bellezza naturale. Appunti per una semiotica del corpo*, in M. Leone (a cura di), *Dire la natura*, «I Saggi di Lexia», Aracne, Roma 2015, pp. 443–450.
- VOLLI U., *Fascino. Feticismi e altre idolatrie*, Feltrinelli, Milano 1997.
- , *Una scrittura del corpo*, reperibile on line <https://sites.google.com>, 1998.
- , *La comunicazione della bellezza*, reperibile on line <https://sites.google.com>, 1999.

- , *Il corpo della danza*, reperibile on line <https://sites.google.com>, 2000.
- , *Figure del desiderio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002.
- , *Feticismo oggi*, reperibile on line <https://sites.google.com>, 2006.
- , *Lezioni di filosofia della comunicazione*, Laterza, Bari 2008.
- , *Il pensiero della bellezza*, reperibile on line <https://sites.google.com>, 2008b.
- , *Seduzione spettrale*, in G.M. De Maria, A. Santangelo, *La tv o l'uomo immaginario*, «I Saggi di Lexia», Aracne, Roma 2012, 47–60.

Il senso della semiotica

Ugo Volli si racconta (raccontando i percorsi della semiotica)

Intervista a Ugo Volli a cura di Gabriele Marino
e Federico Biggio

Abstract

In this interview Ugo Volli reconstructs his path as intellectual and semiotic scholar from 1967 to today. He talks about some mentoring figures of his (such as Gillo Dorfles and Umberto Eco), the evolution of Italian and French scholarship from “semiology” (epitomized by Roland Barthes) to “semiotics” (Algirdas J. Greimas and his Paris School), his interest in bodily and existential theatre wherein the role of the actor is questioned (Jerszy Grotowski, Eugenio Barba, Carmelo Bene), the lack of contemporary intellectual figures in public discourse, the role of humanities and social media, and the future of semiotics.

Keywords: History of Semiotics, Philosophy of Language, Semiotics, Ugo Volli, Umberto Eco

Vorrei che ci parlassi un po' di com'è successo che sei finito a fare il semiologo ...

Io mi sono iscritto a filosofia contro la volontà dei miei — in particolare di mio padre, che voleva che proseguissi la sua professione di avvocato (che era poi anche la professione di mio nonno) — nel '67 e l'ho fatto con l'idea di occuparmi di comunicazione di massa. Avevamo fatto con Piero Dorfles — che era stato mio compagno di liceo e poi venne anche lui all'università, condividendo con me, per un anno, un appartamento — una fanzine di fantascienza che si chiamava “Hypothesis”. Ci piacevano anche i fumetti, volevamo occuparci di queste cose. In questo nostro interesse era forte l'influenza, prima indiretta e poi molto diretta, di suo zio, cioè Gillo Dorfles, di cui sono stato da subito ospite nel salotto, dove veniva tanta gente interessante, e da cui sono stato portato in giro per mostre, eventi. L'idea era quella che, in termini più semiotici, era già stata lanciata da Eco un po' di tempo prima: la non distinzione fra “alto” e “basso”, l'uso di strumenti analitici applicati alla cultura di massa (che era poi anche l'idea di Dorfles, che parlava di “nuovi riti”). Era il momento della grande passione per la

comunicazione di massa, per esempio da parte di Roland Barthes. Era il '67 e tra il '67 e il '68 tutto “si muoveva”, in particolare in università. Io ero a Milano, alla Statale, che è stato uno dei centri, con Pisa e Torino, di quella che allora veniva chiamata “la Contestazione”, e però mi portavo dietro un rapporto forte con gli amici delle origini, che era Trieste. Allora, io cercavo di fare un po' da ponte politico fra questi luoghi di grande avanguardia e i miei vecchi compagni di scuola che erano rimasti a fare l'università a Trieste; università, peraltro, che in quel periodo era resa particolarmente interessante dal fatto che c'era Franco Basaglia, e quindi succedevano tutta una serie di cose anche lì. Una delle cose che mi interessavano era mostrare come la cronaca politica del “Piccolo”, che in quel momento era un giornale molto di destra, non fosse attendibile. Mi guardai intorno e cercai di trovare qualcuno che potesse aiutarmi a capire come si poteva studiare, come si poteva valutare l'impostazione ideologica di un quotidiano. E mi imbattei in Umberto Eco. Siamo nell'autunno del '67, di lì a poco sarebbe uscita *La struttura assente* (ricordo una presentazione di quel libro che feci alla libreria Einaudi, in Galleria Manzoni, con Paolo Fabbri). Andai a parlare da Eco in Bompiani e gli esposi questo mio problema, e poi cercammo di risolverlo assieme inventando categorie un po' strane — era un momento di grande invenzione ideologica — come “unità di notizia” e simili. Da lì nacque una grande amicizia, diventammo grandi amici, lui un po' mi adottò e io un po' lo adottai, e quello fu il momento decisivo, diciamo, di “assunzione” nei confronti della semiotica.

In università passai diverse fasi. C'era un momento in cui pensavo di laurearmi con Dorflies, e scrissi il mio primo articolo pubblicato, che è quello sulla pornografia contenuto nel suo libro sul Kitsch¹. Poi c'è stato un momento in cui volevo laurearmi in storia della filosofia, perché mi piaceva molto anche Mario Dal Pra. Ma finii per laurearmi in logica con Corrado Mangione e Ludovico Geymonat come correlatore. In ogni caso, per me, tutte queste cose si incastravano tra loro in maniera piuttosto “fervida”. In quel momento Eco insegnava “Decorazione” alla facoltà di Architettura a Milano, perché non esisteva nient'altro di più adatto per quello che faceva lui. Sarebbe poi passato, sempre facendo “Decorazione”, a Firenze e poi, finalmente, dopo diversi anni, crearono per lui una cattedra di semiotica a Bologna, una cosa che prima, semplicemente, non esisteva. Lui era esule da Torino, dove gli era stato preferito Gianni Vattimo, era stato un po' in RAI con Furio Colombo, qui a Milano, a fare il funzionario, e alla fine si era insediato alla Bompiani. Per lui feci, ancora da studente, un seminario sul cruscotto dell'automobile — sulla “comunicazione del cruscotto

1. U. VOLLI, 1968, *Pornografia e pornokitsch*, in Gillo Dorflies (a cura di), *Il Kitsch*, Mazzotta, Milano, pp. 223–250 [GM].

dell'automobile" — in facoltà di Architettura. In quel momento, fondò «Versus»² e io e Gabriele Usberti, che è un collega, mio coetaneo (con cui, ancora, condividevo un appartamento come prima era successo con Piero Dorfles), gli facevamo da redattori. Un evento che ricordo come veramente importante in quel periodo fu quando Eco mi invitò a seguirlo a Parma, dove si svolse la prima riunione preparatoria per il congresso di semiotica fondativo dell'associazione internazionale. Lì conobbi Jakobson, Barthes, un sacco di gente, e Julia Kristeva, una donna bellissima che in quel momento mi affascinava molto. Tutto questo accadeva in parallelo alle mie varie attività politiche. Dopo il congresso di semiotica³, Eco mi chiamò prima alla Bompiani, a sostituirlo mentre era un semestre in America, per fare il redattore della collana degli "Studi", e poi a Bologna, dove, nel frattempo, era passato come ordinario a insegnare una strana materia — in quel momento le materie erano stabilite dalla "Tabella" e non si potevano scegliere — che si chiamava "Struttura della figurazione" e che, grossomodo, era interpretato come semiotica visiva. Nel frattempo io ero diventato anche borsista all'Istituto di Ricerca sulla Comunicazione Gemelli-Musatti, anche per intervento di Gianfranco Bettetini, e incominciai a scrivere su temi di logica, e in particolare di logica modale, da un lato, e su questioni di analisi della rappresentazione, in termini che erano tra il semiotico, il matematico e il logico, dall'altro. È così che ho cominciato a occuparmi di semiotica.

Eco — e prima di lui, anche se in maniera meno sistematica, Roman Jakobson — ha cercato di mettere assieme Ferdinand de Saussure e Charles S. Peirce, strutturalismo e cognizione-interpretazione. Tu come ti sei mosso rispetto a questi due paradigmi?

Eco era *assolutamente* strutturalista. Peirce, all'inizio, era un riferimento tra gli altri. Se uno guarda i libri di Eco, Peirce prende veramente importanza solo dopo il *Trattato di semiotica generale*, cioè dopo il '75. In quel momento Eco cercava semmai di essere uno "strutturalista moderato", non credeva alle generalizzazioni, alle universalizzazioni di Claude Lévi-Strauss, come la "struttura delle strutture" e simili. Ma era abbastanza chiaro anche per lui che la definizione di segno fosse quella saussuriana e che il quadro della comunicazione fosse quello delineato da Jakobson, in termini che derivavano da quello informazionale di Shannon e Weaver. La deriva, per così dire, o lo sviluppo, come vogliamo chiamarlo, peirciano di Eco è successivo. Erano pochi in quel momento in Italia a prendere sul serio Peirce.

2. Siamo, quindi, nel 1971 [GM].

3. Che si svolse a Milano, tra il 2 e il 6 giugno 1974 [GM].

Al massimo c'erano dei morrisiani, alcuni, cioè, che avevano risentito della traduzione degli scritti di Charles Morris, ma soprattutto in quanto figura legata a Rudolf Carnap, alla scuola di Chicago, all'Enciclopedia delle scienze unificate. Peirce era davvero ancora uno strano personaggio, molto remoto. Chi era soprattutto influente in tutto questo era Roland Barthes, una specie di "grande padre", prima che mollasse lo strutturalismo. In quel momento nessuno aveva un particolare interesse per Algirdas J. Greimas, che era un personaggio abbastanza periferico, da questo punto di vista. C'era una specie di divisione in scuole, mai perfettamente chiara, dei francesi. Il centro di tutto era, molto chiaramente, Parigi. Per cui c'erano Barthes, Tzvetan Todorov (che, pur essendo di origine bulgara, era a tutti gli effetti francese), Julia Kristeva (per cui vale lo stesso), Christian Metz e altri che avevano fra loro dei rapporti strettissimi, ma spesso molto rissosi, in cui provavano anche a squalificarsi a vicenda. Ma diciamo che il punto di riferimento più importante, quello più accettato, era Barthes.

A metà degli anni Sessanta c'erano stati i lavori su Morris di Ferruccio Rossi-Landi e poi, nei Settanta, quelli su Peirce di Massimo Bonfantini. Ma effettivamente questo interesse per la semiotica non-strutturalista è esploso dopo...

Ma Rossi-Landi, allora (come del resto ancora oggi), era un po' uno strano signore rispetto al mondo della semiotica, molto intelligente, molto fine, ma era un outsider, sia sul piano universitario, sia sul piano dell'organizzazione culturale. Di fatto non contava molto. Bonfantini era ancora un ragazzo in quel momento, influenzato da Rossi-Landi. Ma le traduzioni di Peirce non c'erano ancora. Non bisogna confondere l'inizio degli anni Settanta con quello che succede alla fine anni Settanta e poi negli anni Ottanta. Sono proprio due mondi diversi, il cambiamento è abbastanza radicale.

Concentriamoci sul *prima*, allora. Per come ce l'hanno raccontata (o per come l'abbiamo letta noi), fino all'inizio degli anni Settanta sembra che in qualche modo la semiotica — intesa come strutturalismo — fosse “al centro di tutto”, al centro dell'interesse degli studiosi, degli studi sociali, dei critici, del mondo intellettuale, che avesse grande fascino, che fosse *di moda*. Che fosse una forma di pensiero, con tutti i fermenti che aveva generato, in qualche modo dominante, tanto che si è parlato di “imperialismo semiotico”. Ecco: com'era vivere quel momento, quel clima, quell'ambiente, andare a Parigi in quegli anni?

Intanto non era “semiotica”, ma “semiologia”. E la semiologia in quel momento sembrava più vicina a un'attività critica che a una parte delle scienze umane, nel senso che i sociologi con noi non intrattenevano praticamente rapporti, facevano tutt'altre cose. E anche noi, che pure incominciavamo a conoscere Erving Goffman, pensavamo che la sociologia fosse Max Weber, i classici. Le persone più interessate alla semiologia in questa fase erano sicuramente i critici letterari (non a caso, Barthes, con *Il grado zero della scrittura*, i *Saggi critici* ecc. era intervenuto proprio su quel mondo), chi si occupava di cinema, e quindi Metz (ma anche Pier Paolo Pasolini), e chi, in generale, si occupava di drammaturgia ed, eventualmente, di teatro. Ci fu una moda abbastanza vasta, ma non così forte in termini accademici (l'accademia ha sempre opposto resistenza alle novità), semmai in termini di opinione, di capacità di coinvolgimento, soprattutto sulla parte *innovativa* della cultura, che in quel momento era segnata, da un lato, dalle avanguardie (per esempio il Gruppo 63, in letteratura) e, dall'altro, dall'impegno politico. Le due cose si sovrapponevano abbastanza. Prendi Gianni Sassi, una persona che fu importante, da un lato, per Fluxus, il movimento artistico, e, dall'altro, come fondatore di “Alfabeta”, che era in qualche modo il luogo dell'impegno in ambito culturale. Questa unione si prolungò sostanzialmente per tutti gli anni Settanta, anche con contatti che oggi giudicheremmo un po' pericolosi con comparti estremisti della galassia politica del tempo, cosa questa che culminò a Bologna con il convegno “contro la repressione”, a cui vennero anche Gilles Deleuze e Félix Guattari⁴. Questa unione era il luogo in cui fondamentalmente si esercitava l'influenza semiologica, da cui la famosa “guerriglia semiologica” e altri concetti di questo tipo. Nell'accademia vera e propria Eco aveva un certo peso, ma era comunque anche lui un outsider, aveva una strana posizione che non era pienamente e perfettamente compresa, perché coincideva con innovazioni universitarie in quel momento

4. Il convegno, che si tenne tra il 22 e il 24 settembre 1977, fu organizzato anche in seguito alla pubblicazione sul quotidiano “Lotta Continua” di un appello firmato, tra gli altri, da Deleuze e Guattari, da Jean-Paul Sartre e Michel Foucault [GM].

molto sospette all'occhio dell'Accademia: i DAMS prima e poi, molti anni dopo, i corsi di laurea in scienza della comunicazione. Questi mondi avevano grande popolarità, piacevano molto agli studenti, finivano spesso e volentieri sui giornali, ma non avevano nessun potere e non si vedevano riconosciuta alcuna credibilità da parte dell'Accademia, che pensava che gli studi seri fossero solo quelli storico-filologici.

Lo stesso, o quasi lo stesso, accadde anche in Francia, anche se lì la conquista delle istituzioni centrali della cultura accademica, come il *Collège de France* e l'*École des Études*, fu più rapida. In Francia a un certo punto si delineò forte la divisione fra due riviste, «Change» e «Tel Quel». «Change» era di Jean-Pierre Faye, «Tel Quel» erano Philippe Sollers, Julia Kristeva e il loro gruppo⁵. Si distinguevano prima di tutto per l'atteggiamento politico: «Tel Quel» era molto estremista, maoista, mentre «Change» era, per così dire, più socialdemocratico. In mezzo, poi, c'era anche la distinzione fra quelli che erano più vicini o più lontani alla psicanalisi, tra quelli che erano lacaniani, e quindi molto psicanalisti, e quelli che erano deleuziani, e quindi molto contrari alla psicoanalisi. Questi gruppi tendevano proprio a non parlarsi, a non avere rapporti tra loro. Stare a Parigi in quel periodo significava sicuramente trovare molti stimoli, molto interessanti, molto curiosi, da molte parti diverse, ma significava anche dover fare attenzione con chi e come parlavi: se parlavi con un gruppo dovevi *non fargli capire* che parlavi anche con gli altri, e viceversa. In Francia, come spesso accade con le cose francesi, e come è accaduto per il Sessantotto, finì tutto abbastanza rapidamente. Finì con il disamoramento di Barthes per lo strutturalismo, con il passaggio di Kristeva a temi più psicanalitici, con l'uscita dalla ricerca comunicativa di Todorov, che si dedicò ad altre cose. Finì quindi con un progressivo svuotamento della parte più flamboyant, più inventiva, creativa, popolare di quel mondo, che venne sostituito da un fenomeno molto più strutturato e molto più accademico, che fu l'*Ecole de Paris* e quindi Greimas.

Greimas, che nasceva come lessicografo e poi, sempre mantenendo certe tecniche e certi modi di scrivere, divenne un semantico, impose la parola “semiotica” al posto della parola “semiologia” proprio in polemica con Barthes, per dire esattamente quello che *non* faceva, e cioè “barthismo”. Il lavoro di Greimas ebbe questo carattere estremamente strutturato di scuola, come raramente se ne vedono nelle scienze umane. Nel senso che c'era un seminario, molto funzionale, in cui si ponevano dei problemi, all'interno di un quadro teorico in qualche modo stabilito, e si applicava una specie di crescita progressiva del modello, di anno in anno, problema su

5. «Tel Quel» era stata fondata nel 1960 da Sollers e Jean-Edern Hallier. Faye ne abbandonò polemicamente la redazione nel novembre 1967, per fondare, assieme a Jacques Roubaud e Maurice Roche, «Change» (anch'essa, come la rivista “rivale”, pubblicata da Éditions du Seuil) [GM].

problema. C'era un forte pellegrinaggio di italiani alla Scuola, dove il grande ambasciatore della cultura italiana era Paolo Fabbri, ma dove andarono in tantissimi, da Omar Calabrese, a Isabella Pezzini, a Maria Pia Pozzato e molti altri, tutti in qualche modo chiamati a una sorta di ortodossia da Greimas. E qui c'è un'altra cosa abbastanza strana, nel senso che Eco non cercava di avere degli allievi ortodossi, che avessero un atteggiamento di scuola, ma eventualmente era interessato a dialogare con altre personalità. Di base, era un pensatore solitario e quindi non ha avuto veri e propri allievi, per cui i suoi "allievi" finivano poi in Francia, almeno per un certo periodo, e poi tornavano indietro molto corazzati, come armate del greimasismo. Lui invece, via via, faceva cose sempre più peirciane.

E tu, rispetto agli uni e all'altro, ai greimasiani e a Eco, dove e come ti ponevi?

Io personalmente in questa fase ho avuto un forte disamoramento. Pensavo che quello che facevano i greimasiani fosse una specie di scolastica noiosissima. Perché adesso noi vediamo i *risultati* di tutta questa storia, ma il processo, il lavoro da cui sono passati era qualcosa del tipo "spaccare il capello in quattro" su certi loro temi molto specifici. Trovavo poi che la loro formazione filosofica fosse assolutamente insufficiente, che trattassero in maniera molto ingenua concetti come "essere", "apparire", "sostanza". Ero molto poco interessato al sistema che aveva finito per sostituire Saussure come grande quadro teorico, e cioè Louis Hjelmslev. Quello che facevo io era in fondo una filosofia del linguaggio intesa come l'idea che l'organizzazione arbitraria del linguaggio, e quindi il lessico, le sue distinzioni interne, fosse il luogo in cui la cultura esprimeva in qualche modo le proprie scelte, la propria identità, la propria enciclopedia. E quindi mi sembrava interessante prendere quelli che erano sostanzialmente dei lessemi, delle parole, e "interrogarle". Questa è la ragione per cui ho fatto il libro sul silenzio, il libro sul fascino (quello sui feticci) e così via⁶. Ho fatto tutta una serie di lavori, che in parte sono diventati libri, in parte no, in cui mi interessava usare il linguaggio come specchio dell'identità culturale di cui siamo eredi, delle sue trasformazioni, dei suoi cambiamenti.

Mentre non mi stimolava il lavoro teorico della scuola di Greimas, che mi sembrava appunto una scolastica, non ho mai condiviso neppure la svolta di Eco verso Peirce, perché anche lì mi sembrava di cogliere una specie di

6. Rispettivamente: U. Volli, 1991, *Apologia del silenzio imperfetto. Cinque riflessioni intorno alla filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano; U. Volli, 1997, *Fascino. Feticismi e altre idolatrie*, Feltrinelli, Milano [GM].

aridità classificatoria poco interessante e spesso piuttosto oscura. Non ho mai condiviso l'atteggiamento fondamentale di tipo teorico che era di Eco e di cui pochi si rendono conto. Eco si poneva come degli "indovinelli": scopriva una cosa e si chiedeva come funzionasse. Per esempio, uno dei temi su cui ha molto lavorato: l'iconismo, i segni iconici. Un'altra cosa: l'ornitorinco, cioè il modo in cui si costruiscono le categorie. Lui aveva delle curiosità intellettuali molto limitate, molto specifiche, a partire dalle quali "scavava", cercando di usare questo tipo di fenomeni come dei trapani o delle trivelle che andavano in profondità e gli potevano restituire un qualche carotaggio del funzionamento della mente o delle ragioni, essendo in questo molto tradizionalmente filosofico.

A me ha sempre interessato, da un lato, interrogarmi sui fenomeni che mi sembravano significativi dal punto di vista *comunicativo*, cioè che comprendessero delle questioni molto ampie e, dall'altro, mi è sempre sembrato che la semiotica avesse accesso solo a materiali *culturali*, non cioè a materiali *soggettivi*, né a materiali in qualche modo di tipo *metafisico*, quindi fondazionale, né a materiali di tipo *trascendentale*, legati al funzionamento della conoscenza. A me sembra che quello che noi possiamo descrivere sono in fondo "pezzi di semiosfera" e dobbiamo essere abbastanza consapevoli di questa cosa, consapevoli della sua pluralità e della sua dimensione sociale, non fondativa. Da questo punto di vista io mi sono trovato un po' fuori dalla "corrente".

Quindi, forse, la semiotica è tutto sommato una questione di *sensibilità* e di *sguardo* ancor più e ancor prima che una disciplina con una serie di strumenti stabiliti. C'è una pluralità di materiali, di approcci diversi che si possono utilizzare per *dire delle cose interessanti* su dei *fenomeni interessanti*, ma non un canone strutturato secondo questa grande opposizione epistemologica tra strutturalismo e interpretativismo, o anche tra approccio greimasiano e approccio più critico e militante, à la Barthes. Ti vedo più libero rispetto a tutte queste posizioni e opposizioni in gioco...

Intanto la distinzione fra scuola greimasiana e scuola interpretativa non c'è davvero mai stata, ci sono stati semmai dei personaggi che tutt'al più hanno lavorato su Peirce o su certi temi ripresi da Peirce. Ma mentre i greimasiani, per quanto pure nella loro maniera molto farraginosa, hanno costruito un arsenale abbastanza formalizzato di strumenti utilizzabili per capire la comunicazione (per cui se tu prendi un qualunque quadro, e lo metti di fronte a un greimasiano, lui incomincerà a guardare la dimensione plastica, poi la dimensione figurativa, e poi pian piano cercherà di trovare

una dimensione narrativa che in qualche modo viene costruita e, via via, così fino all'assiologia), Eco non ha niente di tutto questo. Eco si pone dei problemi teorici, ma non ha degli *strumenti* veri e propri. Ci ha provato, forse, una sola volta, con i "mondi possibili", ma non c'è riuscito, non è riuscito a portarli da nessuna parte⁷.

D'altro canto, mentre Eco ha una teoria abbastanza forte su che cosa significa la dimensione segnica nella struttura della conoscenza, Greimas questo non ce l'ha, nel senso che alcune sue cose sono in qualche modo delle strane riciclature di Maurice Merleau-Ponty (in cui sembrerebbe che a un certo punto tutto parta, tutto venga fuori dal corpo), però cosa sia "il senso", o quale fondamento epistemologico ci sia sotto la nozione di "narratività" che viene usata come fondativa è un problema che i greimasiani non si sono mai posti per davvero. Oltretutto, Eco è sostanzialmente solo, nel senso che quelli erano proprio *i suoi interessi* in gioco, mentre la scuola di Greimas ha avuto questa dimensione appunto di scuola, che progressivamente è diventata una metodologia dell'analisi testuale. Dopodiché ognuno ha usato questa cosa, questo complesso di cose, come credeva.

Di fatto la semiotica che si fa oggi è una semiotica, da un lato, molto eclettica, che usa strumenti di vario tipo, di varia natura, tutto sommato ignorando i rigori del *Dizionario* di Greimas e Courtés e, dall'altro, è una semiotica che ha vissuto di proposte teoriche un po' estemporanee, anche negli anni recenti, in cui si aggiungevano dei pezzi senza calarli in una teoria complessiva strutturata. Quindi la metafora wittgensteiniana, che uso spesso, della "cassetta degli attrezzi", in effetti, è quello che funziona. Io, come ho detto, non mi sento molto addentro a questa cosa, posta in questi termini. Quello che è successo, per esempio nella semiotica italiana, è stato nella maggior parte dei casi uno sviluppo nel senso di un'analisi dei testi, per cui tutti quanti sappiamo applicare degli strumenti che sono prevalentemente greimasiani a oggetti che vanno dai ristoranti, alla televisione, ai romanzi, ai quadri ecc. Io ho fatto poco questo tipo di cose, perché ero più interessato a cercare di capire, a comprendere degli oggetti "più grandi", che avessero essenzialmente i caratteri di "oggetti culturali", e quindi avessero la caratteristica di appartenere a una cultura e di essere dei prodotti abbastanza "tipici" per interrogarsi, a partire da essi, su questa cultura.

L'uso di strumenti non solo greimasiani, ma anche lotmaniani, echiani, prietiani, veroniani ecc. era molto utile per capire come funzionano le

7. Per il dibattito tra Eco e Volli sulla nozione di "mondi possibili", si vedano almeno: U. Eco, 1978, a cura di, «Versus» nn. 19-20, numero monografico su *Semiotica testuale: mondi possibili e narratività* (particolarmente l'articolo di Ugo Volli, *Mondi possibili, logica, semiotica*, pp. 123-148); U. Eco, 1979, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano (particolarmente il cap. 8, "Strutture di mondi", pp. 122-173) [GM].

cose nei dettagli, *in dettaglio*. Ma a me sembra che la dimensione della comunicazione dei testi sia soprattutto la dimensione dell'autocoscienza della cultura e che sia interessante interrogare questa autocoscienza nel suo carattere *differenziale*, ossia rispetto ad altre culture. Io mi sono molto occupato di cultura ebraica, perché un po' la conosco, e quindi ho provato a capire qual è la differenza, su certi temi, su certe caratteristiche, certi modi, fra la cultura ebraica e quella cultura che per noi è ovvia, e quindi sembra universale (ma non lo è), che è la cultura europea–occidentale della fine del Novecento e dell'inizio del nostro secolo. E quindi ho provato a capire, non so, che cosa vuol dire "spazio", che cosa vuol dire "preghiera" in queste diverse culture, esaminandone dei casi critici ma sempre con l'idea di usarli come spie per un discorso più generale. Da questo punto di vista un autore che ha avuto molta influenza su di me è François Jullien, che lavora sulla Cina in questa maniera e non fa analisi dettagliate di tipo storico o critico o semiotico su singoli testi cinesi, se non nella misura in cui gli servono per caratterizzare dei costrutti culturali che sono quelli tipici di quella cultura rispetto alla nostra. Un'altra ispirazione che per me è stata molto importante, da questo punto di vista, è il lavoro di antropologia storica di studiosi come Marcel Detienne, che lavora sui greci e in cui, a partire dai testi, si cerca di capire mentalità, forme di vita, semiosfere. È questo quello che mi interessa.

Cambiamo parzialmente prospettiva e argomento. Qual è stato il tuo rapporto, da semiologo, da critico (su "la Repubblica")⁸, da spettatore coinvolto, da persona che ha avuto con loro contatti diretti, con Jerzy Grotowski ed Eugenio Barba, e con il loro teatro?

Intanto il punto chiave è che il teatro per me è stato un punto di *crisi* rispetto all'approccio semiotico. C'era un modo di vedere il teatro, che si trova per esempio in Eco, come testo sincretico, c'erano delle analisi della letteratura drammatica, per esempio quelle di Marcello Pagnini e Alessandro Serpieri, che ne sottolineavano il carattere, per intenderci, deittico, c'è qualche lavoro sulla messinscena, sulla performance, per esempio quelli di Richard Schechner, però niente di tutto questo mi sembrava particolarmente pertinente a capire come funzionasse il teatro, specialmente per quello che interessava a me del teatro, nella mia dimensione di "cavia". Mi è sembrato, cioè, che non ci fosse una particolare utilità nell'usare categorie di tipo *testuale* per capire la presenza dello spettatore di fronte alla performance, una cosa che secondo me si può caratterizzare in termini di *esperienza*. Questa è una cosa

8. Ugo Volli è stato il critico teatrale de "la Repubblica" dalla sua fondazione, nel 1976, fino al 2009 [GM].

che penso, di cui sono profondamente convinto: l'esperienza in quanto tale è semioticamente *irriducibile*, non è testualizzata, non è testualizzabile⁹. Il problema è capire che cosa eventualmente la provoca, dal punto di vista semiotico. In una certa fase della mia vita sono stato molto colpito dalla presenza fisica di persone che agivano di fronte a me e in cui ero in grado, in qualche modo, di “rispecchiarmi” — se non proprio di “suturarmi” — e con cui ero quindi in grado di condividere delle situazioni emotive, di condividere anche degli stati fisici, in maniera “virtuale”. Questa è stata per me una forte esperienza personale.

A un certo punto, io ho cominciato a fare il critico teatrale, ma facendo il critico teatrale “non-semiotico”, perché non riuscivo a usare queste categorie che mi sembrava potessero anche essere pertinenti — ma a un'analisi molto lunga, molto lenta, che non rispettava i ritmi e gli spazi della critica militante su un quotidiano — e che in fondo pensavo potessero solo confermare delle intuizioni, che potevo avere anche indipendentemente. Facendo il critico teatrale ho seguito molto da vicino soprattutto questo teatro che era un teatro fortemente *corporeo*, non un teatro per forza contrapposto alla parola (perché poi c'era sempre anche una dimensione drammaturgica-testuale), ma in cui ciò che contava era la capacità di produrre un *presenza* che era di per sé “contagiosa”, per usare una parola che in quel momento mi piaceva molto. Questa cosa la teorizza Eugenio Barba parlando di “dimensione pre-espressiva”, una dimensione in cui tutto sommato non è la storia che conta perché, dal punto di vista del funzionamento del fatto teatrale, Edipo e Amleto sono sempre quelli: conta poi “come si fanno”. Non è veramente necessaria neanche la partitura delle luci o dei gesti, intesa come sommatoria testuale, come invece accade molto chiaramente per il cinema. Si tratta, insomma, del fatto che tu hai di fronte delle persone che, in qualche modo, riescono a impegnarsi in una vicenda, con i suoi contrasti, le sue sconfitte, le sue vittorie in maniera *fisica ed emotiva*, ed è questo che in qualche modo funziona *specificamente per il teatro*, rispetto a quello che puoi dire per il cinema o per il video o per le altre arti visive, e cioè il fatto che effettivamente quella donna lì, quell'uomo lì, sono lì di fronte a te e vivono, *riescono a vivere* una situazione come se fosse una situazione *reale*. Non producono segni, secondo il paradosso dell'attore di Diderot, ma in qualche modo sono “immersi” in questa cosa che fanno e questa cosa è così risonante e forte da contagiare.

Mi rendo conto che tutto questo è profondamente antisemiotico, ma è esattamente il modo in cui ho percepito il teatro: è la differenza che — fra

9. Sul tema, si veda: U. VOLLI, 2007, *È possibile una semiotica dell'esperienza?*, in Gianfranco Marrone, Nicola Dusi e Guido Lo Feudo (a cura di), *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Meltemi, Roma, pp. 17–26 [GM].

l'altro uno facilmente può verificare — fra il *video* di un evento teatrale e la presenza *in carne ed ossa* che mostra, che esibisce questo fenomeno. Da questo punto di vista mi interessava molto quel teatro che metteva in gioco l'esistenza, in vari modi, degli attori. Quindi non solo gli attori di Barba e Grotowski, ma anche Carmelo Bene, Leo e Perla, certe cose di Ariane Mnouchkine, certe cose di Peter Brook. Tutta una dimensione di teatro chiamiamolo pure esistenziale, che è quello che mi ha colpito di più. Poi sono anche stato attratto, ma a un livello più estetico-intellettuale, da lavori di grandissimo livello, e molto più semiotici, come quelli di Giorgio Strehler o di Luca Ronconi — che accosto provocatoriamente — o come quelli Peter Stein, dove vi era una consapevole manipolazione di tipo semiotico e quindi simbolico.

Visto che l'hai evocato... Per noi, oggi, che lo abbiamo scoperto e conosciuto magari a partire dalle sue "mitologiche" apparizioni al Costanzo Show, recuperabili su YouTube, è una specie di grande e strana icona di intellettuale bastian contrario, al di là del fatto che poi si conosca in dettaglio la sua opera, il suo *Pinocchio* o altro. Tu hai scritto l'introduzione critica per *Nostra signora dei turchi*, nel '78, romanzo del '66, in cui parli di quell'opera come intertestuale e intermediale, perché va capita mettendo assieme romanzo, messinscena e film. Insomma, tu che lo conoscevi — sembra — bene: chi era "davvero" Carmelo Bene?

Secondo me è molto fuori luogo partire da Carmelo Bene come personaggio del Costanzo Show...

E infatti lo dici tu stesso durante quell'*Uno contro tutti* da Costanzo del 1994, chiedendo a Bene esattamente questa cosa qui, e cioè «Ma perché stai portando questo tuo discorso — il "dire di non esserci" —, in questo posto, dove è una cosa "non pertinente"?»¹⁰.

Se uno vuole avere idea di cos'era Carmelo Bene, oggi deve guardare i filmati delle sue letture poetiche. In particolare, la cosa che per me, da questo punto di vista, è più chiara, più bella, sono le letture dei poeti russi della rivoluzione: Aleksandr Blok, Sergej Esenin, Vladimir Majakovskij. Carmelo Bene era, da un lato, una riedizione in qualche modo estenuata, perché ipermediata, del vecchio grande attore all'italiana, che controllava in maniera estremamente rigorosa la sua voce, che poi era il suo strumento principale (diceva sempre «Ho un'orchestra in bocca» o qualcosa del genere).

10. È possibile vedere il breve scambio ai seguenti link: bit.ly/bene-volli-1994 (video pubblicato sulla pagina Facebook di «Lexia») e youtu.be/ZDwQOcRvILg.

Lì c'è un modo estremamente antinaturalistico di andare alla ricerca di una espressività che "portasse in vita" il testo poetico. Un'altra cosa straordinaria da questo punto di vista, di straordinaria bravura, è la strana lettura di tutte le varianti di "Genova" di Dino Campana. Il testo non viene reso nel suo senso letterale: viene usato come l'inizio, da un lato, di una performance autoriflessiva (nel senso della funzione poetica di Jakobson, nei nostri termini), cioè del mostrare la sua stessa fattura, e dall'altro, di un qualcosa che denaturalizza e si sforza di trasformare il "testo" in "discorso", cioè di mostrarne o di simularne la costituzione. Per questo c'è, fra l'altro, questo uso insistito delle varianti, questo uso delle ripetizioni. C'è lo sforzo di non dare il testo come chiuso, come qualcosa che "dice quel che dice", ma di tradurre l'atto, la fatica della sua produzione, nell'espressività. Questo è un lato molto forte, molto artigianalmente costruito, di grande bravura di Carmelo Bene, per cui, sul piano tecnico, è interessante confrontarlo con il rappresentante ufficiale del "grande attore italiano" in quel momento, che era Vittorio Gassman, e vedere come i due giochino in maniera *diversa*, ma giochino sulle *stesse cose*, con la differenza che Gassman esibiva "il capolavoro" e Carmelo Bene si sforzava di esibire, di dimostrare, di tirar fuori lo *sforzo produttivo* di quella testualità. È questo il suo discorso. Questo livello vale soprattutto per quanto riguarda le letture poetiche.

L'altro livello è quello dell'autodestutturazione, autodeprivazione, auto-denegazione dell'attività teatrale *svolgendola*, cioè del mostrare una sfiducia nell'esistenza — nella possibilità — di quello che noi semiotici chiamiamo l'attore (cioè il personaggio, se vogliamo metterla così) e dell'esibire, di nuovo, lo sforzo della costruzione di questo ruolo, mettiamo caso del Pinocchio, della sua impossibilità e del suo scacco. È lo sforzo di *fare* — il teatro e l'attore — *non facendo*, lo sforzo di *farlo disfacendolo*, in realtà non credendo nella possibilità che si possa realizzare la struttura di base di un ruolo attoriale, ossia che non si possa dare l'esistenza di un soggetto inteso come *gancio* cui si aggiungono tutta una serie di proprietà. Tutti questi gesti, questi atti, queste parole, che costruiscono tutti assieme la tridimensionalità della presenza del personaggio, vengono così destrutturati, decontestualizzati, aperti, provati e lasciati cadere, indossati con disagio, rifiutati, facendo un discorso che è un discorso *eversivo*, perché *nega* la possibilità del teatro, mettendo in scena *teatralmente* l'impossibilità di fare teatro. E però facendo questa cosa in maniera non algida, gelida, intellettuale, come pura dimostrazione, ma in qualche modo come sofferenza, come sofferenza personale, incarnandola con la convinzione di un corpo che comunque *ci prova, ci tenta*, e che agisce, e a tratti *ci riesce*, proprio nel momento in cui mostra che *non ci riesce*. Una specie di scacco alla possibilità di essere "persona" e di essere "personaggio" che, in quanto tale, diventa credibile. Mi rendo conto che è molto complicato dirlo in questi termini, ma è esattamente ciò

che mi affascinava, anche perché era quello un momento in cui certi modi tradizionali della rappresentazione avevano sostanzialmente concluso il loro ciclo e c'era in Bene questo essere "dentro/fuori", con sofferenza, che era ciò che mi interessava e mi coinvolgeva.

Per quanto con storie profondamente diverse e in maniere profondamente diverse, tu, Eco, Calabrese, ovviamente uno come Barthes, avete voluto, siete riusciti a *intervenire* nel discorso pubblico, nel dibattito pubblico, su questioni non strettamente scientifiche, ma culturali, sociali, politiche di ampio respiro, portando con voi anche *quel* punto di vista, un punto di vista informato dalla sensibilità semiotica. Oggi sembra difficile, se non impossibile, trovare qualcosa del genere, sembra non ci sia più lo *spazio* per poterlo fare e sembra non ci sia più quel *legame*, quell'abbraccio tra semiotica e figura dell'intellettuale. Questo accade certamente per motivi storici, "cronologici" forse, perché sono cambiate, e moltissimo, le cose nel mondo della comunicazione. Tu che ne pensi?

Ci sono due ragioni. La prima è che, in effetti, l'epoca dei maître à penser è terminata, ed è terminata un po' dappertutto, anche molto fuori dalla semiotica. Non ci sono più non solo i Barthes, ma anche gli storici, i filosofi che in qualche modo avevano questa concezione dell'essere intellettuale. Pensa a Michel Foucault: se uno pensa a questi personaggi qui, semplicemente, oggi non ce ne sono più. C'è stata dal mio punto di vista una uniformazione molto forte del discorso pubblico degli intellettuali, che io personalmente ho sofferto molto. Cioè, io ho la sensazione di non poter parlare in questo momento, perché non ho più diritto di parola, e non mi fanno che parlare perché io faccio discorsi che *non piacciono*. Quelli che parlano, oggi, sono di solito dentro un discorso che è accettato da una koiné della cultura e dei media e che, fra l'altro, non è un discorso di opposizione alla maggioranza delle opinioni della gente, dei lettori. Per cui c'è un doppio scarto. Il ruolo di intellettuale di riferimento è stato usurpato dai giornalisti o da figure che hanno essenzialmente una base televisiva, fino ai limiti, dal mio punto di vista, meno rigorosi di personaggi come Diego Fusaro, ma penso anche a Marco Travaglio, e penso prima ancora a Eugenio Scalfari. Un paese che pensa che Scalfari sia un intellettuale importante o un papa che pensa che dialogare con Scalfari voglia dire dialogare con un intellettuale importante hanno perso completamente qualunque senso, qualunque capacità di valutare la cultura, perché si tratta di giornalisti anche molto banali, di corifei che fanno i discorsi che piacciono a corte, per capirci. Questo è stato un processo abbastanza complessivo. Se vogliamo metterla in termini

ancora più generali, c'è stata una perdita di egemonia da parte di una certa cultura, e questa perdita di egemonia si è tradotta anche in una perdita di capacità di "differenza interna" e quindi nella richiesta all'intellettuale di essere essenzialmente un propagandista. Questa cosa, ovviamente, non è nuova, nel senso che c'è stata in tutte le situazioni, in tutti i movimenti che effettivamente erano dittatoriali o che cercavano di esserlo. Durante il fascismo era così, durante il comunismo era così, durante l'egemonia comunista sulla cultura italiana era anche così. Il problema è che questa egemonia non c'è più, è andata perduta, e c'è adesso una totale unanimità in un mondo intellettuale che cerca disperatamente di emergere senza riuscire a essere minimamente convincente. E questo impone di silenziare le voci dissenzianti. E non solo le singole voci, ma anche le case editrici e simili.

A me pare che ormai ci sia una compattezza totale di quella che Louis Althusser chiamava "l'apparato ideologico", ed è una compattezza totalmente impotente, il che è molto interessante. Non c'è la capacità di organizzare alternative, perché l'alternativa sarebbe questo discorso, molto "malfamato", ma straordinariamente efficace, che è il discorso molecolare dei social. La *perdita di egemonia* ha prodotto anche la *perdita dei leader dell'egemonia*, che erano gli intellettuali. In tutto questo secondo me la semiotica c'entra abbastanza poco, perché si tratta di un grande fenomeno politico e sociale della nostra cultura, della nostra politica, della nostra società, che è ancora "indecisa", è ancora "in mezzo", da questo punto di vista. Sarà molto interessante vedere come si risolverà la faccenda, perché, se è vero che gli aspiranti maître à penser sono oggi i giornalisti, è vero anche che i giornali italiani che vendevano quasi sei milioni di copie oggi ne vendono due, e che quindi progressivamente non hanno più alcun riscontro. Però, continuano a essere fortemente convinti del proprio ruolo. Questa cosa, in qualche modo, ha coinvolto nell'ultima sua fase anche Umberto Eco. Penso alla famosa battuta su «Internet come luogo degli imbecilli», qualcosa di abbastanza sconcertante, perché chiunque faccia l'insegnante sa bene che disprezzare la classe è il modo migliore per *non riuscire* ad avere alcun contatto, alcuna influenza su di essa¹¹. E però, ancora, il tema non è stato risolto.

11. Al seguente link, il video integrale dell'incontro con i giornalisti durante il quale Eco ha pronunciato la famigerata frase «Internet dà diritto di parola a legioni imbecilli»; l'incontro era avvenuto al termine della *lectio magistralis* sul complottismo da lui tenuta in occasione della laurea *honoris causa* in Scienze della comunicazione conferitagli dall'Università di Torino, il 10 giugno 2015: youtu.be/u1oXGPuO3C4 [GM].

Di queste cose hai già parlato in parte durante la tua recente *lectio*¹². Ma, in ogni caso... Come vedi il *futuro* della semiotica, dentro e fuori dall'università? Cosa pensi sia *fattibile*, cosa pensi si “dovrebbe fare” e cosa invece pensi che *probabilmente sarà*?

Il primo dato di fatto è che la semiotica fa abbastanza fatica a sopravvivere, e ad affermarsi. Ci sono dei luoghi in Italia, in Europa, nel mondo in cui viene praticata, in cui c'è della gente che è interessata a sentire anche dei discorsi semiotici. Ogni tanto poi vengono fuori anche delle strane epidemie, per cui a un certo punto sulla Rete appaiono decine di sedicenti quadrati semiotici, che poi non sono quadrati semiotici. Insomma, c'è una specie di fascino residuo della semiotica, che ancora regge. Ma ci sono tutta una serie di difficoltà, lasciando completamente stare le difficoltà accademiche più tecnicamente dovute alle dinamiche di potere di cooptazione dentro l'accademia. Una grossa difficoltà è la prevalenza nelle scienze sociali e nelle scienze umane di paradigmi *numerici*, come i big data, al posto dei paradigmi interpretativi e comprensivi. Questa cosa, per esempio, ha devastato la sociologia, quella sociologia che era il posto di Émile Durkheim, di Max Weber. C'è anche il fatto che alcune scienze sono praticamente scomparse. Io sono abbastanza convinto che non esista più l'antropologia, forse per il fatto che non ci sono più “gli altri”, e non mi sembra che l'antropologia autocomprensiva, l'antropologia contemporanea, abbia da dire qualcosa che non siano *impressioni*, spesso con un taglio da propaganda politica.

Oggi è in qualche modo contestato — è difficile — esprimere delle valutazioni di tipo qualitativo sulla realtà. Ci sono due meccanismi che sono molto istruttivi rispetto a questa cosa. Un meccanismo è quello di *delegare la teoria alla massa*, alle reazioni della massa delle persone. Il che non è una cosa stupida, perché è vero che anche piccole differenze vengono percepite dai grandi numeri in maniera abbastanza distinta e che, quindi, esiste una specie di capacità di analisi dell'intelligenza collettiva, che poi agisce. Però sappiamo tutti che le tecniche per tirar fuori queste conoscenze implicite nella dimensione della massa sono molto opinabili, sia che si tratti di big data, sia che si tratti di sondaggi, sia che si tratti di sentiment analysis. Il secondo meccanismo è il *riduzionismo*, cioè l'idea che i fenomeni di maggiore complessità, di alto livello — non in senso qualitativo, ma di elaborazione —

12. La *lectio magistralis*, ultima lezione di Ugo Volli come professore ordinario presso l'Università di Torino, tenutasi il 9 giugno 2019, è visionabile ai seguenti link: bit.ly/volli-lectio-fb-1 e bit.ly/volli-lectio-fb-2 (video-diretta in due parti sulla pagina Facebook di «Lexia») e youtu.be/K1s8rx8gFkk (video caricato sul canale YouTube di «Lexia»). Un'altra intervista a Ugo Volli sul senso della semiotica, e in particolare sul rapporto tra semiotica e religione, è visionabile al seguente link: youtu.be/JzIggLFxxkM (video caricato sul canale del progetto ERC “NeMoSanctI”, guidato da Jenny Ponzio) [GM].

si possano ridurre e spiegare mostrando il legame, l'installazione che senza dubbio hanno nel livello più basso. Per cui la sociologia si spiegherebbe con la psicologia, la psicologia con la neurologia, la neurologia con la biologia e poi la chimica, la fisica e via così. Il piccolo problema è che, in realtà, ci sono delle dimensioni "emergenti" e che non è affatto detto che se io scopro in maniera incontrovertibile cosa c'è di comune nei cervelli delle persone capaci di dimostrare il teorema di Pitagora con ciò stesso ho spiegato il teorema di Pitagora, perché si tratta di due livelli differenti. È chiaro che il teorema di Pitagora lo capiamo con il nostro cervello ed è chiaro che nel nostro cervello agiscono degli schemi che in definitiva sono biologici, ma anche se io mostrassi che si attiva, non so, il sito C35 del limbo, con ciò non avrei una dimostrazione del teorema di Pitagora, bensì un'altra cosa, interessantissima, ma un'altra cosa.

Questi due fenomeni tolgono forza alle considerazioni di tipo qualitativo. E questo da un certo punto di vista va anche bene: perché tolgono forza alle *trombonate* che uno può sparare, che si sono sparate e si continuano a sparare sull'arte, sulla poesia, sulla letteratura. Da un altro punto di vista, però, resta il bisogno di una capacità di analisi dei fenomeni, e dei fenomeni culturali, *fondata razionalmente* e mi sembra che la semiotica abbia costruito un arsenale metodologico — io non credo che la semiotica sia una disciplina; credo che, da un lato, sia un campo (una definizione costruttiva di oggetti), da un altro, una comunità scientifica e, da un altro ancora, un certo arsenale di strumenti — che può senz'altro essere utile a spiegare razionalmente come funzionano gli effetti della comunicazione. Dato che noi viviamo in una società in cui la presenza della comunicazione è sempre più evidente, sempre più influente, è interessante cercare di *spiegarla*, non semplicemente di *contarne gli effetti*, ma cercare di spiegare *perché* certe cose funzionano, perché certe cose non funzionano, perché vengono fatte certe scelte o come invece potrebbero venir fatte. Da questo punto di vista io credo che la semiotica sia la più promettente delle discipline umanistiche, appunto perché la sociologia, sostanzialmente, si è ridotta a uso di sondaggi e strumenti analoghi, la psicologia tende sempre più a volgersi verso le scienze cognitive e a trasformarsi in un insieme di tecniche di laboratorio, dell'antropologia ho già detto, e credo che la filosofia abbia ormai una licenza di chiacchiera arbitraria che francamente fa un po' paura.

Credo che i *limiti* che ci siamo in qualche modo imposti, anche con delle metodologie un po' macchinose, siano ciò che ci consente di prendere un fenomeno sociale, un oggetto, e di mostrarne il funzionamento in maniera convincente e razionale. Credo che questa sia una cosa che ha un suo senso naturalmente *economico*, per il fatto che la società funziona sempre di più sul piano economico, in ambito comunicativo, ma che abbia anche un senso *politico* e *sociale*, perché ci consente di radicare un atteggiamento critico e di

porre le basi per *confrontare diverse posizioni* in maniera argomentata, non semplicemente come prese di posizione personale.

Milano, 21 luglio 2019

I SAGGI DI LEXIA

1. Gian Marco DE MARIA (a cura di)
Ieri, oggi, domani. Studi sulla previsione nelle scienze umane
ISBN 978-88-548-4184-0, formato 17 × 24 cm, 172 pagine, 11 euro

2. Alessandra LUCIANO
Anime allo specchio. Le mirouer des simples ames di Marguerite Porete
ISBN 978-88-548-4426-1, formato 17 × 24 cm, 168 pagine, 12 euro

3. Leonardo CAFFO
Soltanto per loro. Un manifesto per l'animalità attraverso la politica e la filosofia
ISBN 978-88-548-4510-7, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro

4. Jenny PONZO
Lingue angeliche e discorsi fondamentalisti. Alla ricerca di uno stile interpretativo
ISBN 978-88-548-4732-3, formato 17 × 24 cm, 356 pagine, 20 euro

5. Gian Marco DE MARIA, Antonio SANTANGELO (a cura di)
La TV o l'uomo immaginario
ISBN 978-88-548-5073-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 15 euro

6. Guido FERRARO
Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"
ISBN 978-88-548-5432-1, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 12 euro

7. Piero POLIDORO
Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo
ISBN 978-88-548-5267-9, formato 17 × 24 cm, 112 pagine, 9 euro

8. Antonio SANTANGELO
Le radici della televisione intermediale. Comprendere le trasformazioni del linguaggio della TV
ISBN 978-88-548-5481-9, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 19 euro

9. Gianluca CUOZZO
Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti
ISBN 978-88-548-5231-0, formato 17 × 24 cm, 204 pagine, 14 euro

10. Guido FERRARO, Antonio SANTANGELO (a cura di)
Uno sguardo più attento. I dispositivi di senso dei testi cinematografici
ISBN 978-88-548-6330-9, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 13 euro

11. Massimo LEONE, Isabella PEZZINI (a cura di)
Semiotica delle soggettività
ISBN 978-88-548-6329-3, formato 17 × 24 cm, 464 pagine, 30 euro
12. Roberto MASTROIANNI (a cura di)
Writing the city. Scrivere la città Graffitiismo, immaginario urbano e Street Art
ISBN 978-88-548-6369-9, formato 17 × 24 cm, 284 pagine, 16 euro
13. Massimo LEONE
Annunciazioni. Percorsi di semiotica della religione
ISBN 978-88-548-6392-7, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 1000 pagine, 53 euro
14. Antonio SANTANGELO
Sociosemiotica dell'audiovisivo
ISBN 978-88-548-6460-3, formato 17 × 24 cm, 216 pagine, 14 euro
15. Mario DE PAOLI, Alessandro PESAVENTO
La signora del piano di sopra. Struttura semantica di un percorso narrativo onirico
ISBN 978-88-548-6784-0, formato 17 × 24 cm, 88 pagine, 9 euro
16. Jenny PONZO
La narrativa di argomento risorgimentale (1948–2011). Tomo I. Sistemi di valori e ruoli tematici. Tomo II. Analisi semiotica dei personaggi
ISBN 978-88-548-7751-1, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 788 pagine, 45 euro
17. Guido FERRARO, Alice GIANNITRAPANI, Gianfranco MARRONE, Stefano TRANI (a cura di)
Dire la Natura. Ambiente e significazione
ISBN 978-88-548-8662-9, formato 17 × 24 cm, 488 pagine, 28 euro
18. Massimo LEONE
Signatim. Profili di semiotica della cultura
ISBN 978-88-548-8730-5, formato 17 × 24 cm, 688 pagine, 40 euro
19. Massimo LEONE, Henri DE RIEDMATTEN, Victor I. STOICHITA
*Il sistema del velo / Système du voile.
Trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea / Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain*
ISBN 978-88-548-8838-8, formato 17 × 24 cm, 344 pagine, 26 euro
20. Mattia THIBAUT (a cura di)
Gamification urbana. Letture e riscritture ludiche degli spazi cittadini
ISBN 978-88-548-9288-0, formato 17 × 24 cm, 280 pagine, 20 euro

21. Ugo VOLLI
Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche
ISBN 978-88-548-9465-5, formato 17 × 24 cm, 380 pagine, 22 euro
22. Giampaolo PRONI
La semiotica di Charles S. Peirce. Il sistema e l'evoluzione
ISBN 978-88-255-0064-6, formato 17 × 24 cm, 480 pagine, 22 euro
23. Guido FERRARO, Antonio SANTANGELO (a cura di)
I sensi del testo. Percorsi interpretativi tra la superficie e il profondo
ISBN 978-88-255-0060-8, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 12 euro
24. Marianna BOERO
Linguaggi del consumo. Segni, luoghi, pratiche, identità
ISBN 978-88-255-0130-8, formato 17 × 24 cm, 192 pagine, 16 euro
25. Guido FERRARO (a cura di)
Narrazione e realtà. Il senso degli eventi
ISBN 978-88-255-0560-3, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 15 euro
26. Alessandro PRATO (a cura di)
Comunicazione e potere. Le strategie retoriche e mediatiche per il controllo del consenso
ISBN 978-88-255-0942-7, formato 17 × 24 cm, 164 pagine, 12 euro
27. Vitaliana ROCCA
La voce dell'immagine. Parola poetica e arti visive nei Neue Gedichte di Rilke
ISBN 978-88-255-0973-1, formato 17 × 24 cm, 176 pagine, 12 euro
28. Vincenzo IDONE CASSONE, Bruno SURACE, Mattia THIBAUT (a cura di)
I discorsi della fine. Catastrofi, disastri, apocalissi
ISBN 978-88-255-1346-2, formato 17 × 24 cm, 260 pagine, 18 euro
29. Patrícia BRANCO, Nadirsyah HOSEN, Massimo LEONE, Richard MOHR (edited by)
Tools of Meaning. Representation, Objects, and Agency in the Technologies of Law and Religion
ISBN 978-88-255-1867-2, formato 17 × 24 cm, 296 pagine, 18 euro
30. Simona STANO
I sensi del cibo. Elementi di semiotica dell'alimentazione
ISBN 978-88-255-2096-5, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 18 euro
31. Guido FERRARO
Semiotica 3.0. 50 idee chiave per un rilancio della scienza della significazione
ISBN 978-88-255-2318-8, formato 17 × 24 cm, 308 pagine, 18 euro

32. Simone GAROFALO
Narrarsi in salvo. Semiosi e antropo-poiesi in due buddhismi giapponesi
ISBN 978-88-255-2368-3, formato 17 × 24 cm, 516 pagine, 26 euro
33. Massimo LEONE
Il programma scientifico della semiotica. Scritti in onore di Ugo Volli
ISBN 978-88-255-2763-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 18 euro

Finito di stampare nel mese di ottobre del 2019
dalla tipografia «The Factory S.r.l.»
00156 Roma – via Tiburtina, 912
per conto della «Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale» di Canterano (RM)