



Accenni pre-veridici del complotto nel sistema dell'arte e *face studies*

Silvia Barbotto

Un monaco domandò un giorno al suo maestro:
“Qual è la verità suprema?”
“Com'è bella la montagna oggi!” disse il maestro.
“Non ti ho chiesto della montagna, ma della verità.”
ribatté il monaco.
E il maestro rispose: “Finché non vedrai la
montagna, non vedrai la verità.”

Kōan, saggezza popolare a tradizione buddhista

Nell'inestricarsi vicendevole di cause ed effetti associati seppur in una prossemica non lineare e distante, il complotto è affare complesso. Lo si può pensare come un frammento paradigmatico di soglia, intramezzo la cui costituzione è basata né sull'affermazione, né sulla negazione, ma su una coesistenza di entrambe le entità anche se apparentemente contraddittorie.

Mu, tipica risposta di qualsiasi *kōan*, sottostà latente e poetica, all'analisi epistemologica dei complotti i quali rivelano continui paradossi, contrarietà e contraddizioni. Infatti, benché spesso vengano smascherati o dichiarati, avviene altrettanto frequentemente il loro accomodarsi situazionale, la loro semi-naturalizzazione e accettazione sistemica.

Il complotto è una specie di elaborazione problematica che, mettendo in gioco la comprensione, si appella all'assurdo, al banale, all'illogico. Pur facendo leva su indoli di varia specie, è caratterizzato da logiche endogene accomunate da un filo trasversale: "La psicologia del complotto nasce dal fatto che le spiegazioni più evidenti di molti fatti preoccupanti non ci soddisfano, e spesso non ci soddisfano perché ci fa male accettarle." (Eco, 2014: 395)

È un dire-altro, una scena ribaltata, una confusione pericolosa. Ma può anche avere caratteri di nobile resistenza, vulnerabile minoranza che prende voce, semiosfera indipendente che si fa strada nel e con il linguaggio, di cui sfiora l'abuso ridicolizzando i tentativi di veridizione. O di silenzio e ritirata. "Le complot, c'est aussi l'omertà, le *motus et bouche cousue* imposé à tout le monde la mort moderne, le tragique atone de Hölderlin, assassinat sémantique et mise en boîte - et d'abord le silence imposé aux principaux concernés, l'aphasie." (Artaud in Kacem, 2015: 29)

Invochiamo il linguaggio verbale, le narrazioni discorsive dove la sintassi stabilisce il divenire soggettivante e verbalizzante determinando-

ne estensioni e appartenenze, incorporiamo il linguaggio dell'arte dove attribuzioni ed elusioni avvengono nella modalizzazione dell'altrove: mezzi ibridi di parola, fauce inventiva e continuità karmica cumulativa.

“Language is experienced not merely as something shared but something corrupted, weighed down by historical accumulation. Thus, for each conscious artist, the creation of a work means dealing with two potentially antagonistic domains of meaning and their relationships. One is his own meaning (or lack of it); the other is the set of second-order meanings which both extend his own language and also encumber, compromise, and adulterate it. The artist ends by choosing between two inherently limiting alternatives.” (Sontag, 1967: VIII)

Posizionarci nel mezzo asistemico di fenomeni dicotomici categorici e auto-riflessivi permette di scostarci, somaticamente e semanticamente, dai forzosi e ridondanti schieramenti che radicalizzati nei prefissi *pro* e *contro*, per situarci in un abisso deitticamente lontano dal determinismo estremista. È altresì certo che la deissi, per quanto aperta, organica e inclusiva, rimanda inevitabilmente a una qualificazione spazio temporale dal carattere estetico, assiologico e politico. Appartenente sia alle viscere più intime e personali che alle maglie sociali di ampio raggio, si può dunque pensare il complotto in termini intrapersonali, interpersonali, sociali. *Bricolage* di ciò che si mostra e si occulta, sguardo inquisitore e attrattivo, metafora in maschera, copertura parziale che attiva contemporaneamente i sistemi di negazione e affermazione.

È vero, un complotto intimamente proprio non dovrebbe forse assumere tale denominazione giacché esso dev'essere per natura condiviso: ma se pensiamo che un complotto intrapersonale non tenga ripercussione di maggior respiro e non coinvolga dunque aspetti macro sociali oltre che micro strutturali, ci azzardiamo forse all'equivoco.



Fig. 1

Pierre-Louis Pierson

(Countess Castiglione Posing with a Frame Held Over one eye)

Scherzo di follia

Fotografia 1861-67

Stampa a gelatina d'argento su negativo di vetro

39.8 x 29.8 cm

The metropolitan Museum of art, Gilman collection. Open Art store

Jameson lo studia in termini allegorici e ne rimarca la magnitudine collettiva: “Quant à la dimension collective de cette machine herméneutique, elle se trouve propulsée dans un nouvel ordre de choses par l’intensification dialectique de l’information et de la communication, lesquelles demeurent non thématiques tant que l’on reste dans le domaine de la foule.” (Jameson 2007: 29, 30)

Quali fondamenti reggono la folla del complotto? Quanto influiscono le istanze colpa, paura, castigo nella formulazione dello stesso? Quale eco nell’organizzazione privata e pubblica? Ma ancora: essendo il complotto condiviso interparte, quali motivazioni e quali narrazioni susseguono il suo perpetuarsi? Vi è alcuna relazione tra complotto, scherzo, follia? E soprattutto come si presenta e propone il ruolo del volto nel complotto?

Il nostro approccio semiotico ci porta a riflettere sulle verità-multiple vestendoci della politicità necessaria a qualsiasi soggetto analitico e, transitando all’ombra delle possibili verità senza garanzie, contribuiamo alla veridizione questionandola continuamente. “Semiotics works with no guarantees. And, first among all, it works with no guarantee of truth. Yet at the same time, semiotic research cannot escape from constantly generating its point of view on truth, its effects of truth, and its potential collective truths. (...) The truth is that every day, by the acting of various forms and formations, we define our personal identity by preserving and at the same time effacing something of our own life, something of who we are. On the other hand, while we recognize heterogeneity, incompleteness, and indeterminacy as part of our lives, we still can and must affirm the various “pieces” that populate our world(s) that gather together, structure themselves—at least for someone or under a certain gaze—thanks to an unfinished social work.” (Sedda, 2015: 679, 680)

Alla base del sistema-complotto e delle teorie che ne scaturiscono, risiede contundente l’apparato testuale legato alla verità, alle verità, al pre

o post verità. Si tratta di un'elaborata genesi il cui processo implica necessariamente la messa in gioco della sua controparte: la non verità? le non verità? e ciò che ne intercorre. Queste istanze, seguendo il quadrato semiotico di Greimas e Courtes (1979: 369) stanno in relazione di contraddizione rispetto alle prime, le quali a sua volta vedono nella bugia, nelle bugie, gli elementi con cui stabilire una relazione di contrarietà. La non bugia e le non bugie, costituiscono invece la funzione modalizzante complementaria: una non bugia implica dunque una verità.

Lo schema potrebbe aiutarci nell'azione decostruttiva il cui metodo consiste nell'identificare non solamente gli oggetti che formano direttamente una sfera semantica, ma anche quelli che, per economia funzionale temporanea, ne vengono solitamente esclusi. Nell'essere reintrodotti tali elementi apparentemente distanti o fuorvianti, avviene un processo incoativo per cui si originano nuovi percorsi relazionali. Le verità, assunte originalmente come tali, diventano più vulnerabili e, riformulando quindi la propria indole, vengono messe alla prova in ogni passaggio.

Ci sono verità che sembrano presentarsi così determinanti e affermative che neppure il più elaborato concatenarsi disarticolante, potrebbe squilibrare il loro *statement*: “The sun requires no torch to make him visible, we need not light a candle in order to see him. When the sun rises, we instinctively become aware of the fact. (...) Truth stands on its own evidence, it does not require any other testimony to prove it true, it is self-effulgent. It penetrates into the innermost comers of our nature, and in its presence the whole universe stands up and says: “This is truth.”” (Vivekananda, 2003: 24)

Una delle posizioni privilegiate per conoscere la verità apparterrebbe a chi, secondo Hannah Arendt, sia capace di rendersene spettatore o spettatrice: involucrandosi nel corso degli eventi, l'attore o l'attrice sociale incalza nel loro scorrere senza aver la lucida visione che invece otterrebbe chi la vivesse contemplandola. E cosa direbbe invece Bruno

Latour con il suo elaborato concetto di attore-rete?¹ La verità è quel qualcosa di accessibile attraverso la conoscenza, è un tramite articolatorio di polifonica consistenza contraddistinta da un aspetto più superficiale e da uno più profondo, accessibile soprattutto attraverso l'intuizione: "El conocimiento se adquiere buscando lo que se suele llamar "verdad", y su forma más elevada, la forma superior de la verdad cognitiva, es, ciertamente, la intuición. Todo el conocimiento se inicia con el análisis de las apariencias tal y como se presentan a nuestro sentidos, y si el investigador desea ir más allá y encontrar las causas de los efectos visibles, su objetivo será poner de manifiesto aquello que puede ocultarse bajo la superficie." (Arendt, 1978: 107)

Insieme alle forme più poetiche e profonde della ricerca della verità vi sono anche altre verità che tecniche estremamente meccaniche, analogiche o digitali, si propongono di *di-mostrare* a partire dall'osservazione e misurazione delle espressioni del volto, nonché delle reazioni sinaptiche cerebrali.

Pensiamo a come ingiustizie del passato (e del presente) hanno fatto della misurazione di precise parti del corpo e del volto, la fonte manipolata di supposte verità, implementando e rafforzando razzismi e imperialismi: "(...) proprio intorno al corpo il colonialismo ha giocato buona parte del suo potere: misurandone zigomi e statura, ricoprendolo o secondo i casi togliendogli il velo, incatenandolo ai ceppi o amputandone le mani, medicalizzandolo o addomesticandone i gesti con la "teoria del coltello e della forchetta"... E nel corpo, un corpo espropriato e spossessato, che il colonizzato ha conosciuto il livello più bieco di violenza e di

1 Si consiglia di approfondire Latour (2005). El ser humano social es un actor-red, en donde por red se entiende "el rastro que deja algún agente en movimiento" (192). Todo el texto describe el conjunto de acciones e informaciones a la base del ser humano como un actor social: "La tarea consiste en desplegar actores como redes de mediaciones." (197)

subordinazione, l'espressione più oscura dell'intreccio fra coercizione e soggettivazione." (Fanon, 2011: 15)

Si uniscono quindi caratteri analitici legati all'intuizione, all'osservazione, ma anche all'attenzione sulle fonti utilizzate per poter asseverare un'azione, un movimento, una frase e affermandone quindi lo statuto veritiero. L'osservatore-attore, anche contemplatore di sé e degli altri, di soggetti o oggetti, diventa dunque testimone: "Ogni testimone deve sempre fare ampio uso del suo resoconto, della sua conoscenza di persone, posti, cose, usi linguistici, convenzioni sociali e così via. Egli non può fidarsi unicamente dei suoi occhi e delle sue orecchie, specialmente se il suo resoconto viene usato per giustificare un'asserzione degna di essere giustificata. Ma, naturalmente, questo fatto non potrà non sollevare sempre nuove questioni circa le fonti di quegli elementi della sua conoscenza che non sono immediatamente di carattere osservativo." (Popper, 1972: 45)

Popper ci invita a tener conto di una continua messa in dubbio delle fonti, includendo la nostra stessa mente e chiedendoci: "Ma quali sono allora le fonti della nostra conoscenza? La risposta, penso, è questa: la nostra conoscenza ha fonti di ogni genere, ma nessuno ha autorità." (Popper, 1972: 51).

In una specie di virata cognitiva che nega l'esistenza di fonti ideali perché tutte "possono portarci all'errore una volta o l'altra", Popper ci propone di sostituire la domanda aggiornando la formula: "In che modo possiamo sperare di scoprire e di eliminare l'errore? (...) Criticando le teorie e i tentativi congetturali fatti dagli altri, e, se possiamo educarci a farlo, criticando le nostre stesse teorie e i nostri tentativi congetturali." (Popper, 1972: 53)

Anche Umberto Eco ce lo ripete continuamente ricordandoci come la disciplina semiotica professionale, ma anche quella dilettantistica, aspiri sempre al sospetto di ogni evidenza: "Considero mi deber político invitar

a mis lectores a que adopten frente a los discursos cotidianos una sospecha permanente, de la que ciertamente los semioticos profesionales sabrían hablar muy bien, pero que no requiere competencias científicas para ejercerse.” (Eco, 1973: 6) E se l'errore, ci insegna lo stesso Eco, fosse invece fonte di nuove verità? Per questo bisogna continuamente riflettervi (*flettere su*), processare, rielaborare. “No solo tengo siempre miedo a equivocarme, sino que también tengo siempre miedo de que lo que hace que me equivoque tenga razón.” (Eco, 1973: 6)

Sembrano dunque esistere metodi per proteggersi dai complotti, quelli altrui, ma anche per evitarli prevenendo la loro inserzione, a volte tacita, nel linguaggio proprio. Non solamente nel suo discorrere e rappresentare, ma anche nel suo ruolo *formante*, nel suo germogliare valoriale. Inerente alla nozione di egemonia, è proiezione totalizzante di dominazioni sottili, tendenza forzosa alla diagnosi, potere di classificazione o elusione, stasi simbiotica vigente su fonti fittizie e facili, manifestazione aspra e diretta rielaborata in versione edulcorata.

Identificazione, scostamento, sradicamento e ritorno costante al dubbio nell'errore. Esso, infatti, può sfiorare o entrare nella categoria di quelle strategie semantiche di elaborazione dell'informazione ma anche di sopravvivenza funzionale: alcuni autori le chiamano *bias* o euristiche (dal greco *scoprire, trovare*), ce ne sono decine di varianti tipologiche, tutte accomunate dal fatto che “spiegano come ci autoinganniamo quando giudichiamo situazioni o persone, o facciamo delle scelte, poiché rispondiamo ad automatismi mentali molto comuni che ci portano a prendere decisioni fondate su percezioni influenzate già in partenza.” (Quattrociochi, 2018: 51)

Se il complotto fosse un semplice errore limpidamente identificabile, allora sarebbe facile estirparlo. Ma esso è invece una *fluid bubble* in cui caso e pianificazione, singolarità e comunità si sposano amorevolmente

per dare origine a un organismo che, espandendo le proprie frontiere limitanti, si estrapola sfuggendosi. Ritornerebbe dunque il pensiero di Artaud, a suo tempo rilegato in quanto folle e ora elogiato come genio: “Je me suis aperçu qu’on pouvait y déchiffrer une théorie oblique du complot, c’est-à-dire du pléonasmе du complot comme toujours oblique.” (Artaud in Kacem, 2015: 25)

Effettivamente il mondo dell’arte è una sfera allettante nella quale predisporre il nostro *lavoro di campo* alla ricerca dei complotti nella sua storia, accennandone il loro sviluppo e studiando il ruolo del volto negli stessi. Ci occupiamo di sollevare questioni, di rifletterci, ma non di trovare soluzioni e risposte da immagazzinare in scatola chiusa.

Indice semantico di un segno previo oltre che immanente, geometricamente stabilito nell’attualità di una traccia che rimane e che alimenta deduzioni su ciò che era, il volto è trama armonica e condivisa di credenze fattesi forma, sottofondo ideologico e situazionale su cui porre costruzioni quotidiane talvolta naturalizzate. Possibile contenitore di congetture denotate in espressione, provocatore di connotazione articolata la cui lettura risulta spesso sfocata o addirittura inaccessibile, il volto si fa spazio tra la forza semantica di un complotto frantumato o ancor sotteso, simbolo dell’isotopia dalle proprietà confuse, estrosità emblematica e auto-riflessiva in continuo questionamento.

Un cranio iconico e incoerenze normalizzate nel mercato dell’arte con attenzione all’opera *For the love of God* di Damien Hirst nel primo caso, scherzo e falsificazione dei volti nelle rappresentazioni artistiche *de le teste di Modigliani*² nel secondo esempio, errore e smascheramento di un evidente complotto nella politica culturale attraverso l’identificazione di paratesti della faccia isotopica nell’ultimo studio.

2 http://www.modigliani1909.com/la_beffa_del_1984.html

Nel primo caso facciamo affidamento ad alcuni estratti del documentario di Ben Lewis – *The great contemporary art bubble* (2017) editato da BBC ³ in cui viene definito il mercato dell’arte come “the biggest longest lasting bubbliest bubble of them all”. Tramite alcune interviste a personaggi chiave del sistema internazionale dell’arte, siamo partecipi delle stravaganze interne, ma anche delle anomalie riguardanti casi specifici del settore finanziario. “Art market commentators said that strategies used by art dealers also played a role in the inflating value. (...) There was a specific strategy that was discussed: gallery owners, collectors and dealers were said to support or prop up the prices of artists who may represented or whose work they owned in large quantities.”

Durante l’intervista a Scott Rayburn “he explained that he routinely bids for work by his artist to ensure that his works never fail to sell at auction.” Emergono inoltre alleanze strategiche, come quella che ha permesso la costruzione dell’impero Warhol di Jose Mugarab, che ne possiede circa 800 pezzi e che durante l’intervista spiega: “How price is working? Is very simple: if you have a painting and you say the price is x, and somebody pay x, so that is the price. But then he decides to leapfrog the previous asking price.” Il reporter avverte: “In many commodities markets there are laws about owning so much of something that you can influence the price, it’s known as cornering the market. (...) But there are no rules about cornering the market in the art market.” Viene anche presentata un’intervista a Richard Brodsky (del New York Assembly) il quale si era occupato del caso postumo alla vendita di *Iris* di Vang Gogh (1987) a 30 milioni di pound, anch’essa una *bubble story*, una transizione da lui definita non etica.

Josh Baer, giornalista del mercato dell’arte, afferma che “the illusion is that the market is the real market, but it is an illusion, because it is

3 <https://www.youtube.com/watch?v=iYJyYGKV8GM>

easily manipulated.” Effettivamente già nel celebrissimo testo di Baudrillard “El complot del arte” (1972), l’arte stessa è considerata illusione: “Necesitamos ilusionistas que sepan que el arte y la pintura son ilusión; que sepan, pues, tan lejos de la crítica intelectual del mundo como de la estética propiamente dicha (la cual supone una discriminación reflexiva de lo bello y lo feo), que todo el arte es primero un *trompe-l’œil*, un engaña-ojo, un engaña-vida, como toda teoría es un engaña-sentido.” (Baudrillard, 1972: 44).



Fig. 2
 Damian Hirst
 For the love of God, 2007
 Scultura in platino,
 diamanti e denti umani
 White Cube Gallery,
 London
 Wiki common open Access

“50 million pounds, *For the love of God* is the most expensive art piece in the history” racconta il manager della Galleria di Hirst, Frank Dunphy: l’opera sarebbe stata tacitamente venduta ad un consorzio di

investitori tra i quali, appare nel documentario, vi sono la stessa galleria e addirittura l'artista. Emerge inoltre che, nonostante tutte le esibizioni di Hirst fossero state a loro tempo dichiarate *sold out*, rimanevano invece centinaia di opere invendute: un documento interno di White Cube ottenuto (*non si sa come*) da Ben Lewis, descrive la lunga lista di opere ancora disponibili, informazione che contrasterebbe ciò che già era stato dichiarato anteriormente.

Il cranio diamantato, insieme alle nuove informazioni, diventa scandalo mondiale il quale, inizialmente negato da parte dei responsabili stampa della Galleria White Cube, (“It is a lie, we sold everything”), viene invece riconosciuto e poi, poco a poco, zittito. A seguito della crisi mondiale del 2008, a febbraio 2009, Sotheby, la più grande casa d'aste, dichiara la perdita del 75% del suo fatturato: “The great contemporary art bubble will surely go down in history as the epitomy of the vanity and the folly of our ages.” Sembra che il mercato dell'arte esploda da un momento all'altro e con esso affiorino i cavilli complottistici del teschio di Hirst e delle sue opere vendute-invendute. E invece il documentario termina smentendosi, assecondando la crisi del mercato dell'arte, ma rendendo noto che l'artista continua la propria opera maestra nel creare, mostrare e vendere la grande illusione. “His work plays perfectly into the game of trying to do things that push the envelop.” (Robert Florczak, art critic)⁴

“Puede resultar paradójico, pero es verdad: hay una simulación verdadera y una falsa. (...) No hay que sumar lo mismo a lo mismo, y así sucesivamente, en abismo: esto es la simulación pobre. Hay que arrancar lo mismo de lo mismo. Es preciso que cada imagen le quite algo a la realidad del mundo; es preciso que en cada imagen algo desaparezca,

4 <https://www.youtube.com/watch?v=Vk5X4MdMuQw>

pero no se debe ceder a la tentación del aniquilamiento, de la entropía definitiva; es preciso que la desaparición continúe viva: este es el secreto del arte y de la seducción.” (Baudrillard, 1972: 26)

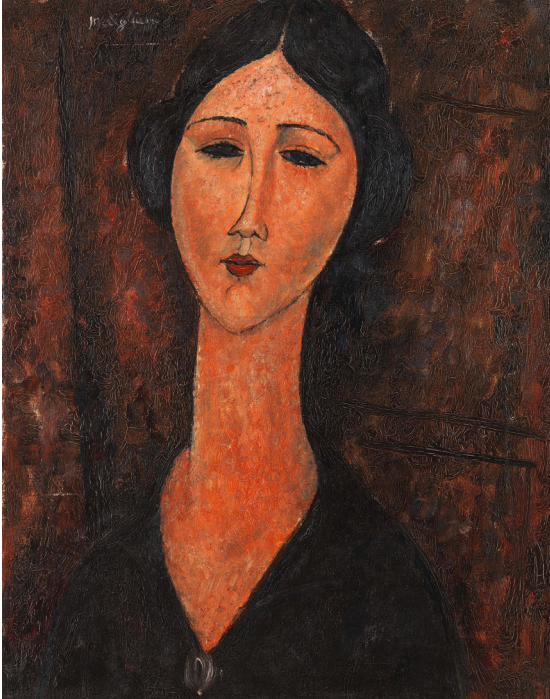


Fig. 3
Amedeo Modigliani
Ritratto femminile (1917)
Olio su tela
60,4 x 46 cm.
Collezione privata
Estratto da catalogo
digitale originale

Passiamo al secondo caso. Nel 2017 andai a visitare la mostra di Amedeo Modigliani a Palazzo Ducale, Genova: era il 12 luglio e mi affrettai perché pochi giorni dopo sarebbe terminata un'occasione preziosa di vedere così tante opere sue in un unico spazio. Ricevetti un catalogo prezioso che conservo accuratamente: fu un'esposizione meravigliosa, apparentemente abbondante, generosa ed esuberante. Nell'edificio limitrofo dello stesso Palazzo vi era una personale di Vivian Meyer con i suoi bellissimi autoritratti che sarebbero poi diventati, negli anni suc-

cessivi, fonte di ispirazione teorica e produzione creativa. Pochi giorni dopo, proseguendo il viaggio in centro Italia, lessi la notizia che la mostra aveva anticipato la chiusura e che 21 tele erano state sequestrate imputate di esser false. A gennaio 2018 si ebbe la conferma che 20 quadri su 21 erano effettivamente non-originali⁵.

Una nuova novella del falso, un episodio che diede degno seguito a ciò che alcuni anni prima aveva originato “la beffa del 1984.”⁶ Era l'estate del 1984 quando in occasione del Centenario dalla nascita dell'artista, vennero inaugurate alcune iniziative che comprendevano anche il dragaggio dei Fossi di Livorno, dal ponte di San Benedetto a quello di Piazza Cavour: “le testimonianze (e non è dato sapere quanta leggenda vi sia nei racconti) parlano di un episodio assai pittoresco della vita dell'artista livornese: durante una breve visita nella sua città (dal 1906 Modì abitava a Parigi) avrebbe offerto alcune “testine” scolpite nella pietra serena ai suoi amici, ma essi avrebbero deriso quelle forme oblungate e stilizzate. Allora l'artista, in un momento di rabbia, avrebbe gettato le sculture (alcuni dicono che fossero pietre appena sbazzate) nel fosso mediceo di fronte al mercato. Verità o leggenda?”⁷

Ne vennero trovate tre: esaltazione, festeggiamenti e soprattutto conferma della loro originalità da parte della maggior parte degli esperti e famigliari dell'artista, gruppo dal quale però si distaccava fermamente Carlo Pepi, tra i maggiori specialisti di Modigliani che, anche in quell'occasione (così come per l'avvenimento di Palazzo Ducale) denunciava la falsità delle teste.

5 <https://bit.ly/3oXU2FU>
http://www.modigliani1909.com/lo_scandalo_di_Genova.html
<https://bit.ly/311eWUy>

<https://bit.ly/3vFLzFz> Ultima consulta 20 dicembre 2020.

6 <https://bit.ly/2NyV6ga> Ultima consulta 20 dicembre 2020.

7 www.modigliani1909.com Articolo originale scannerizzato “Appuntamento alla primavera, ma si temono difficoltà”. Ultima consulta 30 dicembre 2020.



Fig. 4

Giulio Argan, Dario Durbé, Cesare Brandi, Angelo Froglia

Le tre teste false (La beffa del 1987)

Pietra e resti d'asfalto

Dalla pagina ufficiale www.modigliani1909.com

Poche settimane dopo, tre studenti universitari livornesi, Carlo Giulio Argan, Dario Durbé e Cesare Brandi, svelarono lo scherzo: erano stati loro a costruire una delle sculture ritrovate e certificavano tale affermazione con prove ineludibili.⁸ Qualche mese più tardi emerse anche l'autore delle altre due opere, questa volta produzione di Angelo Froglia il quale aveva voluto produrre un'azione estetica mirata alla “demistificazione del mito”. Il ritrovamento delle tre teste ebbe un'eco mondiale e finì per diventare mostra itinerante, *i veri falsi di Modì*, nel 2014.

È complotto cercare di alterare la realtà attraverso strategie ottiche, corporali, pratiche performative? Non sono forse queste stesse azioni a

8 <https://www.avvenire.it/attualita/pagine/falsi-modigliani-a-geno-va-la-beffa-si-ripete>

ricordare invece verità infondate e loro possibili ripercussioni, a esaltare e delucidare critiche a una normalizzazione della falsità divorante?

Ritorna l'allegoria del complotto, come una specie di parafrasi dell'astrazione, la cui espressione assume concretezza in un linguaggio formale, dotato di corpo e riferito oggettualmente. L'oggetto dell'allegoria, tutt'altro che oggettivo, è invece apertura alla stratificazione del senso, intersecazione modale di contraddizioni altrimenti impossibili, materia di vento fatto parola o sembianza di ciò che un'immagine non dice ma, timidamente, lascia trapelare. Complotto come performance, esemplificazione di uno schema soggiacente addormentato, il falso che risveglia la verità, motivazione a ricordare di reinterpretare sempre.

Per Jameson (2007: 14) "l'allegorie constitue un process dual: la representation désigne autre chose qu'elle-même, et l'acte interpretative cherche à exploiter la 'blessure' de l'œuvre pour saisir la représentation comme visée de quelque chose de plus général. (...) tout (dans la dramaturgie de l'ouvrage) se passe comme si l'allégorie de complot, cette 'forme-problème', suivait effectivement un schéma discursif, se prenait elle-même pour objet, revenait en soi, puis se reposait sous une forme différente, pour résoudre une contradiction antérieure." L'allegoria, come *atto traduttivo* e complementario all'immanenza immanifesta, ricama sulle fonti talvolta perdendole, disappearing verosimilmente ma anche risolvendo la biforcazione che, nel fondo, costituisce ogni espressione. Ancora, continua Jameson: "Aucun fondement, aucune vérité première, ne garantit plus l'identité de l'être (ou la nature) a disparu, au milieu d'un monde saturé d'objets culturels et de "signes humains" que nous devons, tant bien que mal, interpréter." (Jameson, 2007: 15).

L'ultimo caso, riguarda non il volto ma la faccia, nel suo senso figurato del "metterci la faccia", affrontare con responsabilità le conseguenze delle proprie azioni. Ebbene, mostrare il proprio volto a seguito dello

smascheramento di un complotto in cui ci si è coinvolti non dev'essere cosa facile. È capitato pochi giorni fa, Messico D.F., paese in cui mi trovo nel momento in cui redatto questo testo.

Siamo immersi in una comunicazione digitale sempre più penetrante, con drastico incremento degli ultimi mesi, affrontiamo quotidianamente tanti incontri virtuali con amici, colleghi, familiari. E quante volte abbiamo condiviso lo schermo per mostrare documenti di lavoro o di piacere, ai nostri interlocutori? A seguire presentiamo una scena in cui emergono chiaramente le caratteristiche prominenti di ciò che possiamo denominare cospirazione.

È questo il panorama di fondo dell'ultimo esempio in gioco: è una *video conference* tra rappresentanti della Segreteria della cultura (Mx) e rappresentanti dei collettivi artistici e culturali della Repubblica e succede che, nel condividere il proprio schermo, uno dei partecipanti mostra, per errore (e che errore!), una chat privata di WhatsApp. Vengono mostrati nomi senza equivoci, alcuni numeri di telefono e soprattutto la denominazione del gruppo in chat (nel quale facevano parte gran parte dei dipendenti pubblici presenti in riunione): *Disattivazione collettivi*.

La narrazione non è solamente un insieme di testi messi insieme in modo automatico, lineare, stabile, la cui lettura non può che essere univoca. La narrazione infatti, già dalla sua genesi più remota, è determinata da innumerevoli testualità sottese al testo stesso, ognuna delle quali origina possibili semiosi; in questo caso l'immagine era nitida: si trattava di un tentativo complottista da parte di alcuni dipendenti, gesto che poi si sarebbe garantito essere all'insaputa degli alti vertici governamentali.

Multilivello e transmediatica, questo tipo di narrazione sostanzialmente semplice, ma evocativamente densa di azioni e condizioni intrinseche all'accadimento stesso, è uno storytelling in cui vige l'inter-testualità e i cui sotto-testi possono essere letti nella pentapartizione

genettiana. La trascendenza del testo in questione si collega (direttamente o indirettamente) ad altri possibili testi i quali, nel loro insieme, creano una transtestualità in cui penetrano vari livelli semiotici e da cui scaturiscono significati interpenetranti. Numeri di telefono e nomi si fanno isotopia immediata di volti accusati, lo scandalo assume eco nel mondo artistico e culturale nazionale, ne susseguono azioni politiche di empatia, cura e resistenza, ma anche di rabbia e rivolta. È transtestualità “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989:10) e ora *recuperare la faccia* è operazione laboriosa.⁹

Entrando nello specifico delle testualità genettiane, vediamo che risalta l'intertestualità “como una relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia afectiva de un texto en otro”, una qualità assunta in modo fondativo dalla comunicazione mediatica e virtuale. La schermata mostrata, diffusa su qualsiasi canale, è paratesto in quanto lega gli aspetti visivi, grafici e accessori del testo prominente. Vi è metatestualità evidente attraverso le infinite relazioni o citazioni implicite e indirette.

È chiaro che questa suddivisione testuale non è esclusiva della modalità narrativa del complotto, ma può sicuramente essere utile nella sua lettura e analisi. L'ipertestualità, per esempio, ci aiuta a collegare i pezzi del puzzle e, guidandoci nei collegamenti micro-testuali, ci fornisce una visione d'insieme: l'ipertesto è infatti “toda relación que une un texto B (el hipertexto) a un texto anterior A (el hipotexto).” (Genette, 1989: 10)

9 A tal proposito si consiglia il testo di Bargiela-Chiappini F. and Haugh Michael (2009) nel quale si analizzano le dimensioni linguistiche relazionate alla faccia in diverse culture, con particolare enfasi ai procedimenti verbali e non verbali del “dare e togliere, perdere e acquisire” la faccia.



Fig. 5

Screenshot virale della *video conference*

Finalmente, l'architestualità è l'insieme di categorie generali che accomunano i modi di enunciazione, i generi corrispondenti in una specie di sfondo coagulante; architetto è "l'insieme di categorie generali, di tipi di discorso, di modi di enunciazione, del genere a cui corrispondono" (Genette, 1989: 10). Esiste un sottogenere della comunicazione virtuale tipicamente complottista? L'errore evidenziato non lascia gran spazio agli equivoci, e l'intersezione dei dati emersi in una sola schermata bastano per descrivere appieno una testualità del complotto.

L'accadimento del 12 dicembre 2020 è attualmente in corso. D'altronde la virtualità è veritiera ed illusoria e, per questa sua natura mediatica e rizomatica, tende alla costruzione di narrative perfette. Ce lo suggeriva già Baudrillard agli inizi del suo emergere: "La virtualidad tiende a la ilusión perfecta. Pero no se trata en absoluto de la misma ilusión creadora propia de la imagen (como también del signo, del concepto, etc.). Se tra-

ta de una ilusión «recreadora», realista, mimética, hologramática, que pone fin al juego de la ilusión mediante la perfección de la reproducción, de la reedición virtual de lo real.” (Baudrillard, 1972: 16)

30 dicembre 2020, Mérida, Yucatán, Messico.

“Con independencia de lo cercanos que estemos de lo lejano cuando pensamos, y de lo ausentes que estemos de lo que está a la mano, el yo pensante nunca abandona del todo el mundo de las apariencias.”

(Arendt, 1978: 98-99)

Bibliografía

Arendt H. (1978), (Birulés F. & Corral C.), *La vida del espíritu*. Pisa: Titivillus.

Bargiela-Chiappini F. and Haugh Michael eds. (2009), *Face, Communication and Social Interaction*, London-Oakville: Equinox.

Barth R. (2006), *Crítica y verdad*. (José Bianco trad.) (Critique et verité original, Ed. Seuil, 1966). Buenos Aires: Siglo XXI.

Baudrillard J. (1972), *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu.

Bhabha H.K. (1998), *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG.

Fanon F. (2011), *Decolonizzare la follia. Scritti sulla psichiatria coloniale*. Verona: Ombre corte.

Eco, U. (1973) (Oviedo E. traducción), *La estrategia de la ilusión*, Pisa: Titivillus.

Eco, U. (2014), *La sindrome del complotto in 11/9 La cospirazione impossibile*. (Polidoro M. a cura di). Ed. CICAP.

Genette G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (Ed. du Seuil, 1962, original) (Fernández C.P. traduzione) Madrid: TAURUS.

Greimas A.J. and Courtés J. (1979). *Semiotics and language. An analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press.

Jameson F. (2007), La totalité comme complot. Conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporaine. In *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Indiana University Press, 1992). Paris: Les Prairies ordinaires.

Kacem M.B. (2015), *Arthaud et la théorie du complot*. (prefazione di Chavent J.-P). Tristam: Tristram.

Latour B. (2005), Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red. Buenos Aires: Manantial.

Leone M. (a cura di) (2016), *Lexia. Rivista di semiotica 23-24. Complotto*. Rimini: Aracne.

Popper R. Karl (1972), *Congetture e confutazioni. Lo sviluppo della conoscenza scientifica*. Bologna: Il Mulino.

Quattrociocchi W. e Vicini A. (2018), *Liberi di crederci. Informazione, internet e post-verità*. Torino: Codice.

Sedda F. (2015), Semiotics of culture(s). Basic questions and concepts. In Trifonas P. (ed.), *International Handbook of Semiotics*. Springer.

Sontag, S. (1967), *The aesthetics of silence*, Aspen n. 5 and 6, item 3. Open Access <http://www.ubu.com/aspen>.